

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII Nº 164 2º TRIMESTRE DE 2005 6€ (IVA INCLUIDO)





PATRIMONIO NACIONAL

42167

Reales Sitios

AÑO XLII N° 164

2º TRIMESTRE DE 2005

Consejo de Administración

Presidente
Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
María de las Mercedes Díez Sánchez,
Luis Herrero Juan,
María del Carmen Iglesias Cano,
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,
Julián Martínez García,
Félix Montes Jort,
Francisco Muñoz Ramírez,
Luis Reverter Gelabert,
José Manuel Romero Moreno,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

Secretario
Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora
Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frias Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

**Jefe de Departamento
de Programas Culturales**
Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 57250-57251-57252
Fax: 91 454 88 69

Redacción
Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256
Fax: 91 454 88 75

Fotografías
Patrimonio Nacional

Editor
Patrimonio Nacional
Palacio Real de Madrid
C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos.

Tradición del texto y tradición de la imagen en las *Cantigas de Santa María*

Por Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Gajardo
Universidad Complutense de Madrid

Este artículo pretende plantear el estado de la cuestión en cuanto a las relaciones múltiples entre el texto y las miniaturas en los códices de las *Cantigas de Santa María*. Para ello, se recogen diversos testimonios de estudiosos de otro tipo de manuscritos, y se llega a la conclusión de que los términos más adecuados para estudiar la ilustración en las *Cantigas de Santa María* serían los de diferenciar entre tradición del texto y tradición de la imagen.

2

Historia Florentina del Códice de las *Cantigas de Santa María*, Ms. B.R. 20, de la "Biblioteca Palatina" a la "Nazionale Centrale"

Por Laura Fernández Fernández
Universidad Complutense de Madrid

El códice florentino de las *Cantigas de Santa María* se ha convertido en uno de los principales materiales de trabajo para la investigación sobre el *Scriptorium alfonsí* desde que el Doctor Menéndez Pelayo lo hallara en los fondos de la Biblioteca Nacional de Florencia en 1877. En qué momento llegó allí y cuál ha sido su historia en la ciudad italiana han sido los principales objetivos del estudio que presentamos a continuación.

18

Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)

Por Mercedes Simal López
Becaria F.P.I. Universidad Complutense de Madrid

Durante los años que pasó como Virrey, Don Juan Alfonso Pimentel destacó en el campo de las artes por el interés que mostró hacia la obra de Caravaggio y las antigüedades clásicas. Nuevos datos relativos a la financiación de distintas excavaciones en tierras partenopeas permiten explicar la instalación de un rico jardín arqueológico en su villa solariega de Benavente (Zamora) tras su regreso a la Corte.

30

La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido

Por María Jesús Muñoz González
Doctora en Historia del Arte

Este artículo trata de las peripecias de un altar de pórfido, originalmente encargado en Nápoles por el Marqués del Carpio para colocarse en el convento de dominicas de Loches. Después de quedar un tiempo olvidado en la ciudad partenopea, en manos de acreedores del Marqués, que a su muerte lo habían tomado en pago de diversas deudas, será comprado por el Rey para destinarse a la Capilla Real, y sucumbirá en el incendio del Alcázar en 1734.

50

Notas y Documentos

Una copia de la *Cacería de osos* de Rubens
Por Isabel Azcárate Luxán

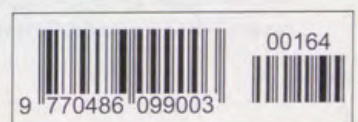
70

Crónica Cultural

76

Resumen en inglés

80



Tradicición del texto y tradición de la imagen en las *Cantigas de Santa María*

Por Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Gajardo
Universidad Complutense de Madrid

Al estudiar los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*, numerosos autores se han referido a su ilustración en paralelo a otros enfoques y no de un modo monográfico. Creemos que la problemática de la ilustración requiere una reflexión más específica. Keller fue, quizá, el primero en hablar de la relación entre verbalización y visualización¹ en las *Cantigas de Santa María*. Otros estudiosos se han referido a la relación texto-imagen, como Joaquín Yarza y María Victoria Chico Picaza², aunque esta nomenclatura ha sido utilizada por otros autores para distintos manuscritos iluminados³. Es revelador el estudio de Hasenohr, al mencionar en su título las palabras tradición del texto⁴ y tradición de la imagen, aunque refiriéndose a un códice ajeno a Alfonso X⁵.

Siguiendo esta línea de investigación, habría que diferenciar, al estudiar las *Cantigas de Santa María*, entre las imágenes que responden a modelos anteriores muy frecuentes, como pueden ser la Crucifixión y el Árbol de Jesé, y aquellas otras que se crearon *ex novo* y para las cuales no existían tradiciones previas. Las primeras suelen acompañar a las *Cantigas de Loor*⁶ o decenales del "Códice Rico", del que luego hablaremos. Las segundas acompañan las escenas de milagros del mismo códice, en las que aparecen innumerables representaciones inspiradas en la España del siglo XIII, que han sido objeto de detallados estudios arqueológicos⁷.

Hay que destacar que la función de las miniaturas, además de referirse al texto, consiste en señalar la estructura del códice marcando los comienzos de capítulos y separando las distintas partes del mismo. Existe testimonio documental de la preocupación de Alfonso X el Sabio por las

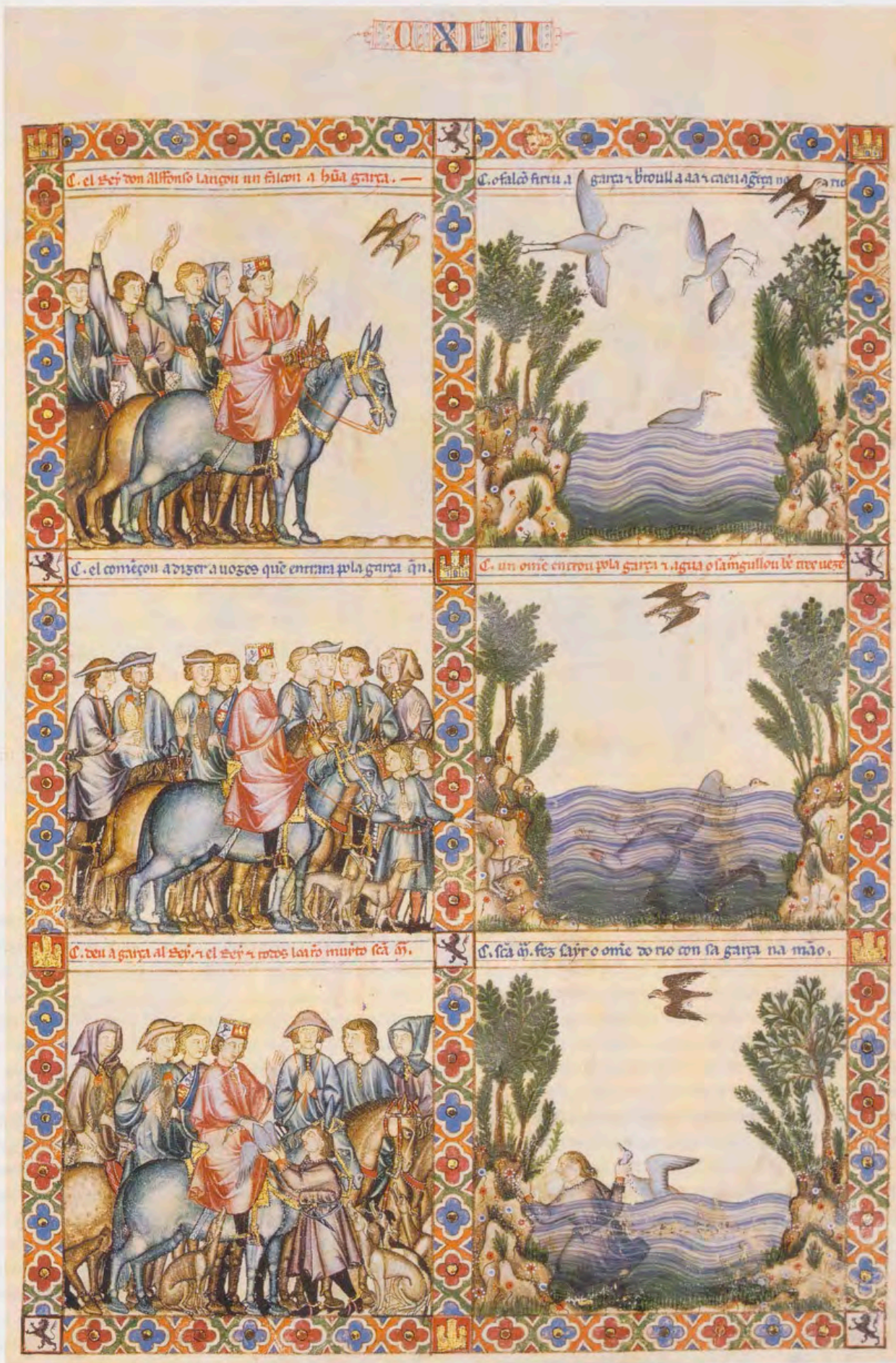
ilustraciones de sus libros, como demuestra el texto siguiente:

Et fizo las [partes del libro] otrosi figurar por que los que esto quisiessen daprender lo podiessen mas de ligero saber non tan solamente por entendimiento mas aun por vista⁸.

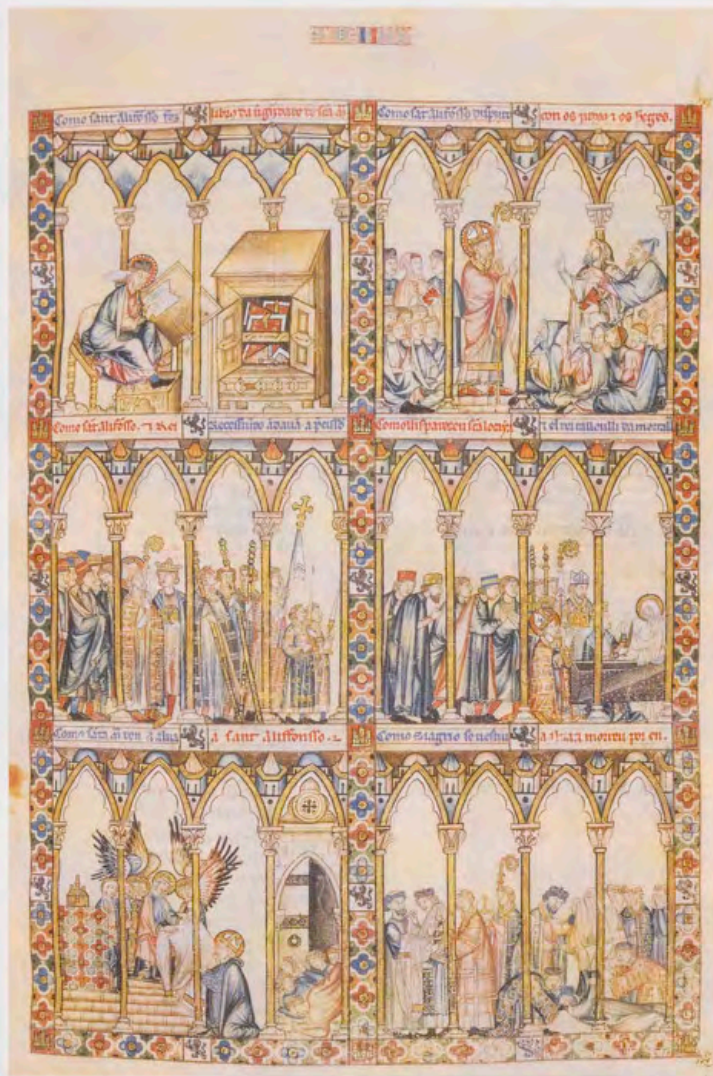
Figurar, hacer figuras, viene a ser ilustrar, pues las imágenes, se refieran o no directamente al texto, marcan los capítulos y sectores del manuscrito. Como los ejemplos a citar, de independencia de las imágenes en relación con el texto, son múltiples, no sólo en las *Cantigas de Santa María* y en los otros códices alfonsies, sino también en la miniatura medieval europea, vamos a ceñirnos a ejemplos concretos, señalada ya una bibliografía más amplia para los que estén especialmente interesados por el tema.

En los códices iluminados de las *Cantigas de Santa María*, la ilustración diferencia claramente las dos empresas de iluminación regias. El único que se terminó es el llamado "Códice Princeps" (Escorial, B. I. 2), que se ideó con sólo cuarenta miniaturas para un total de unas cuatrocientas cantigas del texto⁹, más una inicial con el retrato del Rey Sabio. Sin embargo, la obra magna de iluminación alfonsí, que se compone de dos tomos repartidos entre El Escorial y Florencia, no se llegó a terminar, a pesar de que muchos creen que cronológicamente se inició a la par que el anterior¹⁰. De estos dos tomos, el más importante es el llamado "Códice Rico" (Escorial, T. I. 1)¹¹ que se proyectó con unas doscientas cantigas y con una segunda parte que no se finalizó, pero que se proyectaba con otras doscientas cantigas (Florencia, Biblioteca Nazionale, B. R. 20)¹².

La existencia de dos "ediciones" iluminadas de las *Cantigas de Santa María*, y la disparidad de la temática de



Como Santa María quiso guardar de la muerte a un hombre de un rey que entró por una garza en un río, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 142, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.



Vida de San Ildefonso, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 2.
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.

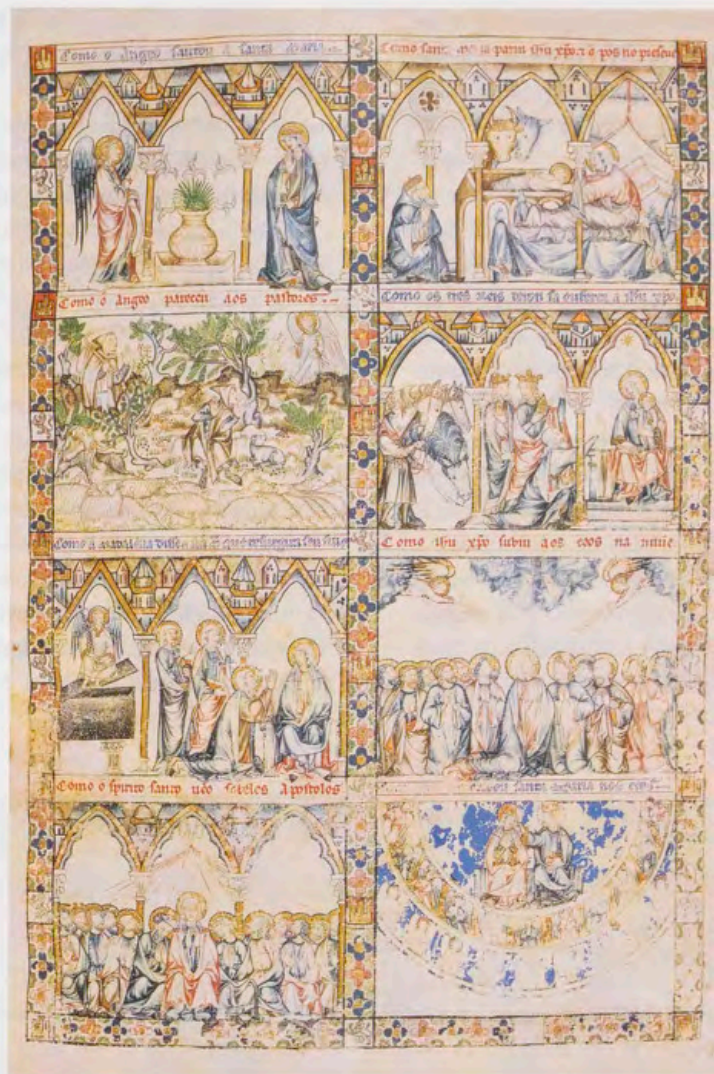
sus miniaturas, nos habla por sí misma de la independencia que puede tener la imagen en relación con el texto, en los códices iluminados medievales. Así el "Códice Princeps" (Escorial, B. I. 2) tiene solamente cuarenta miniaturas que encabezan la cantiga 1 y todas las decenales siguientes en las que los personajes son músicos representados con sus instrumentos correspondientes, que, como los estudios musicológicos han demostrado, por su perfección técnica, constituyen una de esas enciclopedias de los distintos saberes a las que tan aficionado era el Rey Sabio¹³. Las miniaturas del "Códice Princeps" sirven principalmente para estructurar en capítulos los textos de las Cantigas, destacando la primacía de las decenales¹⁴.

Los "códices de las historias", como llamó Gonzalo Menéndez Pidal a la segunda "edición" de las Cantigas¹⁵, "Códice Rico" (Escorial, T. I. 1) y "Códice Florentino" (Florencia, B. R. 20)¹⁶, con cuatrocientas miniaturas proyectadas, de las que casi una cuarta parte no se realizó, constituyen el núcleo en el que apoyar las reflexiones

sobre la ilustración y los principios a que obedece. Es aquí donde se han concentrado los estudios sobre la relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María.

Algunas de las Cantigas han servido para construir una historia de Andalucía y una biografía del Rey Sabio por la fidelidad de las imágenes en relación con el texto y con otros documentos históricos¹⁷. Las miniaturas que ilustran estas cantigas muestran la vitalidad y frescura con que los iluminadores alfonsies podían crear imágenes sin tradición previa en que apoyarse. Sin embargo, otras cantigas presentan una iconografía que responde a viejas tradiciones de ilustración. Así sucede con los retratos de Alfonso X el Sabio que aparecen encabezando los prólogos, no sólo de las diversas "ediciones" de las Cantigas de Santa María, sino también de muchas otras obras de este gran patrocinador de los libros¹⁸.

El ejemplo de la cantiga 142 (Escorial, T. I. 1) nos sirve para estudiar, siguiendo a Keller y Kinkade, la libre relación entre texto e imagen en las seis viñetas de la página miniada: "Cómo Santa María quiso guardar de



Gozos de la Virgen, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 1, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.

la muerte a un hombre de un rey que entró por una garza en un río”¹⁹. Se trata de una escena en que aparece el Rey Don Alfonso a caballo, soltando su halcón para cazar una garza (viñeta 1). Reconocemos al Rey Alfonso porque el texto que viene a continuación lo llama así, y porque viste un bonete con las armas de León y Castilla. Las imágenes siguen cuidadosamente al texto, pero en una ocasión el miniaturista se dejó llevar por la estética e intercambió las escenas de las viñetas quinta y sexta para uniformar visualmente la miniatura, dejando en la columna de la derecha las tres viñetas que representan el paisaje del río y a la izquierda las tres viñetas donde aparece el Rey representado. Desafiando toda lógica, colocó en la viñeta quinta al hombre que se arrojó al río entregándole la garza al Monarca, mientras que en la última y sexta viñeta vemos al mismo hombre en el acto precedente de salir del agua.

La cantiga 2 habla de la vida de San Ildefonso, santo patronímico del Rey, que también escribió en loor de la

Virgen, como Alfonso el Sabio²⁰. En las seis viñetas se cuentan diversos episodios de la vida de San Ildefonso, como el de la quinta viñeta que representa el momento en que se abre la tumba de Santa Leocadia. Como ha escrito Klein, en la tradición textual de esta leyenda es siempre San Ildefonso quien corta con un cuchillo un pedazo de la túnica de Santa Leocadia como reliquia. En la tradición iconográfica, tanto de obras españolas como europeas, aparece por lo general San Ildefonso cortando el pedazo de tela de la túnica. Sin embargo, en las *Cantigas* (Escorial, T. I. 1) es el Rey Recesvinto el que corta con su cuchillo la túnica de la Santa, en presencia de San Ildefonso²¹. Aquí se refleja el elevado concepto de la realeza que tenía Alfonso X y que pasa por delante incluso de la jerarquía eclesiástica.

Existen unas cantigas –las llamadas Cantigas decenales o de Loor– en donde el texto²² no explica las modalidades iconográficas seleccionadas en las miniaturas. Se trata de la iconografía evangélica²³ que acompaña a numerosas cantigas decenales de los “códices de las historias”, en las

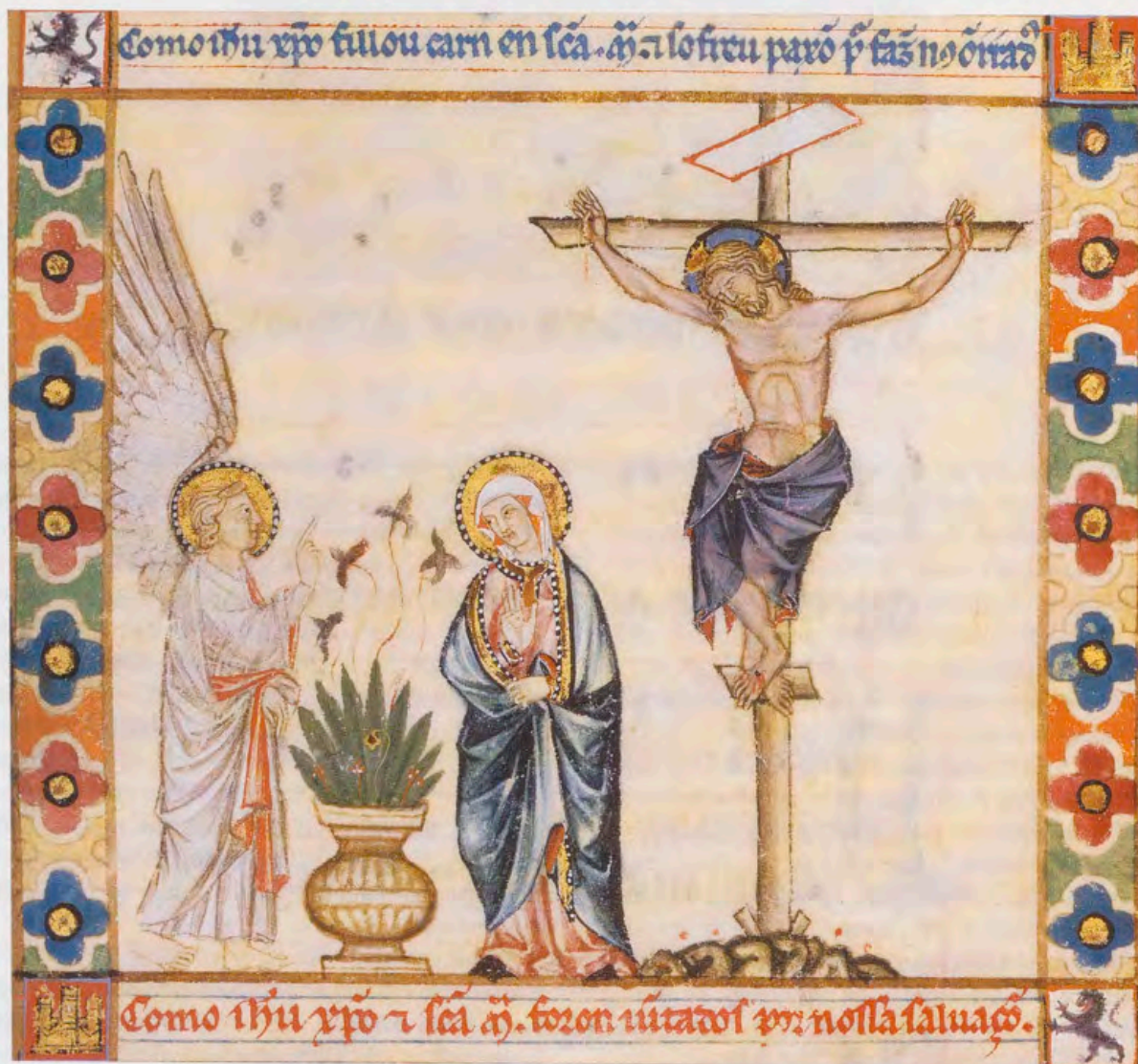
que la expresión verbal no justifica la selección de la imagen hecha por el miniaturista ante las diversas posibilidades que ofrecía la tradición. Aunque no vamos a ceñirnos a todas ellas, sigamos un par de ejemplos que pueden ilustrar la autonomía de la imagen en relación con el texto.

Por ejemplo, la primera cantiga está dedicada a los siete *Gozos de la Virgen*, pero como en la tradición textual las oraciones dedicadas a los *Gozos de María* pueden ser cinco, siete o quince invocaciones, el iluminador, además de aumentar las viñetas en dos para adecuar el conjunto al sistema de viñetas del códice, intercaló un *Anuncio a los pastores* entre la segunda y la cuarta viñetas. En este caso el miniaturista olvida las tradiciones tanto de texto como de imagen e incluye una escena del Evangelio, cronológicamente bien situada, pero en la que los ángeles visitan a los pastores, cosa que no dice el texto, ya que no constituye ninguno de los siete *Gozos de la Virgen*²⁴. El miniaturista se tomó la libertad de añadir una escena evangélica (*Anuncio a los Pastores*) que no es un *Gozo* de la

Virgen, para conseguir un número par de viñetas, que se adecuara al diseño de las páginas miniadas²⁵.

Vamos a mencionar con más detenimiento unos ejemplos de la *Crucifixión* en las *Cantigas*, en los que se reflejan diversas posibilidades que presentaba la tradición iconográfica, todas ellas susceptibles de ilustrar el texto, pero entre las cuales el miniaturista tuvo que seleccionar alguna de ellas²⁶.

En el "Códice Rico" (Escorial T. I. 1) existen siete representaciones de la *Crucifixión* más una en el "Códice Florentino" (Biblioteca Nacional de Florencia, B. R. 20, fol. 36); en cinco ocasiones aparece únicamente el Crucificado. En la cantiga 30, viñeta 4, se representan la *Anunciación* y la *Crucifixión*, momentos principales de la *Encarnación* y *Muerte de Cristo*. En la cantiga 113 aparece una *Crucifixión* en solitario, acompañando a la escena en que se abren los sepulcros y resucitan los muertos: "Como as pedras se foron fender quando morreu Ihesu



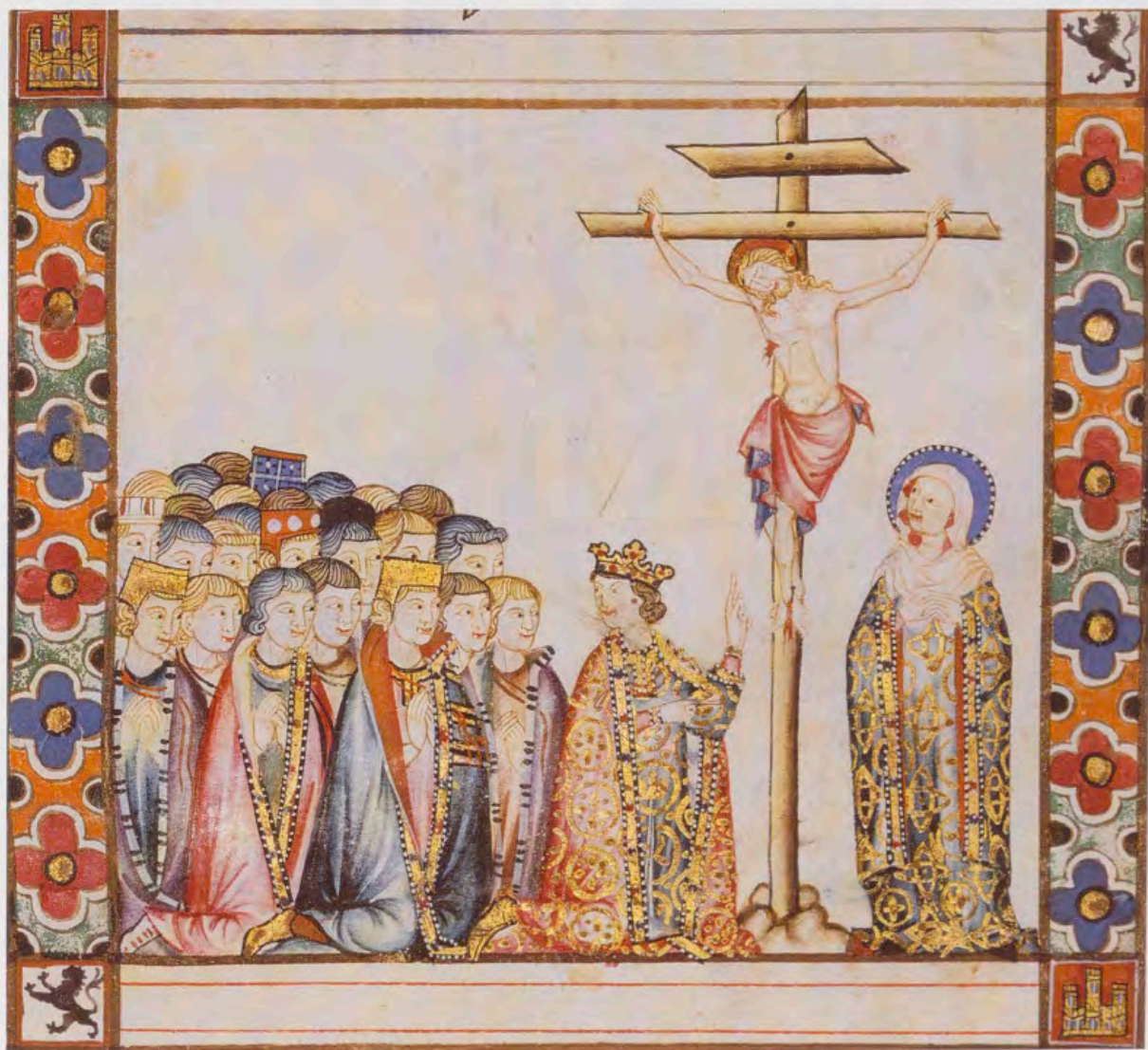
Crucifixión, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 30, viñeta 4, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.

Christo e dar os mortos que tinjan" ²⁷. En la Cantiga de Loor 170 aparece un Crucificado y una serie de gentes arrodilladas a ambos lados de la imagen. En la cantiga 190, igualmente de Loor, vemos un Crucificado y a uno de sus lados la Virgen en pie, mientras que al otro está el Rey Alfonso arrodillado dirigiéndose a sus súbditos. Y, por último, en el "Códice Florentino", en el folio 36, vemos la única *Crucifixión* acorde con la prototípica representación del siglo XIII, en la que aparece Cristo en la cruz, y a ambos lados la Virgen y San Juan en pie. La Virgen expresa su dolor por el simple hecho de juntar sus manos alzándolas.

En la mayoría de las *Crucifixiones* del siglo XIII ²⁸ aparecen a ambos lados la Virgen y San Juan en pie. Se sigue en esta imagen el himno religioso tantas veces cantado "Stabat Mater Dolorosa". El "Stabat" latino significa estar en pie, erguida, única posición acorde con la dignidad de María y con la serenidad y contención del arte del siglo XIII ²⁹.

Un ejemplo, entre los muy numerosos posibles de citar, estaría en el Salterio de Blanca de Castilla ³⁰, de hacia 1230, en donde vemos la *Crucifixión* dentro de una composición circular, en la que el dolor de la Virgen se expresa únicamente por el gesto de llevarse la mano a la mejilla, cosa que también hace el apóstol San Juan ³¹; en un medallón inferior aparece el *Descendimiento*, en el que la Virgen, simplemente, besa la mano de su hijo. Se trata de mostrar la emoción contenida, la reserva de los sentimientos, mientras que a los lados aparecen la Iglesia y la Sinagoga que, como resultado de una larga tradición intelectual y simbólica, se representan con frecuencia en este lugar ³².

Esta iconografía, predominante en el arte parisino, parece mostrar que el arte del siglo XIII, la época clásica del gótico, está lleno de serenidad y preocupación por el dogma, que habla sobre todo a la inteligencia y a la fe, mientras que el arte tardogótico, más sensual y narrativo, insistentemente dramático, se dirige sobre todo a la sensibilidad religiosa del espectador.



Crucifixión, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 190, viñeta 4, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.



Crucifixión, Descendimiento, Iglesia y Sinagoga, Salterio de San Luis y de Blanca de Castilla,
Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 1186 RES, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Nicolás Pisano, Crucifixión,
Relieve del púlpito
del Baptisterio de Pisa,
Opera Primaziale Pisana.

La fórmula tardogótica más extendida, más naturalista y moderna, viene a expresar la *Compassio Mariae* o Pasión paralela de la Virgen, que consiste en representar a la Virgen desmayada o derrumbada. Ello determina en la mayoría de los casos la intervención de San Juan que ha de sostener a María con sus propios brazos. Aunque esta fórmula se divulgará ampliamente en el siglo XIV en general por influencia de los grandes pintores del Trecento (Duccio y Giotto)³³, existen algunos ejemplos tempranos del XIII. Así, Nicolás Pisano, cuyo arte parece proceder del estilo de los Staufen en el sur de Italia, representa, en uno de los relieves del púlpito del Baptisterio de Pisa, fechado en 1265, una temprana representación de este tipo de iconografía³⁴.

Pero, al margen de estos ejemplos tempranos, es sobre todo en el Gótico Tardío, en un fenómeno que se inició en el siglo XIV en Italia, por influencia de los franciscanos y, sobre todo a partir de las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo San Buenaventura, cuando el arte religioso adquiere un nuevo carácter, pues se carga de emociones y sentimientos. El fiel que contempla la imagen religiosa o lee los textos piadosos ha de imaginar los dolores sufridos por Cristo durante la Pasión y los de su Madre paralelamente (*Compassio Mariae*)³⁵. Como consecuencia de estos nuevos sentimientos, en los que también influyeron los místicos, surgió un nuevo tipo de icono que estudió magistralmente Panofsky: la *Imago Pietatis*³⁶.

Sin embargo, en las *Cantigas de Santa María*, además de los cinco ejemplos ya citados de *Crucifixiones* típicas del siglo XIII, en dos ocasiones (cantigas 50 y 140), nos encontramos con una iconografía de la *Crucifixión* innovadora, que refleja ya el sentimiento de la

Compassio Mariae, aunque expresado con un lenguaje visual muy original.

La cantiga 50 (Escorial T. I. 1) ofrece, en la viñeta segunda, una *Crucifixión*, en la que vemos a María a los pies de su Hijo y abrazada a la cruz, arrodillada y vencida por el dolor, en el mismo momento en que están crucificando a Cristo todavía vivo. Además, y por si fuera poco, vemos en la cantiga 140 una *Crucifixión* en la que la Virgen, arrodillada en el suelo, abraza los pies de su Hijo. Estas dos *Crucifixiones* son del tipo complejo que va a ser característico de fines de la Edad Media, en las que, además de Cristo en la cruz, y la Virgen y San Juan a ambos lados de ella, vemos dos grupos numerosos constituidos por judíos, soldados romanos, las Santas Mujeres y otros personajes. En estos dos ejemplos de las *Cantigas* la Virgen no está desmayada, pues tiene los ojos abiertos. De esta manera se expresa plenamente su dolor. En estas dos cantigas decenales, 50 y 140, el "texto verbal" no es suficiente para explicar el "texto pictórico" y hay que recurrir a los métodos comparativos de la historia del arte para poder interpretar las miniaturas representadas³⁷.

De todos modos, esta iconografía tan avanzada no es exclusiva de las *Cantigas* y existen otros ejemplos, también del siglo XIII, en donde la Virgen se implica emocionalmente en la Pasión de su Hijo, en imágenes que muestran claramente la *Compassio Mariae*. Con cierta frecuencia aparece en el arte italiano del siglo XIII³⁸, en *Crucifixiones* estrechamente relacionadas con la Orden franciscana, como en una tabla con la *Crucifixión* del Maestro de San Francisco (Londres, National Gallery) o en el tríptico de la *Crucifixión* del Maestro de la Oblatas (Florencia, Uffizi)³⁹.



Crucifixión, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 50, viñeta 4,
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.

El tema de la Virgen abrazada o desmayada al pie de la cruz, excepcional en el siglo XIII, se difundirá ampliamente en el siglo XV, y aparece en el arte monumental. Así lo vemos en la *Crucifixión* de Van der Weyden, del Museo de Viena, en la que al pie del Crucificado se sitúan San Juan, las tres Marías y la Virgen, esta última arrodillada y abrazada a la cruz ⁴⁰. Roger van der Weyden, quizá el autor más representativo de la pintura religiosa de la escuela de primitivos flamencos, por la carga emocional que transmite a sus cuadros, empleará magistralmente la segunda modalidad, en la Virgen desmayada de su célebre *Descendimiento* del Museo del Prado, como enseguida veremos.

Existe además una miniatura cercana en el espíritu, aunque no literal en la imagen en las famosas *Horas de Rohan* (Ms. Lat. 9471, fol. 35, París, Bibliothèque Nationale) en donde al pie de la cruz desnuda, la Virgen desmayada es sostenida por San Juan. María está en actitud de derrumbarse sobre su hijo muerto y tumbado en el suelo. Se trata de una obra excepcional del expresionismo gótico y de

uno de sus principales representantes, el Maestro de las Horas de Rohan ⁴¹.

Podemos citar otra miniatura de mayor similitud iconográfica, aunque posterior en el tiempo, en el *Libro de Horas del Caballero Rollin* de hacia 1475-1485 (ms. Res 149, fol. 53v, Madrid, Biblioteca Nacional) en donde la Virgen arrodillada en el suelo se abraza a la cruz desnuda, clavada en tierra, que constituye una más de las *Arma Christi* que la rodean ⁴².

Todas estas imágenes en las que la Virgen se derrumba o desmaya al pie de la cruz representan con distintas modalidades un sentimiento común: la *Compassio Mariae* o Pasión de la Virgen paralela a la de su Hijo, que constituye el núcleo argumental del famoso *Descendimiento* de Van der Weyden en el Museo del Prado, de hacia 1432, en el que la Virgen aparece desmayada y en disposición paralela al cuerpo de su Hijo muerto y cuya iconografía ha recibido una interpretación excepcional de Otto von Simson ⁴³.

Después del Concilio de Trento desaparecerá esta escena, pues la Virgen se representará de pie e incluso sin lágrimas, ya que el arte se regía por las palabras de San Ambrosio: "Leo en el Evangelio que ella está en pie, pero no que haya llorado". Por este motivo se mandaron quitar en Roma muchos cuadros en los que se representaba a la Virgen desvanecida en el Calvario ⁴⁴.

Esta modalidad de la Crucifixión que aparece en las cantigas 50 y 140 responde a una nueva religiosidad iniciada en el ámbito cisterciense en el siglo XII y renovada entre los franciscanos en el siglo XIII.

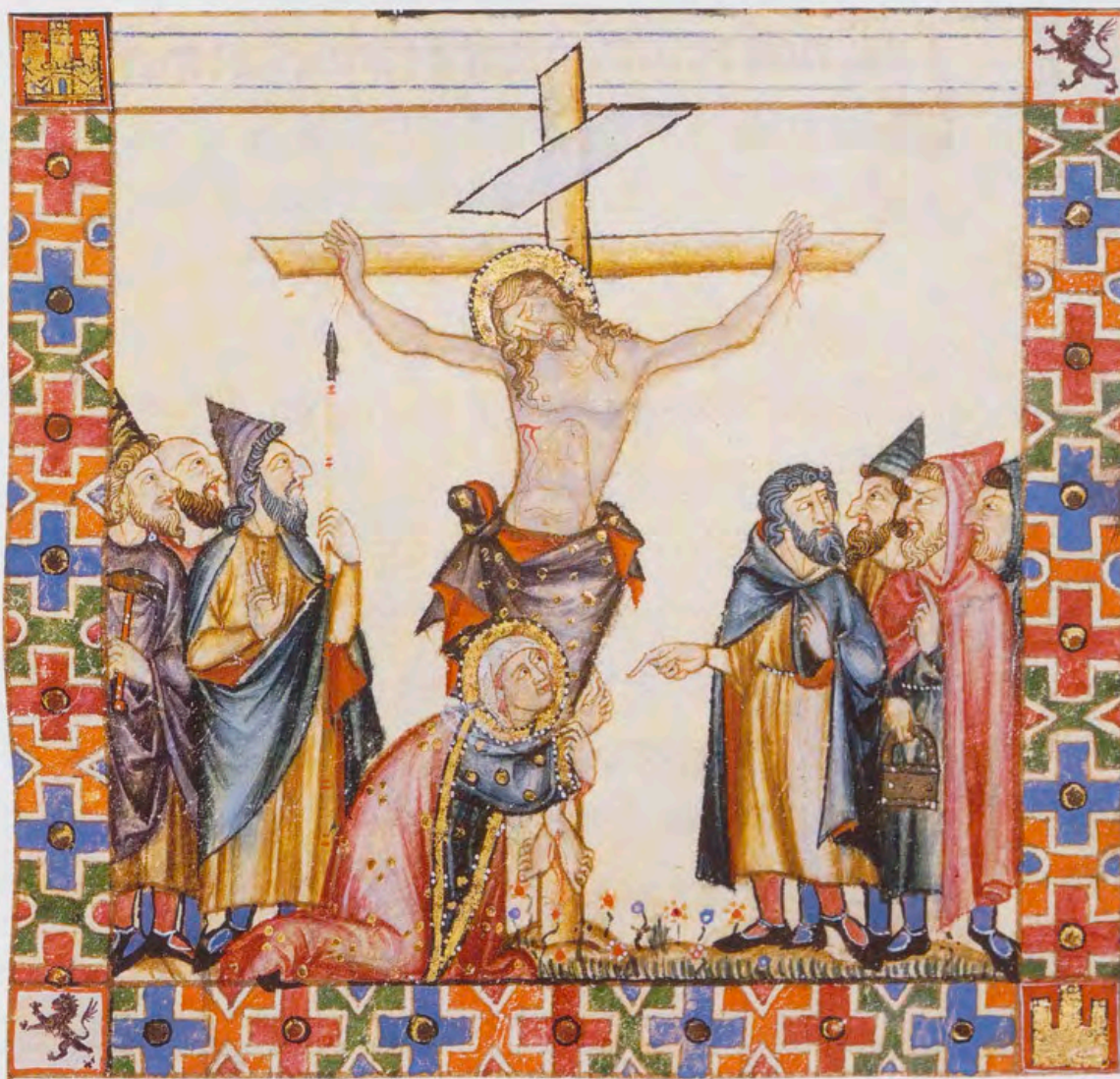
Ya Anselmo de Canterbury (1033-1109) meditó sobre los sufrimientos de María al pie de la cruz. Pero el concepto se desarrolló ampliamente en los escritos de Arnaldo de Chartres y San Bernardo de Claraval. El monje cisterciense Arnaldo de Chartres, abad de Bonneval en 1138 y fallecido en 1156, que era muy amigo de San Bernardo, en distintos pasajes de su tratado *De laudibus Mariae Virginis*

expone con bastante claridad la doctrina de la *Compassio Mariae* y de la *Scala Salutis*, que influyeron en esta modalidad de la Crucifixión ⁴⁵.

Pero estas ideas se inspiran en los escritos de San Bernardo de Claraval (1090-1153), que es considerado como el creador del concepto de la *Compassio Mariae*, en un sermón de la octava de la Asunción de la Virgen, y también creador de la doctrina sobre la intercesión de María (*Co-redemptio*) ⁴⁶ en el sermón sobre la Natividad de la Virgen, llamado *De Aqueductu* ⁴⁷.

San Bernardo de Claraval establece una comparación entre la Pasión de Cristo y el sufrimiento paralelo de su Madre (*Compassio Mariae*), y llega a la conclusión de que la Virgen ha sufrido más que los mártires, dado que tuvo una agonía en espíritu, mayor que la que pueda significar cualquier sufrimiento físico. Las palabras de San Bernardo son las siguientes:

En efecto... cuando aquel Jesús... expiró, el hierro cruel abrió su costado, sin perdonarle aún después de muerto. A Él ya no podía hacerle mal alguno, ni llegó a tocar su



Crucifixión, Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Cantiga 140, viñeta 5, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign., T.I.1, Madrid, Patrimonio Nacional.



Van der Weyden, Crucifixión, Kunsthistorisches Museum, Sign. GG Inv. N° 901, Viena.

alma, pero sí atravesó la tuya. Su alma ya no estaba allí, la tuya, en cambio, no podía ser arrancada de aquel lugar. Sí, la punzada de dolor atravesó tu alma, y con toda razón te llamamos más que mártir, ya que tus sentimientos de compasión superaron las sensaciones del dolor corporal... ¿Qué clase de hombre eres que te extrañas más de la Compasión de María que de la Pasión del Hijo de María? Éste murió en su cuerpo, ¿y ella, no pudo morir en su corazón? ⁴⁸.

Pero la relación entre la Pasión de Cristo, la Compasión de la Virgen y la teología de la Redención fue establecida por primera vez por el antes mencionado Arnaldo de Chartres, quien describe la *Compassio Mariae* como un verdadero sacrificio conjunto al de Cristo, y paralelo en cada detalle a su Pasión. Las palabras de Arnaldo son las siguientes:

... Así la voluntad de Cristo y María eran completamente una sola e igualmente ofrecían los dos juntos a Dios un único holocausto: ella en la sangre del corazón, Él en la sangre de la carne... A la cara del Hijo se oponía la de la Madre, quién, con la espada de dolor hundida en su alma, era herida en el espíritu y conjuntamente crucificada en el sentimiento. Lo que allí en la carne de Cristo hacían los clavos y la lanza, aquí lo hacían en su mente la compasión natural y la angustia del afecto materno ⁴⁹.

A lo largo del siglo XIII se difunden en círculos más amplios las meditaciones sobre la Compasión de María que

ganan en realismo y popularidad. El dominico San Alberto Magno (1206-1280) da una definición teológica a la Compasión de María, señalando que participó como "coadjutrix" en la obra de la Redención, porque, perseverando sola en el Calvario, recibió en su corazón las llagas que Cristo sufrió en su cuerpo, cumpliéndose así la profecía de Simeón: "Y una espada atravesará tu alma" (Lc. 2, 35). A las ideas de San Bernardo, Alberto añade: "Cristo quiso hacer a su madre partícipe de los beneficios de la Redención (corredentora)" ⁵⁰.

Con el misticismo afectivo de San Francisco y sus seguidores se intensificó la tendencia a identificar la intervención de María en la Redención, con su participación en la Pasión. Los escritos de San Buenaventura (1221-1274), el mejor teorizador de la mística franciscana, señalan claramente la dramática coordinación entre "Passio" y "Compassio". Al comentar la posición de la Virgen en el Calvario, la describe como la mujer fuerte del Libro de los Proverbios (31, 10), ya que está situada al pie de la cruz y acepta la voluntad divina e incluso ofrece el fruto de su vientre por la Redención de la humanidad. Compara la heroica figura de la Virgen con las de Judith y Abraham, dispuesto este último a sacrificar a su propio hijo. Pero, paralelamente, señala el santo franciscano, la Virgen sufre terriblemente.

Como ejemplo, veamos uno de estos textos de San Buenaventura: "...la Virgen gloriosa pagó aquel precio, como fuerte y piadosa, con piedad de compasión de Cristo ... Por causa del parto sufre la mujer el dolor antecedente del parto. Mas la bienaventurada Virgen no tuvo los dolores que preceden al parto, porque no concibió de pecado...". En la cruz es donde tuvo los dolores del parto; por esto se dice en San Lucas: "Lo que será para ti una espada que atravesará tu alma..."; por eso nos invita Jeremías a que consideremos su dolor: "¡Oh vosotros cuantos pasáis por este camino, atended y considerad si hay dolor como el dolor mío!". Y, más adelante señala: "la bienaventurada Virgen tenía máxima compasión de Él; mas por otra parte, le agradaba el que fuese entregado por nosotros" ⁵¹.

Todos estos textos nos hablan del dolor crudelísimo de la Virgen ante la Pasión de su Hijo, es decir en el Calvario, al pie de la cruz en la que Éste ha sido crucificado. Pero, sin embargo, no describen con exactitud cómo se manifestaba exteriormente este dolor, aunque varios mencionan metafóricamente la espada de dolor de la profecía de Simeón (Lc. 2, 35). De los ejemplos antes referidos se deduce que la *Compassio Mariae* se ha expresado iconográficamente en dos modalidades principales. La primera muestra a la Virgen desmayada al pie de la cruz y sostenida por el Apóstol San Juan. La segunda, que muestra a la Virgen derrumbada y abrazada a la cruz, pero con los ojos bien abiertos, es la que aparece en las *Cantigas de Santa María*. Pero existe una tercera modalidad, que aparece en el Salterio de Yolanda de Soissons, en donde la Virgen, situada al pie de la cruz, es atravesada por una espada, la espada de dolor del profeta ⁵².

Por la ambigüedad de estos textos y otros de ellos derivados, veremos en el arte del siglo XIII distintas maneras de representar el dolor de la Virgen en el Calvario, al pie de la cruz, todas ellas susceptibles de haberse inspirado en los textos mencionados.

La fórmula más frecuente en el arte del siglo XIII presenta, siguiendo tradiciones anteriores, a la Virgen en pie junto a la cruz, mostrando su dignidad de acuerdo con el himno litúrgico "Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lachrimosa". Su dolor se expresa sólo por el gesto, aparentemente nimio, de llevarse a la mejilla una de sus manos o por cruzar levemente sus brazos por delante del pecho. Así aparece en general en el arte francés de la época (Salterios de Ingeborg y de Blanca de Castilla) y también en el arte castellano del siglo XIII. Estas obras constituyen una manifestación muy adecuada con la religiosidad oficial de la Iglesia -el arte de las catedrales es el arte de los obispos- que es sobre todo una demostración del dogma y se dirige a la inteligencia más que al corazón.

Pero en las cantigas 50 y 140 el dolor de María se expresa con un lenguaje distinto, pues no está desmayada y no

se utilizan metáforas irreales para expresar su dolor, sino que, semiderrumbada en el suelo, pero con los ojos bien abiertos, se abraza a los pies de su hijo y al madero de la cruz. Su actitud en vela expresa mejor la aquiescencia de la Virgen a la muerte del Hijo, expresada por diversos teólogos, pero el cuerpo vencido de la madre constituye la mejor manifestación somática de un dolor extremo.

Mientras que la representación de la espada será poco usada en los siglos inmediatos ⁵³, veremos sin embargo alternarse las otras dos modalidades de expresión de la *Compassio Mariae*, el desmayo de la Virgen y el abrazo de María a la cruz del Hijo, siendo mucho más difundida la primera de ambas.

En la modernidad de estas imágenes de la Crucifixión hay que ver la huella del franciscanismo, pero también de la mística de San Bernardo, pues estos dos aspectos no son incompatibles sino complementarios. Quedan, sin embargo, diversas dudas sobre los orígenes de esta novedosa iconografía, pues el análisis de algunos textos que se refieren a la *Compassio Mariae* no es suficiente. Nos encontramos realmente ante dos alternativas. O bien hubo unos textos concretos, que aún no se han localizado, pero que sirvieron de inspiración inmediata y literal a un artista



Piedad, Grandes heures de Rohan, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 9471, fol. 135, Paris.



La Virgen y las Arma Christi, Libro de Horas del Caballero Rollin, Biblioteca Nacional, Ms. RES. 149 fol. 53v, Madrid.

medianamente innovador y creativo. O, por el contrario, nos encontramos ante un artista especialmente dotado que, si bien se inspiró en una religiosidad latente en determinados textos, no siguió el dictado de ningún escrito concreto. Por nuestra parte consideramos que hay que continuar abiertos a ambas posibilidades.

Para valorar las novedades iconográficas de las *Cantigas*, hay que tener en cuenta las palabras de Bialostocki que vienen a continuación:

La historia del arte es testigo de una continua lucha entre la tradición y la renovación, tanto en el campo de la forma como en el contenido. Sólo podemos hablar de innovaciones y transformaciones iconográficas cuando volvemos la vista hacia un elemento estático, el de la tradición... Las formas y los motivos tienen mucha vida como los *topoi* literarios. Las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, renovación, en oposición a las fuerzas de la tradición, de la inercia o de la inmovilidad. El arte popular... apenas presenta transformaciones iconográficas... Lo mismo ocurre en el arte religioso ortodoxo. En contraposición a esto, cuanto más importante es la participación de la individualidad de un artista en una época histórica, tanto más variadas y numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época⁵⁴.

Notas

¹ J. E. Keller, "Verbalization and Visualization in the Cantigas de Santa María", en VV. AA., *Oeslschläger festschrift*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1976, pp. 221-226. Keller dirigió la tesis, que no hemos podido consultar: C. Scarborough, *Verbalization and Visualization in ms. T.1.1 of the Cantigas de Santa María*, Ph. D. Diss. University of Kentucky, 1982. El estudio más amplio de E. Keller sobre estas cuestiones aparece en J. E. Keller y R. P. Kinkade, "Las Cantigas de Santa María" en *Iconography in Medieval Spanish Literature*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1984; véase también G. D. Greenia, "The Court of Alfonso X in Words and Pictures: The Cantigas" en K. Busby y E. Kooper, *Courtly Literature. Culture and Context*, Amsterdam-Philadelphia, 1990, pp. 227-237.

² J. Yarza Luaces, "Notas sobre las relaciones entre texto e imagen en la ilustración del libro hispano-medieval", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 193-201; M. V. Chico Picaza, "La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio", *Reales Sitios*, nº 87, Madrid, 1986, pp. 65-72; véase también V. Bertolucci Pizzorusso, "Otros mares en la Cantigas de Santa María: textos e imágenes", *Concentus Libri*, 15-16, 2002, pp. 371-378.

³ P. Stirnemann, "Texte et image", *Bulletin Monumental*, 141, 1983, pp. 421-423. Sobre la relación texto-imagen en los Libros de Horas, véase A. Domínguez Rodríguez, *Iconografía de los Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, tesis doctoral del año 1973, publicada por el Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, Madrid, 1993. Una aportación al estudio de la iconografía del *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* en K. Kennedy, "On Chess, Chests, and Kingship: Two miniatures of Alfonso X of Castile in the *Libros de acedrex, dados e tablas* (1283)" en A. Braida y G. Pieri (eds.), *Image and Word. Reflection of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*, European Humanities Research Center, University of Oxford, 2003, pp. 51-75.

⁴ Un estudio modélico sobre la tradición del texto en J. Filgueira Valverde, *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Universidad de Santiago de Compostela. Instituto de Estudios Regionales (Tesis Doctoral), Santiago de Compostela, 1936.

⁵ G. Hasenohr, "Tradition du texte et tradition de l'image. À propos d'un programme d'illustration du Theodolet" en VV. AA., *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX*, Gante, 1974, pp. 451-467.

⁶ El primer estudio monográfico sobre las Cantigas de Looor aparece en J. T. Snow, *The Looor to the Virgin and its Appearance in the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, El Sabio*, The University of Wisconsin, Ph. D., 1972; véase también L. Beltrán, "Texto verbal y texto pictórico: las Cantigas de Looor del Códice Rico", en *Las Cantigas de Looor de Alfonso X el Sabio: Estudio y traducción*, Júcar, Madrid, 1990, pp. 7-106.

⁷ J. Amador de los Ríos, *Historia Crítica de la literatura española*, tomo III, Madrid, 1863; J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949; G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986; este libro es el resultado de dos extensos artículos anteriores: G. Menéndez Pidal, "Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según la representación iconográfica", *Cuadernos de la Alhambra*, 14, 1978, pp. 87-98; y G. Menéndez Pidal y C. Bernis "Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según la representación iconográfica (II). Traje, aderezo, afeites", *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1979-1981, pp. 89-154; véase también A. García Cuadrado, *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Universidad de Murcia, 1993.

⁸ El dato procede del manuscrito 1197, Biblioteca Nacional, Madrid, fol. 2r. Es una copia del Lapidario del siglo XVI. Véase sobre ello A. Domínguez Rodríguez, *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1984, p. 20.

⁹ Las cuarenta miniaturas marcan el comienzo de las cantigas decenales que el texto llama de "loor" y que también en el "Códice Rico" reciben una decoración diferenciada.

¹⁰ C. Scarborough, "Introduction" en K. Kulp, *Songs of Holy Mary of Alfonso X, the Wise. A Translation*, Arizona Center of Medieval and Renaissance Studies, Tempe, 2000, p. XXIII.

¹¹ Sobre este códice véase *El "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. T. 1.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Edición facsímil y volumen complementario, Edilán, Madrid, 1979.

¹² Los estudios textuales de las *Cantigas* han hecho pensar a muchos investigadores que el códice más moderno sería el Escorial B. 1. 2., pero otras opiniones basadas en el estudio de las miniaturas han llevado a con-

cluir que las dos obras escorialenses T. I. 1 y B. I. 2 se comenzaron a la vez, aunque sólo se terminó el "Códice Princeps" (dado su escaso número de miniaturas ha llegado a nuestros días completo), mientras que la segunda parte del "Códice Rico" (Códice Florentino) quedó inacabada. Existe un cuarto manuscrito de las *Cantigas de Santa María* que, procedente de la Catedral de Toledo, se guarda en la Biblioteca Nacional (Ms. 10069) y que, al carecer de ilustraciones, no es objeto de nuestro estudio. Sobre éste véase M. E. Schaffer, "Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso El Sabio's Cantigas de Santa María: Observation on Composition, Correction, Compilation and Performance", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, VII, 1995, pp. 5-84.

13 Véase R. Álvarez, "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos. Su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos" en *Symposium. Alfonso X el Sabio y la Música, Revista de Musicología*, vol. X, nº 1, Madrid, 1987, pp. 67-104; y M. Jullian y G. Le Vot, "Notes sur la cohérence formelle des miniatures à sujet musical du manuscrit b. I. 2 del Escorial" en pp. 105-114 del mismo *Symposium*; véase también M. V. Chico Picaza, "La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas" en *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 83-95.

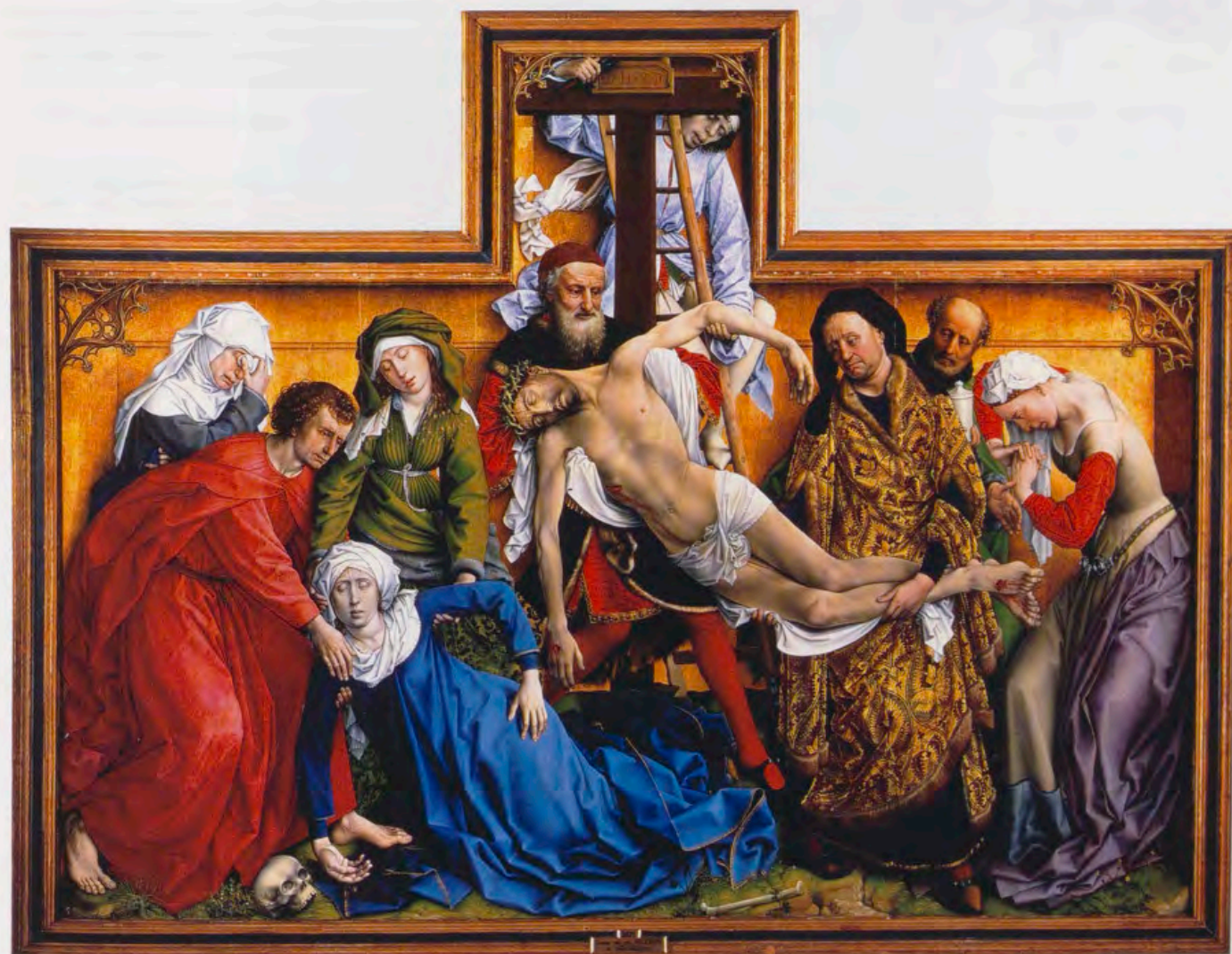
14 Estas ilustraciones del llamado "Códice de los Músicos" se refieren de manera indirecta al texto, pues no ilustran su contenido verbal, aunque sí hacen alusión a la notación musical que acompaña al texto poético, pues, como es bien sabido, las *Cantigas de Santa María* se escribieron para ser cantadas acompañadas de instrumentos musicales. En este sentido podemos hablar de una relación oblicua o indirecta con el texto, utilizando la interesante nomenclatura de S. K. Davenport, "Illustrations Direct and Oblique in the Margins of an Alexander Romance at Oxford", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, pp. 83-95, ilustraciones 25-30.

15 G. Menéndez Pidal, "Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 25-51, láms. 1-6.

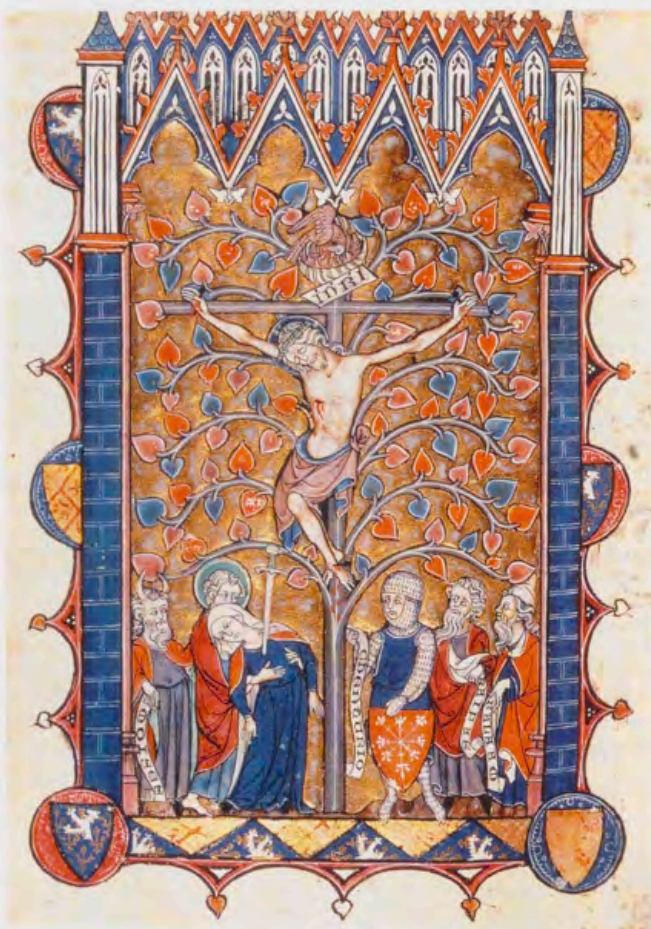
16 M. V. Chico Picaza, "La ilustración del códice de Florencia" en *El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. BR 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale* (Volumen complementario de la edición facsímil), Edilán, Madrid, 1991, pp. 125-143; véase también J. Hernández Serna, "El códice de Florencia BR 20 de las Cantigas de Santa María (Reflexiones ante una posible e inmediata edición monumental)", *Murgetana*, 78, 1989, pp. 71-101.

17 J. Montoya Martínez y A. Juárez Blanquer, *Andalucía en las Cantigas de Santa María*, Universidad de Granada, Granada, 1988; J. F. O'Callaghan, *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Brill, Leiden, 1998; J. Montoya Martínez, "La historicidad del cancionero marial de Alfonso X", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, año 11, nº 11, pp. 59-76; véase también F. Corti, "Retórica visual en episodios biográficos reales ilustrados en las Cantigas de Santa María", *Historia. Instituciones y documentos*, 29, 2002, pp. 59-108.

18 Sobre los prólogos de las *Cantigas* y su relación con los retratos de Alfonso X que encabezan sus códices, véase J. F. O'Callaghan, 1998, pp. 65-68 [op. cit. n. 17]. Sobre estas miniaturas preliminares véase A. Domínguez Rodríguez, "Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí", *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291; y P. Klein, "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): Die Illustration der Cantigas", en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Anabas, Giessen, 1981, pp. 169-212. Sobre los textos de los prólogos véase A. J. Cárdenas, "Alfonso's Scriptorium and Chancery: Roll of the Prologue in Bonding the *Translatio Studii* to the *Translatio Potestatis*" en R. I. Burns S. J. (ed.), *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990, pp. 90-123.



Van der Weyden, Descendimiento, Museo Nacional del Prado, Inv. nº 2825 Madrid.



Crucifixión, Salterio de Yolanda de Soissons, Morgan Library, Ms. 729, fol. 345v, Nueva York.

19 "Como Santa María quis guardar de morte un ome dun rei que entrara por hua garça en un río", W. Mettman (ed.), en Alfonso X El Sabio, *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid, 1988, vol. II, p. 118.

20 Sobre la figura de San Ildefonso y Alfonso X en la cantiga 2, véase J. T. Snow, "Alfonso X y/en sus cantigas", en J. Mondéjar y J. Montoya (eds.), *Estudios Alfonsíes. Lexicografía lírica, estética y política de Alfonso X el Sabio*, Granada, 1985, pp. 71-90.

21 Ver P. Klein, 1981, pp. 181-182 [op. cit. n. 18].

22 Sobre el aspecto textual de las Cantigas de Loor, véase J. T. Snow, 1972 [op. cit. n. 6].

23 Ver A. Domínguez Rodríguez, "Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María" en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, El Sabio (1221-1284) In Commemoration of Its 700th Anniversary Year-1981 (New York, November 19-21)* Co-Editors Israel J. Katz y J. E. Keller, Madison, 1987, pp. 53-80. Se publicó anteriormente en *Reales Sitios*, XXI, nº 80, Madrid, 1984, pp. 37-45.

24 Para los textos de los Gozos de la Virgen véase A. Domínguez Rodríguez, 1973, tomo II, pp. 1162-1167 [op. cit. n. 3].

25 A. Domínguez Rodríguez, "Texto, imagen y diseño de la página en la miniatura de Alfonso X el Sabio", en M. L. Melero Moneo y otros, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, pp. 313-326.

26 Queda la duda de quién realizó la selección en las imágenes: el miniaturista, un teólogo, un trovador, el Rey mismo...

27 Véase la edición de los títulos de las viñetas en J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, p. 401.

28 Véase A. Domínguez Rodríguez, "Compassio y Co-redemptio en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final", *Archivo Español de Arte*, 281, 1998, pp.17-35; idem, "San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico", en M. J. Alonso García y otros, *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación) (Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica)*, Granada, 2001, pp. 290-317.

29 "Au XIIIe siècle, les artistes, en représentant la Crucifixion se proposent beaucoup moins de nous attendrir sur les souffrances de l'Homme-Dieu que de nous remettre en mémoire... grandes idées dogmatiques, dont la première est que Jésus-Christ est le nouvel Adam venu en ce monde pour effacer la faute de l'ancien..." (É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1958, vol. II, p. 106. Véase también L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, pp. 494-523); G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. II, *The Passion of Jesus Christ, "The Crucifixion"*, Londres, 1972, pp. 88-164 y figs. 321, 539.

30 Este códice se llama también Salterio de San Luis y Blanca de Castilla y es el manuscrito 1186 Rés. de la Biblioteca del Arsenal de París. Véase *Tresors de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1980, nº 265.

31 Sobre el origen y la presencia de estos dos personajes al pie de la cruz, véase D. C. Shorr, "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 61-69.

32 É. Mâle, 1958, vol. II, pp. 106-112 [op. cit. n. 29]. La Crucifixión del siglo XIII expresa otra idea dogmática: que en el mismo día de la Crucifixión, Cristo dio nacimiento a la Iglesia mientras abolía la Sinagoga. L. Réau, 1996, pp. 507-508 [op. cit. n. 29]; G. Schiller, 1972, vol. II [op. cit. n. 29].

33 Véase E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Icon Editions, Nueva York, 1971 (1ª edición 1953), pp. 27 y ss. y K. Morand, *Jean Pucelle*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

34 P. Williamson, *Escultura gótica 1140-1300*, Catedra, Madrid, 1987. Esta opinión aparece en A. Domínguez Rodríguez, "San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María. Con una reflexión sobre el método iconográfico", en *VV. AA.*, 2001, p. 311 [op. cit. n. 28].

35 É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995, pp. I-III, 5-6, 122-123.

36 E. Panofsky, "Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des schmerzmanns und der Maria mediatrix", en *Festschrift für Max J. Friedländer zur 60 geburstag*, Leipzig, 1927, pp. 261-308.

37 Cfr. L. Beltrán, 1990, pp. 131-133 y 151-152 [op. cit. n. 6].

38 R. Sánchez Ameijeiras incluye como ejemplos de la Virgen desmayada a los pies de la cruz, ya en el siglo XII, un capitel del Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca y otro de la Catedral de Pamplona. Véase R. Sánchez Ameijeiras, "Imaxe e teoría da imaxe nas cantigas de Santa María", en E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 2002, p. 274.

39 Véase R. Sánchez Ameijeiras, 2002, p. 274 [op. cit. n. 38]. Esta autora cita como referentes A. Neff, "The pain of Compassio: Mary's Labor at the foot of the Cross", *The Art Bulletin*, LXXX/2, 1998, pp. 254-273 y E. Simi Varanelli, "Le Meditations Vitae Nostre Domini Iesu Christi nell'arte del duecento italiano", *Arte medievale*, II serie, año VI, núm. 2, 1992, pp. 137-148.

40 E. Panofsky, 1971, vol. II, lám. 184 [op. cit. n. 33]. Existe también una Crucifixión de un seguidor de Van der Weyden, donde la Virgen está también abrazada a la cruz. Véase sobre éste E. Panofsky, *supra*, vol. II, lám. 246 y G. Schiller, 1972, vol. II, p. 158 y fig. 523 [op. cit. n. 29].

41 Véase M. Meiss y M. Thomas, *The Rohan Book of Hours*, Londres, 1973, p. 14 y núm. 57. El puesto del Maestro de las Horas de Rohan en los orígenes de la pintura flamenca ha sido establecido por E. Panofsky, 1971, vol. I, p. 74 [op. cit. n. 33]; M. Meiss, "The Rohan Master and the Twenties" en *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourg and their Contemporaries*, Thames and Hudson y The Pierpont Morgan Library, Londres, 1974, pp. 256 y ss.

42 A. Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1979, p. 17; idem, *Iconografía de los Libros de Horas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, tomo II, pp. 806-807 (se trata de la Tesis doctoral de 1973 publicada sin modificaciones por el Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense).

43 O. G. von Simson, "Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross", *Art Bulletin*, 35, 1953, pp. 9-16.

44 Véase É. Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII en Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, p. 30. Las palabras literales de San Ambrosio son: "Stantem illam lego, flentem non lego". El Greco pintará en la Crucifixión a la Virgen en pie y será la Magdalena quien aparecerá en ocasiones agachada y abrazada al madero de la cruz, como por ejemplo en la *Crucifixión del Greco* en el Museo del Prado.

45 Véase C. Filippini, "Intercessione di Christo e della Vergine con San Bernardo", en L. Dal Prà, *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, Electa, Milán, 1990, p. 148; ver también O. G. Von Simson, 1953, p. 11 [op. cit. n. 43].

46 León III se refirió a María como *gratiarum omnium mediatrix*, llegando incluso a decir *Nisi per matrem accedere nemo possit ad Christum* (si no es a través de la Madre, nadie puede acceder a Cristo) en *Octobri mense de Rosario*, 1891. Pero hay que esperar hasta 1904 para que el Papa Pío X se refiera a la Virgen como corredentora con Jesús en la encíclica titulada *Ad Diem illum*. Citamos a través de D. A. Flory, *Marian Representations in the Miracle Tales of Thirteenth-Century Spain and France*, The Catholic University of America Press, Washington D. C., 2000, pp. XI-XII y p. 42.

47 O. G. von Simson, 1953 [op. cit. n. 43].

48 Véase O. G. von Simson, 1953, *passim* [op. cit. n. 43]; San Bernardo, *Obras completas*, tomo IV, BAC, Madrid, 1986, pp. 413-414.

49 Damos las gracias por esta traducción a Carlos Miranda. El original latino dice así: "...omnino tunc erat una Christi et Mariae voluntas, unumque holocaustum ambo pariter offerebant Deo: haec in sanguine cordis, hic in sanguine carnis... In faciem filii se opposuerat mater et gladio doloris animae ejus

infixo, vulnerabatur spirito et concrufigebatur affectu. Quod in carne Christi agabant clavis et lancea, hoc in mente ejus compassio naturalis et affectionis maternae angustia". Las referencias a este texto en A. Domínguez Rodríguez, 1998, pp. 23-24 [op. cit. n. 28]; O. G. Von Simson, 1953 [op. cit. n. 43].

50 O. G. Von Simson, 1953 [op. cit. n. 43].

51 Véase *Obras de San Buenaventura*, edición bilingüe preparada por VV. AA., Biblioteca de Autores Cristianos, vol. V, "Colaciones sobre los siete dones del Espíritu Santo", COL. 6, 18, 19, Madrid, 1966, p. 456; O. G. Von Simson, 1953 [op. cit. n. 43].

52 Véase E. Panofsky, 1971, vol. II, lám I, fig. 1 [op. cit. n. 33]; K. Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Ed. The Mediaeval Academy of America, 1978, fig. 37. La autora fecha el códice entre los años 1275 y 1285. K. Gould cita una miniatura con un tema similar en donde hay una inscripción tomada de Lucas (2,35) que dice lo siguiente: "Et tuam ipsius animam pertransibit gladius".

53 El tema de la Virgen de los Dolores es algo diferente, pues en él María aparece sola y en ocasiones con una o varias espadas que le atraviesan el corazón. Véase M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946, pp. 223-242. El autor denomina a esta figura "Virgen dolorosa", pero María aparece en soledad y en una escena al margen de la Crucifixión.

54 J. Bialostocki, *Estilo e iconografía*, Barral, Barcelona, 1972, pp. 111-112 (edición original 1966). Tomamos la cita de A. Domínguez Rodríguez, "Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, pp. 9-54.



Crucifixión, Salterio de Ingeborg, Musée Condé, Ms. 9, fol. 27, Chantilly.

Historia Florentina del Códice de las *Cantigas de Santa María*, Ms. B.R. 20, de la "Biblioteca palatina" a la "Nazionale Centrale"

Por Laura Fernández
Universidad Complutense de Madrid

El proyecto de la edición de las *Cantigas de Santa María* es la culminación del empeño poético y devocional del Rey Sabio. Ya siendo Príncipe, Alfonso X comienza la recopilación del que será, en palabras de Mettmann, "sin duda alguna el cancionero mariano más rico de la Edad Media occidental" ¹, convirtiéndose en una constante de la acción cultural del Monarca a lo largo de su vida. Esta obra adquiere tales proporciones de riqueza y complejidad en su ejecución que constituye un proyecto sin igual en el panorama europeo contemporáneo, testimonio vivo de la vida en Occidente durante el siglo XIII, y en el que podemos encontrar, junto con un proyecto propagandístico y didáctico, la existencia de una profunda devoción mariana por parte de Alfonso X.

Dicha obra toma forma en cuatro códices ², entre ellos las *Cantigas Historiadas* ³, formadas por dos volúmenes, los llamados *Códice Rico* (Esc. T.I.1), ubicado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial y *Códice Florentino*,

(BNCF, Ms. B.R. 20), en la Biblioteca Nacional de Florencia. En estos dos volúmenes la iluminación adquiere un papel de máxima importancia, "convirtiéndose en una segunda lectura gráfica" ⁴ de la historia narrada y cantada.

El *Códice Florentino*, también llamado *Magliabechiano* ⁵, ha sido protagonista de numerosos estudios realizados en torno a la temática del *scriptorium* alfonsí desde que fuera casualmente hallado en 1877 por el Doctor Menéndez Pelayo ⁶ en la Biblioteca Nacional de Florencia ⁷, ya que su condición de manuscrito inacabado lo convierte en una fuente imprescindible para el análisis de la elaboración de los códices regios. Aunque se ha ampliado considerablemente su conocimiento desde diferentes puntos de vista, por lo que respecta a la historia del manuscrito en esta biblioteca florentina y el por qué de su actual ubicación siguen siendo muchas las incógnitas, repitiéndose prácticamente la misma información en todos los trabajos, información incompleta y en algunos particulares errónea ⁸.



Cantigas de Santa María, detalle del folio 1r, con las imágenes del Rey y el sello Mediceo, Códice de Florencia, Ms. B.R. 20, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.

Para analizar las vicisitudes que vivió este manuscrito antes de salir de España, es necesario acudir a los ya clásicos artículos de García Solalinde⁹ y Menéndez Pidal¹⁰, que nos proporcionan una valiosa información acerca del itinerario del códice hasta 1704, momento en el que formaba parte de la biblioteca de Juan Lucas Cortés, un erudito sevillano ubicado en Madrid. A partir de la muerte de Cortés y la consecuente dispersión de su biblioteca, los pasos del códice habían quedado borrados hasta su reaparición en Florencia en 1877. En qué momento llegó allí y cuál ha sido su historia en la ciudad italiana han sido los objetivos del estudio que presentamos a continuación. Pero veamos antes las diferentes hipótesis que circulan en torno a su itinerario desde el *scriptorium* de Alfonso X hasta su desaparición en la biblioteca de Cortés.

Itinerario del *Códice Florentino* en España

El hecho de que un códice regio, que supuestamente pertenecía al tesoro de la Catedral de Sevilla, terminase convirtiéndose en un producto de compra y venta, pasando por las manos de varios bibliófilos hispanos para terminar saliendo del país, resultaba un tanto desconcertante. Tradicionalmente se había dicho que los códices de las *Cantigas* habían permanecido en la sede hispalense hasta que Felipe II los hizo llevar a El Escorial, sin entrar en detalles acerca de lo ocurrido con el *Códice Florentino*. Posteriormente, sin saber cómo, el códice llegó a manos del bibliófilo Alfonso de Silíceo, tal y como lo relata Nicolás de Antonio, y poco después, en 1674, pasó a la biblioteca de Juan Lucas Cortés¹¹.

El profesor Montoya¹² propuso una nueva hipótesis que justificase la creación del *Códice Florentino*, considerándolo como un regalo para el Papa en la entrevista que Alfonso X mantuvo con el Pontífice en Beaucaire¹³, y el profesor Hernández Serna¹⁴ introdujo algunas vías nuevas de reflexión. En primer lugar, considerando la opción de que el manuscrito fuera a Beaucaire, plantea que fuese recuperado por Bonamic de Zavilla, que lo llevaría a Murcia para que fuera terminado, pasando, junto con sus bienes, a la Catedral de esta ciudad, pero sin establecer cómo salió de ella; y en segundo lugar, propone que en el momento en el que Felipe II retiró los códices de la sede hispalense, al estar el *Códice Florentino* inacabado, y ser por ello de menor valor, el Rey se lo regalara a su fiel confesor el Cardenal de Toledo, Alfonso Martínez Silíceo, y que de éste pasara posteriormente a manos del bibliófilo Alfonso de Silíceo.

La Doctora Elisa Ruiz, en un reciente estudio¹⁵, plantea un interesante cambio derivado del exhaustivo análisis de los inventarios de la Reina Católica y de la Real Biblioteca de El Escorial: los dos códices historiados de las *Cantigas*, T.I.1 y B.R. 20, pasarían a formar parte del patrimonio de la Corona, serían recuperados por Sancho IV, siguiendo las

cláusulas del testamento de Alfonso X, y permanecería únicamente en Sevilla el *Códice de los Músicos*, b.I.1, siendo este último el que reclama Felipe II para la Biblioteca de El Escorial. De los dos que permanecieron en la cámara regia, el *Códice Florentino* se correspondería con el que la Reina Isabel le regaló a su fiel mayordomo Andrés Cabrera, iniciándose posteriormente el itinerario que le condujo a la biblioteca de Cortés y por último a Florencia.

Por su solidez documental, éste es, a nuestro criterio, el dato, que no hipótesis, más fidedigno para reconstruir finalmente los pasos de dicho manuscrito antes de su salida de España.

Volvamos en este punto al objetivo principal del presente estudio, la "historia florentina" del Ms. B.R. 20.

Historia florentina del Ms. B.R. 20

La primera referencia evidente de nuestro códice en un catálogo de la biblioteca florentina nos remite al Inventario realizado por Mazzatinti¹⁶ en 1898, en el que curiosamente, a pesar de que ya aparece recogida la autoría de Alfonso X, la cronología estimada lo sitúa en el siglo XV. En la ficha catalográfica el autor establece que el origen del volumen es la Biblioteca Palatina.

Menéndez Pelayo, en su famosa carta al Marqués de Valmar, atribuyó este manuscrito al fondo de la Magliabechiana, es decir, a los libros que Magliabechi donó en su testamento a la ciudad de Florencia¹⁷. Más adelante comprobaremos cómo no fue así. Por el contrario, García Solalinde, y por consiguiente todos los que se basan en su estudio, sí introduce el dato de su procedencia de la Biblioteca Palatina, pero desconoce la compleja formación de los fondos que hoy constituyen la Biblioteca Nacional de Florencia, a pesar de la información que le proporciona el profesor Pío Rajna, y por lo tanto sus datos tampoco son del todo correctos.

Sabiendo su punto de origen, y contando con dos signaturas de referencia, el proceso de reconstrucción de la historia del manuscrito en la ciudad del Arno resultaba relativamente sencillo, ya que el análisis sistemático de los catálogos del fondo librario de la Palatina nos daría la información necesaria para establecer el punto de entrada del manuscrito castellano en la colección de los Medici. No fue así, ya que el fondo palatino ha incrementado sus colecciones a lo largo de los siglos de forma muy variopinta, y el reparto de sus libros y manuscritos se realizó según distintos criterios, de acuerdo al tipo de documento, su valor y la opinión personal de los encargados del trabajo. Esta complicación derivada de la gran riqueza de los fondos de la Palatina se veía doblemente aumentada por otro motivo: la absoluta ausencia de información acerca de un códice de las *Cantigas* de Alfonso X en los catálogos antiguos.

Prácticamente todos los estudios que hacen mención de la presencia del manuscrito de las *Cantigas* en Florencia recogen como datos principales ese origen en la Biblioteca Palatina y la posibilidad de que éste hubiera pasado junto con otros manuscritos al fondo de la Biblioteca Magliabechiana en 1771, fruto de una donación realizada por el Gran Duque de Toscana. A pesar de que esta información ha sido ampliamente difundida, hasta ahora no se había localizado el manuscrito alfonsí en los catálogos anteriores a Mazzatinti, utilizando como base documental el hecho de que aparezca en la primera página el sello perteneciente a la Biblioteca Mediceo Palatina, entonces situada en el Palazzo Pitti. Para reconstruir correctamente la historia del manuscrito en la sede florentina era por tanto necesario profundizar en la historia de la Biblioteca Palatina y de sus núcleos constitutivos, utilizando como punto de referencia cronológico el estudio de los distintos sellos que aparecen en sus manuscritos.

La Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia

La Biblioteca Palatina tiene su origen en la colección librería de la familia Medici, que se encontraba dispersa entre los fondos de la Corte y las Villas Mediceas. Dicha colección¹⁶ había sido formada por varios miembros de la familia con la intención de constituir bibliotecas privadas para su disfrute, y posteriormente fueron unificadas en las estancias del Palazzo Pitti por voluntad de Cosme III. Se eligió entonces uno de los grandes salones del segundo piso, iluminado con grandes ventanales y acondicionado con las bellas estanterías diseñadas por Diacinto Marmi, dotado incluso de una "seggìola volante"¹⁹ para facilitar el acceso de los lectores a las galerías superiores. Para ordenar y catalogar los fondos de la biblioteca fue llamado Antonio Magliabechi²⁰.

En el 1737, cuando muere sin descendencia Gian Gastone, el último de los Medici, se designa para su sucesión a Francesco Stefano de Lorena. Antes de que éste tuviera plenos poderes, Ana María Luisa, la última de la dinastía Medici, decide ceder el patrimonio histórico-artístico de la familia, y por consiguiente el fondo librario, a la Casa de Lorena con una única condición: que continuara unido a la ciudad de Florencia²¹.

De esta forma la que fuera la biblioteca de los Medici pasa a constituir la parte más importante de la que se llamará a partir de ahora Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia.

Junto a esta insigne colección, el Gran Duque de Toscana, Francesco II, decide transportar su biblioteca personal desde el Castillo de Lunéville al Palazzo Pitti, sede de su nueva residencia. Los libros procedentes de la Casa de Lorena pasan entonces a formar parte de la Biblioteca Palatina Medicea, recibiendo también el nombre de

"Lotaringia". Entre los libros que llegaron a Florencia, también contamos con dos de los catálogos de esta biblioteca, que a pesar de ser parciales, aportan una valiosa información para identificar los manuscritos y libros impresos que vinieron de Lunéville: el *Catalogue des livres de la bibliothèque de S.A.R.*²², que nos proporciona una somera información de cómo se encontraban los libros distribuidos por armarios siguiendo una estructura establecida por amplios temas, y el *Inventaire des Livres de la Bibliothèque de Son Altesse Royale qui Se sont trouvés à Lad. Bibliothèque au Château de Lunéville*²³, inventario realizado en el castillo para recoger la organización en cajas de los libros y demás objetos artísticos que se debían transportar a Florencia.

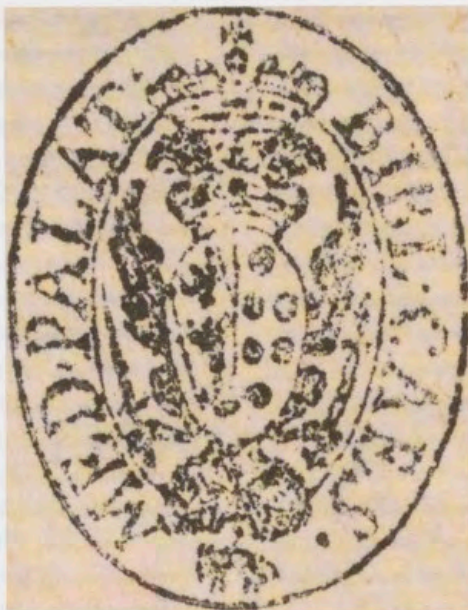
Estos catálogos son de especial interés para nosotros, ya que afectan directamente a la historia del *Códice Florentino*. El profesor Guerrero Lovillo²⁴, sin conocer la información acerca de la presencia del manuscrito en España hasta 1704, se aventuró a pensar que nuestro códice de las *Cantigas* llegó a Florencia en el equipaje de los Lorena entre los manuscritos franceses. Para poder argumentar este hecho considera que el propio Alfonso X, por sus relaciones familiares con Francia, pudiera haberlo regalado a alguno de sus parientes franceses. Además de los datos que lo sitúan en Madrid hasta 1704, hemos examinado minuciosamente los catálogos de los libros que llegaron de Lunéville con Francesco II, y en ninguno aparecen trazas de nuestro manuscrito, por lo tanto, si quedaba alguna duda en este sentido, sabemos ya a ciencia cierta que no llegó a Florencia a través de esa vía.

Según los documentos de la época, estos libros llegados de Lunéville permanecieron durante algunos años apilados en las salas de Palacio sin orden ni concierto, hasta que en 1758 Francesco II de Lorena tomó la determinación de ordenar la Biblioteca con la clara intención de abrirla al público en un futuro. Para ello llamó a Giovanni Gaspero Menabuoni, otorgándole el cargo de bibliotecario de Palacio, y el 9 de enero de 1760 estableció una serie de reglamentos a seguir para poder estructurar la Biblioteca Palatina de forma correcta, pensando en las necesidades de los estudiosos que acudieran a ella.

Los reglamentos que Francesco II estableció se resumen básicamente en estos puntos:

Determinar los libros y manuscritos del Palazzo Pitti identificando su procedencia, fondo mediceo o fondo lorenés.

Una vez identificados, distribuirlos en dos espacios gemelos preparados para acoger la biblioteca. El fondo mediceo ocuparía el salón que ya fue designado por Cosme III para su librería entre el 1666 y el 1670, y el fondo lorenés, junto con los libros que habían sido adquiridos después de su llegada a Florencia en el 1737, ocuparían el salón reestructurado por el archi-



Sello del fondo Lorenés, Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, reorganización de Francesco de Lorena, (1745) 1760-1765, Ministerio per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.

tecto Jean-Joseph Chamant, con frescos de Jean Girardot, en la misma ala del Palazzo Pitti.

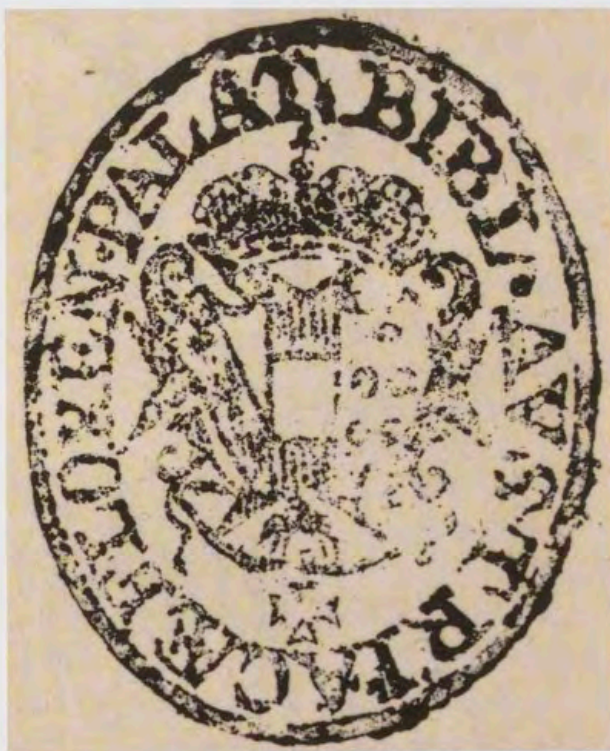
Con la distribución ya hecha, proceder a la identificación de los libros a través de dos sellos gemelos que señalaran el fondo del cual procedían. La forma de los sellos era idéntica, un medallón oval con el blasón bicornado de Francesco II, la corona granducal y la

imperial ²⁵, en la parte superior, y cada uno con una leyenda que hiciera referencia al fondo librario correspondiente siguiendo esta fórmula:

BIBL[IOTHECAE] CAES[AREAE] MED[ICEAE]
PALAT[INAE] ²⁶
BIBL[IOTHECAE] CAES[AREAE] LOTH[ARINGIAE]
PALAT[INAE] ²⁷



Sello del fondo Mediceo, Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, reorganización de Francesco de Lorena, (1745) 1760-1765, Ministerio per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.



Sello del fondo de Pietro Leopoldo, *Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, 1765-1771*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.*

Y finalmente realizar un catálogo de toda la Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, siguiendo una clasificación temática previamente establecida con índices que facilitasen la localización de los libros, instrumento indispensable para la apertura de la Biblioteca al público ²⁸.

La Biblioteca del Palazzo Pitti fue abierta al público en junio de 1765, y sólo dos meses después moría Francesco II, separándose la corona granducal y la imperial, y pasando a ocupar el trono de Toscana el joven Pietro Leopoldo.

Retomando el proceso de organización de los fondos, sabemos que el sellado de los libros comenzó el 25 de febrero de 1760, y se llevó a cabo de forma sistemática en todos y cada uno de los ejemplares que habían sido distribuidos en las salas por Menabuoni, por lo tanto el sello, bien del fondo mediceo, bien del fondo lorenés, es un instrumento de datación absolutamente fiable. Una vez que los libros eran sellados pasaban a ser colocados en su lugar, de acuerdo con la distribución que previamente había sido establecida según el tema y el tamaño.

El sello, o más bien los sellos, de la Mediceo Lotaringia, tuvieron un periodo de validez muy acotado, ya que comienzan a usarse en el 1760, y desaparecen en 1765, cuando el joven Pietro Leopoldo decide establecer un sello propio para los libros que a partir de ahora llegasen a la Biblioteca. El nuevo sello era de forma muy similar a los anteriores, pero con una única corona, la del Granducado, y con una leyenda diferente: BIBL[IOTHECAE] AUSTRIA-

CAE FLOREN[TINAE] PALAT[INAE] ²⁹. Este último se usó durante muy pocos años, sólo hasta 1771.

Regresando a nuestro manuscrito florentino de las *Cantigas*, el sello que aparece en la primera página ³⁰ es el correspondiente al fondo mediceo de la Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia de Francesco II, por lo tanto se encontraba ya en Florencia entre 1760 y 1765, y posiblemente hubiera llegado antes. Sabemos que el sello del fondo mediceo iba destinado a aquellos libros que perteneciesen a la biblioteca del Palazzo Pitti antes de su unión con el fondo lorenés, y esa unión tiene lugar en el 1737, con la llegada de Francesco II a Florencia. Según los documentos, el sello del fondo lorenés se destinó a los libros llegados de Lunéville y a aquellos que fueron comprados desde la llegada de Francesco II a la ciudad, por lo que nos situaría la presencia de nuestro manuscrito en Florencia antes de 1737. El hecho de que durante tantos años la Biblioteca no tuviera una organización y control estricto, tal y como manifiesta Menabuoni en sus documentos, abre la duda de si este dato lo podemos establecer de forma incuestionable. De cualquier manera, lo que sí es seguro es la presencia del códice de las *Cantigas* en Florencia como muy tarde entre 1760 y 1765.

El sello que encontramos en la primera página del manuscrito, folio 1r, nos da información igualmente interesante para analizar otro aspecto crítico de este ejemplar: el estado en el que llegó a Florencia y su reencuadernación. El manuscrito presenta en la actualidad un tipo de lujosa



Cantigas de Santa María, folio 1r, Códice de Florencia, Ms. B.R. 20,
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.

encuadernación realizada en piel oscura con motivos grabados en oro, entre los que podemos apreciar la flor de lis, símbolo característico de Florencia. Este tipo de encuadernación se corresponde con el modelo de otros libros pertenecientes a la Biblioteca Medicea, y con toda probabilidad fue llevada a cabo a su llegada al Palazzo Pitti. Si observamos con atención la primera hoja de guarda del manuscrito encontramos reflejada la tinta del sello del folio 1r, al que hemos hecho mención anteriormente, por lo tanto el manuscrito ya estaba así encuadernado cuando se sometió al proceso de sellado que comienza en febrero de 1760. Por otro lado sabemos que en los reglamentos establecidos por Francesco II para la organización de su Biblioteca, el sello se debía poner en la primera página o frontispicio, así que el códice ya presentaba el aspecto que conserva hoy. Es de suponer que la numeración arábiga que podemos ver en el margen superior derecho se corresponde con el proceso de estructuración y reenacuadernación del códice ya en el Palazzo Pitti ³¹.

Este primer folio nos proporciona otro dato igualmente valioso. En la parte inferior falta un gran fragmento ³². Esta ruptura del pergamino no debió ser gratuita en absoluto. En esa primera página o frontispicio normalmente aparecía el sello de procedencia ³³, por lo que no es de extrañar el hecho de que se “borre” la información acerca del origen del códice una vez que pasa a otro propietario, en este caso, otra Biblioteca.

Además del proceso de estructuración y sellado de los ejemplares, una de las premisas para la apertura al público era la de establecer un catálogo con índices temáticos que facilitase la consulta de los ejemplares. Este catálogo, por lo que respecta a los manuscritos del fondo mediceo lotaringio, fue comenzado por Menabuoni el 24 de agosto de 1763, y terminado el 25 de noviembre de 1765, tal y como reza en la primera página del manuscrito: *Catalogo ragionato e storico dei manoscritti della biblioteca Imperiale Mediceo Lotaringia Palatina fatto dal Cav.*

*Menabuoni già sottobibliotecario Med. Cominciato el di 24 agosto 1763 e finito el di XXV novembre 1765*³⁴.

Hoy día se conservan dos copias de este catálogo, una en el Archivo de Estado³⁵ de Florencia, y otra en la Biblioteca Mediceo Laurenziana³⁶. Dicho catálogo resulta de un inestimable valor por recoger bajo índices temáticos los 854 manuscritos del fondo mediceo lotaringio, pero antes de analizarlo en profundidad es preciso retomar la historia de la recién abierta al público Biblioteca Palatina.

Como hemos dicho anteriormente, en junio de 1765 las puertas del Palazzo Pitti se abren para acoger a los estudiosos en su reorganizada biblioteca, pero la afluencia de público no fue la esperada. Tal vez por este motivo solo unos años más tarde, en 1771, el joven Pietro Leopoldo decide hacer una gran cesión de manuscritos y libros impresos de la Biblioteca Palatina a varios centros, siendo especialmente beneficiada la Biblioteca Magliabechiana, fundada por Antonio Magliabechi años atrás con su fondo personal³⁷.

El propio Menabuoni realiza un extracto de su catálogo en 1771 con los manuscritos que pasan a la Biblioteca Magliabechiana, 588³⁸. Los fondos de la Biblioteca Magliabechiana, junto con los de la Mediceo Lotaringia, se unen a los de la nueva Biblioteca Palatina Centrale en el 1861 para constituir la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sede donde actualmente se encuentra el manuscrito alfonsí, por lo tanto si todas las piezas encajaban, debía encontrar información de nuestro manuscrito en el extracto realizado por el bibliotecario Menabuoni. Consultando este extracto encontramos la referencia documental que probaba la evidente pertenencia del manuscrito florentino de las *Cantigas* al fondo mediceo lotaringio, algo que ya habíamos comprobado mediante el análisis de los sellos. En dicho extracto, en la página 185, aparece el registro nº 522 con la siguiente descripción: *Cod. Membranaceo fº grande, legato alla Francese tutto dorato, contenense alcuni Miracoli di un Imagine della Madonna con Laudi, e descrizione dei miracoli che vi si vedono miniati, scritti in Idioma Portoghese*. El manuscrito aparecía en el índice como *Miracoli di un Immagine della Madonna*, nº 522.

A pesar de no aparecer ninguna referencia a Alfonso X ni algún dato cronológico, la descripción encajaba perfectamente con nuestro códice de las *Cantigas*, pero había algo que incitaba a desconfiar de la referencia encontrada, la presencia de una letra "L" en el margen. Esta letra "L" indicaba que ese manuscrito había sido elegido para ser transferido a la Biblioteca Laurenziana, por lo tanto no se podía encontrar en la Biblioteca Nacional Central de Florencia. El porqué de esa selección parece corresponder a la idea que circulaba entonces de que a la Biblioteca Laurenziana le correspondía custodiar el patrimonio librario de mayor riqueza, y así se empeñaba en propagarlo su

bibliotecario, el canónigo Angelo Maria Bandini, por todos los círculos literarios, así como en la Corte³⁹. Por este motivo se da pie al proceso de depuración del fondo de la Palatina Mediceo Lotaringia que había pasado a los fondos de la Magliabechiana, tal y como queda totalmente explicado en la primera página del extracto de Menabuoni, donde se puede leer lo siguiente de puño y letra de Bandini:

1783. Ricordo come questo di 21 giugno sono stati trasferiti in questa Real Biblioteca Laurenziana 307⁴⁰, pezzi di codici trascelti dal presente catalogo dal Canonigo: Angº: Mº: Bandini Regio Bibliotecario della Laurenziana: per collocarsi nella Libreria predetta e sono i trascelti contrassegnati colla lettera L.

¿Pasó el Códice Florentino a los fondos de la Biblioteca Laurenziana?

El hecho de que el manuscrito identificado como el ejemplar de las *Cantigas* hubiera sido elegido por Bandini para pasar a la Laurenziana rompía la cadena de atribuciones establecida hasta ahora, dejando un vacío documental. Por este motivo decidimos acudir a la Biblioteca Laurenziana para consultar el catálogo completo de Menabuoni, que aparecía a su vez recogido en el extracto del 1771, página 245, número 733, señalado por una letra "L" en el margen, por lo tanto seleccionado también para ser transferido. Tal vez en el catálogo completo existiera otro registro que se correspondiese con nuestro manuscrito, o por lo menos contase con información relevante para aclarar el enigma del traspaso a la Laurenziana. Así ocurrió.

En el Catálogo completo hecho por Menabuoni entre el 1763 y 1765, de nuevo aparecía el mismo registro, esta vez en la página 137 con el número 536, y el texto era idéntico al que se leía en el extracto de 1771 en el número 522, sin existir ninguna otra entrada que pudiera encajar con nuestro manuscrito⁴¹.

Esto no aclaraba el tema de la selección del 1783.

Afortunadamente en la Laurenziana se guardan los documentos del que fuera su bibliotecario⁴², Bandini, el mismo que hizo la selección de códices que debían pasar en 1783 de la Magliabechiana a la Laurenziana. Examinando uno por uno sus documentos encontramos varias copias de la relación de códices seleccionados sobre el extracto de Menabuoni, desde los primeros borradores hasta la nota definitiva, en la que aparecían variantes de contenido. Efectivamente en uno de los primeros borradores aparece seleccionado ese manuscrito número 522, nuestro códice, pero marcado con una cruz, y en la selección final⁴³ ya no aparece, por lo tanto nunca llegó a entrar en la Biblioteca Laurenziana. Para la comprobación final acudimos al Catálogo realizado por Bandini⁴⁴, en el que describe de forma pormenorizada los 244 manuscritos que finalmente fueron seleccionados, y ninguno se correspondía con nuestro códice.

El criterio de selección de los manuscritos para la Biblioteca Laurenziana era de carácter lingüístico, filológico y de riqueza ornamental. Eran seleccionados en primer lugar aquellos manuscritos que tenían alguna relación con repertorios clásicos, griego y latín, demostrando una inclinación particular por los textos hebreos y árabes, por los de especial interés filológico como únicos ejemplos de un texto concreto o con alguna particularidad remarcable, y por último, por aquellos que estaban ricamente elaborados desde un punto de vista artístico. Por el contrario los textos en lenguas romances se destinaban a los fondos de la Magliabechiana.

Cuando Bandini hace la selección sobre el extracto de Menabuoni, puede que eligiera este códice porque en la descripción se hacía hincapié en la profusa iluminación del mismo, pero cuando realiza su primer borrador de los que debían pasar a la Laurenziana, nuestro manuscrito aparece descrito sólo de la siguiente forma: *Miracoli di un'immagine della Madonna con Laudes. Codice memb. fº*. Tal vez Bandini ni siquiera había visto el códice y sólo contaba con la información del extracto de Menabuoni; cuando hizo una revisión de lo que finalmente debía pasar, pudo considerar que este manuscrito, del que ni siquiera se mencionaba una posible cronología, no fuera de interés para la Laurenziana, señalándolo con una pequeña cruz a la izquierda, tal y como lo vemos en el borrador de dicho elenco, que contaba con 242 manuscritos, o finalmente el hecho de que estuviera escrito en "portugués" fuera definitivo para ser rechazado por la Laurenziana, al margen de su riqueza ornamental. En una posterior redacción el número se ha reducido, solo aparecen 238, y ya no encontramos ninguna referencia a nuestro manuscrito. Así finalmente el códice de los *Miracoli d'una immagine della Madonna* no abandona los fondos de la Magliabechiana a la que había entrado con la cesión ducal de 1771, pasando posteriormente a los de la Nazionale Centrale donde se encuentra hoy día.

Antes de continuar con el itinerario de nuestro manuscrito en la Biblioteca Nacional Central de Florencia, resulta de gran interés retomar el Catálogo completo de Menabuoni ubicado en la Biblioteca Laurenziana. Al inicio del libro, en la página 11, podemos encontrar una hoja de menor tamaño, añadida al cuerpo del manuscrito posteriormente, donde se recoge la siguiente información: *Nota dei codici stragandi che sono sotto la tavola di Mezzo*, y a continuación podemos ver una lista de códices, entre los que, para nuestra sorpresa, se encontraba el nº 536, el manuscrito de las *Cantigas*. Esa "tavola di Mezzo" era una gran mesa en la sala de lectura de la Mediceo Lotaringia que actuaba también a modo de espacio de archivo para determinados libros. En su interior se custodiaban los volúmenes de mayor tamaño y considerados de más valor, contando incluso con un pequeño espacio para el ayudante del bibliotecario ⁴⁵.

Este dato evidencia de nuevo que el códice de los *Miracoli della Madonna*, que identificamos con las *Cantigas*, se correspondía con un manuscrito de gran formato y que era considerado a su vez una pieza importante en los fondos del Palazzo Pitti, afianzando una vez más la identificación entre ambos manuscritos.

Una vez resuelto el enigma de la Laurenziana, y con la seguridad de que el códice florentino de las *Cantigas* se corresponde con el que aparece en el catálogo de la Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, solo falta matizar algunos particulares que puedan aclarar aún más su agitada historia en la Biblioteca Nacional Central de Florencia.

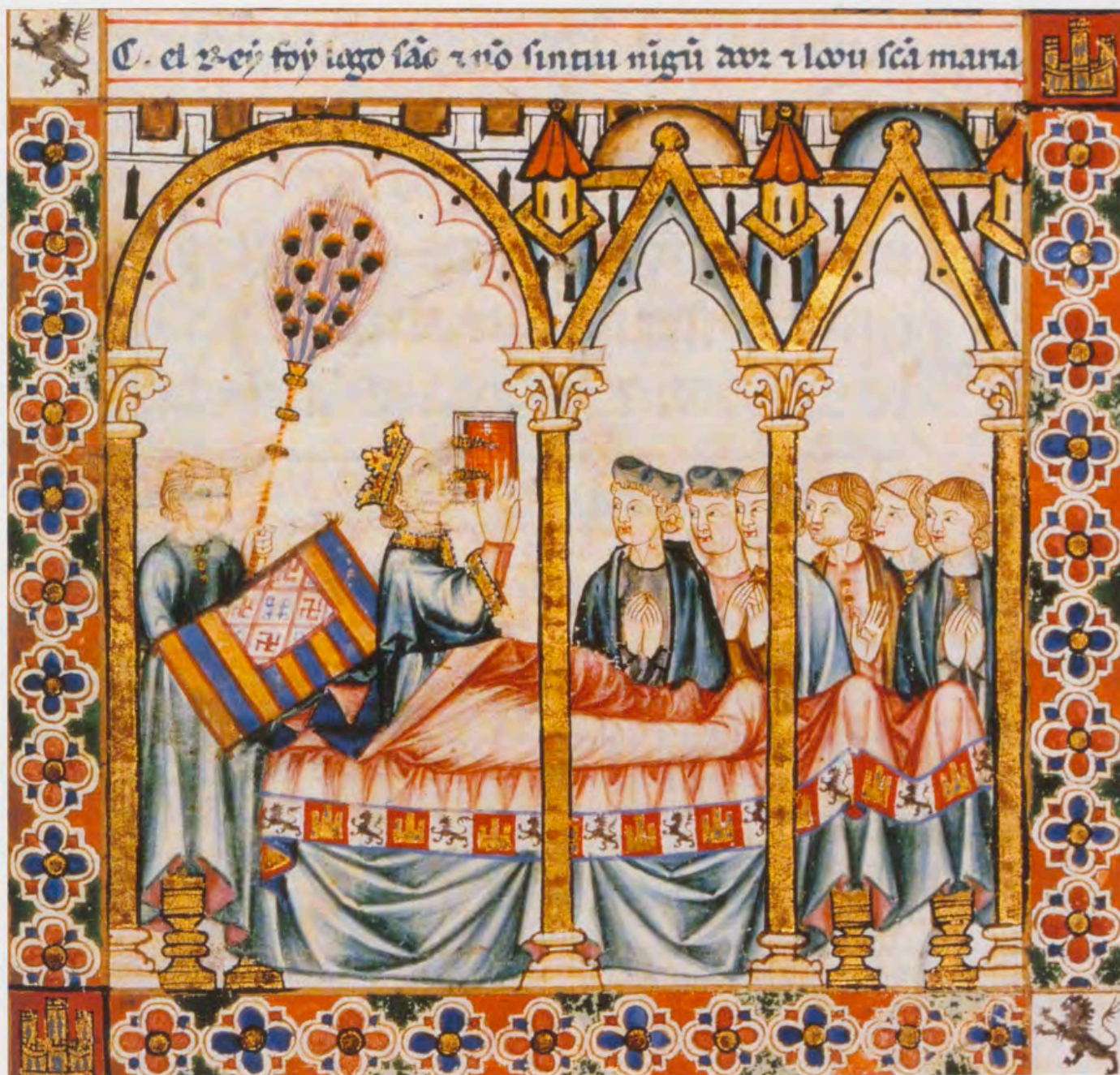
Paso final: de la Palatina a la Nazionale

Este manuscrito nunca formó parte real de la Biblioteca Magliabechiana, al igual que el resto de los que procedían del fondo mediceo lotaringio, y por eso no aparece recogido en el catálogo de los códices magliabechianos, a pesar de que contó con la signatura Magliab.XXXV.29bis, como tampoco lleva el sello característico de la Biblioteca Magliabechiana ⁴⁶.

Los libros y manuscritos fueron trasladados del Palazzo Pitti a la Biblioteca Magliabechiana, situada en un ala del edificio que acoge hoy día a la Galleria degli Uffizi, el 22 de julio de 1771, y fueron organizados en cinco salas acondicionadas junto a la gran sala de lectura de la Magliabechiana, pero en los documentos que hacen refe-



Sello de la Biblioteca Magliabechiana, 1747-1761, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.



El Rey besando el Códice de las Cantigas, detalle del folio 119v, Códice de Florencia, Ms. B.R. 20, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.

rencia a este particular, nunca se habla de donación por parte de Pietro Leopoldo, sino de unificación de los fondos para facilitar el trabajo de los estudiosos, por lo tanto no es correcto decir que el códice florentino de las *Cantigas* proviene de la Biblioteca Magliabechiana, tal y como podemos aún leer en numerosos estudios. Nunca perteneció al fondo de Antonio Magliabechi y tampoco formó parte integrante de la Biblioteca Magliabechiana.

En 1801 entra como Director de la Biblioteca Vincenzo Follini, y es él el que comienza la catalogación conjunta de los fondos aplicando la signatura que posteriormente se ha definido como "Fondo Nazionale". En el caso de nuestro manuscrito le corresponde la II. I. 213.

Solo en 1861 se unifican los fondos de la Mediceo Lotaringia y de la Magliabechiana, estableciéndose la base de la nueva Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. En 1864 el bibliotecario Giuno Carbone comienza a trabajar en la sistematización del "Banco Rari", y posiblemente fuera él quien escribió en la primera guarda del manuscrito florentino, arriba a la izquierda, la precedente signatura de la actual: B.A. s. p.2.nº.7, aunque continuó apareciendo registrado con la correspondiente al "Fondo Nazionale".

Finalmente, cuando la Biblioteca cambia de sede en el 1936, dejando los Uffizi donde se encontraba para venir a su actual ubicación, de nuevo asistimos a un proceso de adap-



Construcción de una iglesia, detalle del folio 84r, Códice de Florencia, Ms., B.R. 20, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fotografía: MicroFoto.

tación de firmas, adquiriendo entonces la de B.R. 20. Esta última es la que le corresponde en la actualidad ⁴⁷.

A modo de conclusión

El códice de las *Cantigas*, que ahora se encuentra en la Biblioteca Nacional Central de Florencia, llegó a esta ciudad a través de la familia Medici, y formó parte de los fondos de la Biblioteca Palatina, ubicada en el Palazzo Pitti, hasta que en 1771 fue cedido, junto con la mayor parte de los manuscritos palatinos, a la Biblioteca Magliabechiana para facilitar el acceso de los estudiosos a su contenido, pero sin formar parte integrante de la misma. Nunca perteneció al fondo privado de Antonio Magliabechi ni a la Biblioteca que fundó, por lo tanto la designación de "códice magliabechiano" o la afirmación de que procedía de dicha Biblioteca es errónea.

El manuscrito posiblemente llegó a la ciudad antes de 1737, tal y como atestigua la presencia del sello del fondo medico que vemos en el folio 1r, aunque con absoluta seguridad se encontraba allí entre el periodo de 1760 y 1765. En el Palazzo Pitti fue reorganizado y encuadernado tal y como lo podemos ver hoy día.

En 1783, por su rica iluminación, fue seleccionado para ser transferido a la Biblioteca Laurenziana, la más importante según el criterio de la época, pero el hecho de ser un códice escrito en lengua romance frenó este proceso, ya que en la Laurenziana se daba prioridad a los manuscritos griegos y latinos, mostrando también especial interés por los árabes y hebreos. Este hecho lo retiene en el fondo palatino que había sido cedido por Pietro Leopoldo en el 1771 a la Magliabechiana, pasando con la unificación de 1861 a formar parte de la Biblioteca Nacional Central de Florencia, donde se encuentra actualmente, bajo la signatura B.R. 20, y donde fue hallado por Menéndez Pelayo en 1877.

Notas

- 1 W. Mettmann, *Cantigas de Santa Maria*, 3 vol., Castalia, Madrid, 1986.
- 2 El primero es el llamado *Códice Toledano*, (Biblioteca Nacional de Madrid, BNM, ms. 10069), una primera recopilación de cien poemas y composiciones musicales; el segundo es el *Códice Princeps* o de los *Músicos* (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Esc. b.L2), que supone, con respecto al anterior, la introducción de iluminación y el enriquecimiento de poemas aumentando su número a cuatrocientos, y el tercero y cuarto forman las *Cantigas Historiadas*.
- 3 Fue Menéndez Pidal el primero en aplicar el calificativo de "historiados" a ambos códices, primer y segundo volumen de una misma obra. G. Menéndez Pidal, "Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí", *CRAH*, 150, 1962.
- 4 M. V. Chico Picaza, *La miniatura del Códice Florentino de las Cantigas de Santa Maria*, volumen crítico de la edición facsímil, Edilán, Madrid, 1991, p. 125.
- 5 A lo largo de este estudio pondremos en evidencia que el ms. B.R. 20 nunca perteneció a Magliabechi ni realmente formó parte de su Biblioteca, por lo que el apelativo de "Magliabechiano" resulta erróneo.
- 6 En una carta escrita el día 17 de abril de 1877, Menéndez Pelayo le comunicaba al Marqués de Valmar que había identificado en la Biblioteca florentina un códice de las *Cantigas de Santa Maria*. Véase *Cantigas de Santa Maria*, tomo I, Madrid, 1889; R. Fernández Pousa, "Menéndez Pelayo y el Códice florentino de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X", *RABM*, LXII, 1956, pp. 235-255.
- 7 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, desde ahora, BNCF.
- 8 Este trabajo ha sido posible gracias a la estancia de dos meses en la BNCF, en el marco de mi beca de Investigación. Agradezco profundamente desde estas líneas toda la colaboración y ayuda que me han prestado los bibliotecarios de la misma y de la Biblioteca Laurenziana, sin los que no hubiera sido posible obtener la información para este estudio.
- 9 A. García Solalinde, "El códice florentino de las Cantigas", *Revista de Filología Española*, V, 1918. Esta información ha sido recogida posteriormente en los estudios que han hecho referencia directa al manuscrito florentino.
- 10 G. Menéndez Pidal, CL, 1962 [op. cit. n. 3].
- 11 G. Menéndez Pidal, 1962, pp. 34-35 [op. cit. n. 3].
- 12 J. Montoya Martínez, "El códice de Florencia: una nueva hipótesis de trabajo", *Romance Quarterly*, The University of Kentucky, vol. 33, nº 3, 1989.

- 13 Esta hipótesis quedaría descartada si atendemos a los últimos estudios en torno a la cronología alfonsí, ya que para la iluminación de las *Cantigas* se establecen como fechas posibles el período entre 1273 y 1284, siendo el códice florentino el más tardío por su condición de volumen segundo. Véase M. V. Chico Picaza, "Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, nº 4, 1994.
- 14 F. Hernández Serna, "El códice de Florencia B.R. 20 de Las Cantigas de Santa María", *Murgetana*, nº 78, 1989.
- 15 E. Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, IHL, Madrid, 2004.
- 16 G. Mazzatini, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. VIII, BNCf, Forlì, Casa editrice Luigi Bordinandini, Florencia, 1898, p. 71. En este Inventario se cataloga con la signatura del "Fondo Nazionale", II, I, 213, especificando su denominación anterior con la signatura Magl. Cl. XXXV, núm. 259 bis.
- 17 Antonio Magliabechi muere en el 1714 y deja su biblioteca personal a la ciudad de Florencia. Posteriormente, en 1747, se funda con dicho fondo la llamada Biblioteca Magliabechiana.
- 18 La primera referencia documental de esta colección data de un catálogo de 1588 en el que se describen 1583 libros impresos y 258 manuscritos. Magl. X.13; II.L.309.
- 19 F. Facchinetti Bottai, "Libreria Palatina", *Bolletino d'arte*, 1, 1979, pp. 97-102.
- 20 Desgraciadamente no contamos con un catálogo completo de la Biblioteca Medicea de manos de Magliabechi. Sí existen numerosos documentos realizados por el bibliotecario, donde se recogen relaciones de libros, pero ninguno es un catálogo completo de los fondos. Entre los numerosos documentos autógrafos de Magliabechi que se pueden encontrar en la "clase" X, catálogos, de la BNCf, existe uno especialmente interesante por su extensión, 3.168 volúmenes, el Magl. X. 12. Este manuscrito aparece en el catálogo de la Biblioteca recogido como "Catalogo della Biblioteca Mediceo Palatina", aunque un reciente estudio lo ha identificado como el catálogo de la Biblioteca del Cardenal Leopoldo de Medici, que pasó posteriormente a formar parte de la Biblioteca Medicea y de la que se encargó también Antonio Magliabechi. Véase A. Mirto, *Introduzione a La Biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici: catalogo*, Olschi, Florencia, 1990. De la Biblioteca del Cardenal Leopoldo existe otro catálogo de proporciones menores, 624 volúmenes, bajo la signatura Magl. X. 53, en la BNCf. Nuestro manuscrito no aparece en ninguno de los dos, por lo tanto sabemos que no formaba parte de la Biblioteca del Cardenal Leopoldo ni fue adquirido por Fernando Marías, heredero de los libros del Cardenal hasta su muerte en 1710, momento en el que pasan a formar parte del fondo general de la Palatina.
- 21 Esto sucede en un pacto llevado a cabo el 31 de octubre de 1737 a través del cual el patrimonio de los Medici quedaba unido a la ciudad de Florencia. Véase M. Mannelli, "La Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia ed il suo catalogo", *Culture del testo, rivista italiana di discipline del libro*, nº 3, sept.-dic., 1995.
- 22 *Catalogue des livres de la bibliothèque de S.A.R. Première Armoire vis-à-vis de l'appartement de Mr. Duval Contenant les Stes. Ecritures. Les Bibles, & autres matieres depicté & des Onurages historiques, Critiques, Chronologiques, Geographiques & litteral*, Magliab. X. 76 bis.
- 23 *Inventaire des Livres de la Bibliothèque de Son Altesse Royale qui se trouve à Lad. Bibliothèque au Château de Lunéville et qui nous ont été représenté par Leu. Duval Bibliothèque de S.A.R. Les Inventaires dressés en consequence des ordres de S.A.R. du Trente un decembre 1736. employé en Son Conseil des finances, et fait en presence du. M. Duval, et à l'assistance des. Groselier Commis et Secretaire dud. Conseil, Pau Noun Jean François de Tervenus Conseiller de S.A.R. en Ses Conseil desCtas. Et des finances Commissaire cette part cejourdhuy 29 Jauvier 1737 et jours Suivans*, II, I, 351 (Magliab. X. 74 bis). Este inventario se refiere a las 39 cajas que se utilizaron para transportar los objetos desde Lunéville, pero a su vez formaba parte de un documento más amplio donde se recogían los más de 80.000 libros de la Biblioteca del fondo lorenés. Véase F. Arduini, "Documenti per una storia della Biblioteca Palatina Lorenés. Cataloghi e segni di appartenenza", en *Il linguaggio della Biblioteca. Scritti in onore di Diego Maltese*, vol. I, Ed. Regione Toscana, Florencia, 1995.
- 24 J. Guerrero Lovillo, *Miniatura gótica castellana, siglos XIII-XIV*, Madrid, 1956, p. 17.
- 25 Francesco II se convierte en Emperador en 1745 hasta 1765, año de su muerte, compartiendo el grado de Emperador y de Gran Duque de Toscana. Por lo tanto este sello, en principio, podría indicar esa cronología.
- 26 Sello del fondo Mediceo, Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, reorganización de Francesco de Lorena, (1745) 1760-1765.
- 27 Sello del fondo Lorenés, Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, reorganización de Francesco de Lorena, (1745) 1760-1765.
- 28 M. Bernardini, *Medicea Volumina. Legature e libri dei Medici*, Edizioni ETS, Pisa, 2001.
- 29 Sello del fondo de Pietro Leopoldo, Biblioteca Palatina Mediceo Lotaringia, 1765-1771.
- 30 *Cantigas de Santa María*, detalle del folio 1r, con las imágenes del Rey y el sello Mediceo, *Códice de florencia*, Ms. B.R. 20.
- 31 Dicha reestructuración merece un estudio individual por sí solo que espero poder realizar próximamente.
- 32 *Cantigas de Santa María*, folio 1r completo, *Códice de Florencia*, Ms. B.R. 20.
- 33 El hecho de añadir la heráldica del propietario era algo muy habitual, incluso cuando los códices cambiaban de manos, por lo tanto podría tener algún dato acerca de su anterior propietario.
- 34 Este catálogo corresponde solo a una parte del fondo de la Biblioteca, al grupo de manuscritos. El catálogo correspondiente a los libros impresos ha sido recientemente identificado por la Doctora Mannelli, BNCf, en el "Ufficio di Restauro" de la Biblioteca Nacional de Florencia. M. Mannelli, 1995, pp. 139 y ss. [op. cit. n. 21].
- 35 Archivio di Stato di Firenze, Ufficio di Revisioni e Sindacati, Filza nº 63.
- 36 Biblioteca Laurenziana, Archivio Storico, Plut. 92 sup. 227 B; también se puede consultar en microfilm, ASBL. m. 24.
- 37 En la copia del Catálogo de Menabuoni, que se encuentra en el Archivo de Estado, encontramos las indicaciones del traspaso de los libros y manuscritos, especificando con una letra en el margen el destino que se les había asignado, "M" para la Magliabechiana, a la que se destinan la mayor parte de los manuscritos, "A" para la *Accademia delle scienze filosofiche*, "L" para la Laurenziana, "R" para el Ufficio di Revisioni e Sindacati, y "S.A.R" para los 98 manuscritos que permanecieron en las estancias del Príncipe en el Palazzo Pitti. Estos 98 manuscritos constituyen la base para la formación del nuevo fondo de la Palatina Centrale.
- 38 Hoy día se puede consultar en la BNCf con la signatura Magl. Cl. X, 161.
- 39 D. Fava, "Due biblioteche auliche nella Nazionale Centrale di Firenze", *Accademie e biblioteche d'Italia: annali della Direzione generale delle accademie e biblioteche*, nº 9, 1935.
- 40 Este número está corregido por una mano posterior, y de hecho no se corresponde con el número de manuscritos seleccionados en el extracto, que son 237. Tampoco se corresponde con el número de los que finalmente pasaron a la Laurenziana, 244 manuscritos más 2 catálogos.
- 41 En el índice temático, página 8, aparece dentro de la categoría: "storia dei luoghi sancti delle reliquia e delle santi immagine", que comienza en la página 136.
- 42 Biblioteca Laurenziana, ASBL. m. 36, microfilm.
- 43 *Nota dei codici manoscritti parte membranacei parte cartacei della Bibliotheca Mediceo Lotaringia Palatina in conformita delgi ordini di S.A.R. degl' 8 giugno 1783 passatti nella Regia Bibliotheca Laurenziana questo di (sic) giugno anno sudetto secondo i numeri del Catalogo compilato dal Cav. Menabuoni gia vicebibliotheca della Medesima.*
- 44 A. M. Bandini, *Bibliotheca Leopoldina Laurentiana, seu Catalogus mancriptorum qui iussu Petri Leopoldi Arch. Austr. Magni Etr. Ducis...in Laurentianam translati sunt. Quae in singulis codicibus continentur... accuratissime describuntur, edita supplementur et emendatur ..., Florentiae, Typis Caesareis, 1791-1793.*
- 45 Agradezco a la Doctora Michaela Sambucco, BNCf, su valiosa información para interpretar la nota hallada en el Catálogo de Menabuoni.
- 46 Los libros magliabechianos llevan un sello formado por el iris, símbolo de la ciudad de Florencia, con la leyenda Biblioth[ecae] Pub[licae] Florentinae. Su cronología se extiende aproximadamente de 1747 a 1861, presentando algunas variantes de tamaño y forma. Sello de la Biblioteca Magliabechiana, 1747-1861.
- 47 Agradezco al Doctor Piero Scapecchi, BNCf, su colaboración y valiosa información para organizar los datos del presente estudio, especialmente en lo que respecta a la historia de la BNCf.



Pascual Catí, Retrato del VIII Conde-Duque de Benavente, 1599, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, Inv. 6007, Fotografía: Antelo.

Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)

Por Mercedes Simal López

Becaria F.P.I. Universidad Complutense de Madrid

El presente artículo se centra en el estudio de la figura de Don Juan Alfonso Pimentel como coleccionista y mecenas en los años que pasó como Virrey en Nápoles, durante los cuales llevó a cabo importantes intervenciones arquitectónicas y urbanísticas en la ciudad y reunió, a nivel particular, un interesante conjunto de obras de arte que, junto a los conocimientos y experiencias adquiridos, marcaron un cambio en los gustos coleccionistas de la familia ¹.

Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde y V Duque de Benavente, era hijo de Don Antonio Alonso Pimentel, VI Conde y III Duque de Benavente ², y de Doña Luisa Enríquez Girón, hija del Almirante de Castilla. Nacido probablemente en Villalón en 1553, al ocupar por nacimiento el segundo puesto en la línea de sucesión al ducado inició la carrera militar, consiguiendo el hábito de Caballero de Santiago en 1567, Orden en la que llegó a ser Trece y Comendador de Castrotrafe.

En 1570 contrajo primeras nupcias con Doña Catalina Vigil de Quiñones, VI Condesa de Luna, hija única y heredera del V Conde Don Luis Vigil de Quiñones y su primera mujer, la Condesa Doña María Cortés, hija a su vez del

conquistador de México Hernán Cortés, I Marqués del Valle de Oaxaca. Por esta unión quedaron agregados a la Casa de Benavente el Condado de Luna y el título de Merino Mayor de León y Asturias. Tras perder a su esposa Doña Catalina en 1574, el 8 de abril de 1576 Don Juan Alfonso heredó, por haber fallecido sin descendencia su hermano Don Luis, el título de VIII Conde y V Duque de Benavente.

Ya en calidad de titular de la Casa de Benavente, participó en la guerra de Portugal en 1580 ³ y dos años más tarde, gracias a la mediación de Felipe II, contrajo segundas nupcias con Doña Mencía de Requesens y Zúñiga, heredera del Comendador Mayor de Castilla Don Juan de Zúñiga ⁴.

Durante el reinado de Felipe II gozó a intervalos del favor del Monarca ⁵, quien en 1598 le nombró, al igual que anteriormente a su padre, Virrey de Valencia, cargo que desempeñó hasta 1602. De esta etapa data la pintura que en 1599 realizó Pascual Catí del Conde-Duque, siguiendo el modelo ticianesco de media figura con armadura, en este caso obra del milanés Pompeo della Cesa ⁶. Durante su mandato se celebraron en la ciudad las bodas de la



Taller de Antonio Abondio, Medalla con el retrato de Don Antonio Alonso Pimentel, VI Conde de Benavente, 1565, Kunsthistorisches Museum, MK 14445, Viena.

Infanta Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto y del nuevo Rey Felipe III y Margarita de Austria⁷, a quienes poco después Don Juan Alfonso cedió, siguiendo la tradición familiar, su residencia vallisoletana mientras se concluían las obras del nuevo palacio real en la recién inaugurada capital⁸. A lo largo de su Virreinato, además de mejorar las construcciones de tipo defensivo del reino de Valencia, tenemos constancia de que el Conde-Duque realizó envíos de plantas y aves para los Sitios Reales⁹ y a nivel particular adquirió distintas pinturas, algunas de las cuales fueron a parar a sus patronatos¹⁰.

En 1602 Don Juan Alfonso fue de nuevo designado para ocupar el cargo de Virrey. Le fue concedido en esta ocasión el de Nápoles, uno de los más codiciados y rentables de la época. Dado que vamos a analizar este periodo con

detenimiento, tan sólo señalaremos que no fue hasta noviembre de 1609 cuando se decidió el retorno del Conde-Duque a España, y le sucedió Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos.

Tras su regreso en 1610, el Conde-Duque pasó varios años alejado de la Corte, debido a las diferencias que tenía con el Duque de Lerma y a la necesidad de reparar su maltrecha hacienda tras los enormes gastos que le ocasionó el Virreinato, ya que "no cuidando de sus aprovechamientos, por aumentar los de su Magestad [...] de donde todos suelen venir ricos, y acrecentados, vino gastado, y con grandes empeños"¹¹. Por esta causa en 1612 el Conde-Duque rechazó la misión de viajar a París a dar la enhorabuena de los casamientos reales, disculpándose "con la necesidad a que había venido su casa con los gastos que ha hecho con el rey pasado y después con S[u] M[ajestad]"¹².

En 1617 este hombre de "ruin letra"¹³ regresó a la Corte al ser nombrado miembro del Consejo de Estado, y un año más tarde del de Italia con el cargo de Presidente¹⁴, si bien no fue hasta 1619, tras la muerte de su segunda esposa, cuando se trasladó definitivamente a Madrid, convirtiéndose en uno de los cortesanos más cercanos al Monarca¹⁵. Como prueba de ello, en dicho año quedó como Gobernador del Reino durante el viaje que hicieron el Rey y el Príncipe Felipe con su esposa Isabel de Borbón a Portugal¹⁶, y en 1621 Don Juan Alfonso fue una de las personas que acompañó a Felipe III en los momentos antes de su muerte¹⁷.

El nuevo Monarca Felipe IV, siguiendo instrucciones de su padre, le tuvo entre sus hombres de confianza junto a Don Baltasar de Zúñiga¹⁸ y en abril de ese año le nombró Mayordomo Mayor de la Reina¹⁹ y se le concedieron aposentos en el Real Alcázar de Madrid²⁰. Sin embargo, tan sólo pudo disfrutar de dicho cargo seis meses, ya que falleció en Madrid el 8 de noviembre de 1621. Pocos días después, y siguiendo sus mandas testamentarias, fue trasladado a Benavente para ser enterrado en el panteón familiar instalado en la iglesia del convento de San Francisco²¹.

Tras su muerte, los elogios que se hicieron de su persona nos proporcionan una interesante información acerca de su carácter e inquietudes. Almansa y Mendoza recogió la opinión de Enrique IV de Francia (†1610), quien envidiaba la prudencia del Conde-Duque²². Juan Antonio de la Peña le definió como "aquel insigne conde que dio a España, armas, letras, y religión, tantos y tan esclarecidos hijos, que con razón le pudieran llamar patriarca de la nobleza, valor, virtud y letras"²³. Palomino le incluyó, en su *Museo pictórico y escala óptica*, en el capítulo dedicado a los "grandes príncipes y monarcas del mundo y otras dignidades señoras y mujeres insignes que han ejercitado la pintura y de los escritores de ella"²⁴, y años más tarde Ceán Bermúdez concretó esta afirmación, asegurando que Don Juan



D. A. Parrino, Teatro eroico d'governi de Vicere del Regno di Napoli, 1692, T. II, p. 32, Biblioteca Nacional, Sign. R/14618, Madrid.

Alfonso era "pintor por afición" y que "se ejercitaba en dibujar y pintar con inteligencia, y eran celebradas sus obras por los profesores"²⁵.

Una vez trazado el perfil biográfico del Conde-Duque vamos a analizar su etapa como Virrey de Nápoles. Hasta ahora, han sido escasos los estudios que se han realizado sobre el virreinato partenopeo a comienzos del siglo XVII, principalmente debido a las exiguas fuentes documentales que se han conservado²⁶.

Don Juan Alfonso Pimentel, "di grandezza d'animo, e di maniere di Principe"²⁷, ocupó durante siete años el cargo de Virrey de Nápoles. Si bien el traslado a la ciudad partenopea debió de suponer una gran experiencia, a Don Juan Alfonso no le era totalmente ajeno el viaje a Italia, ya que en época del Emperador su padre el VI Conde-Duque había acompañado a Carlos V a Roma (1535)²⁸ y a Nápoles (1536)²⁹, y su segunda esposa Mencía había vivido en Roma durante la embajada de su padre Don Luis de Requesens entre 1563 y 1567.

La provisión de su nombramiento, sucediendo a Fernando de Castro, Conde de Lemos, fue publicada en marzo de 1602, tras lo cual el Conde-Duque, en compañía de su mujer y seis de sus hijos³⁰, emprendió viaje para embarcarse en las galeras del Príncipe Giovanni Andrea Doria. Tras un largo viaje con escala en Génova y Gaeta³¹, Don Juan Alfonso llegó el 24 de marzo a Pozzuoli, en donde pasó veinte días a la espera de que su antecesor regresase a España³², entrando en Nápoles con gran aclamación de los ciudadanos el 6 de abril de 1603³³.

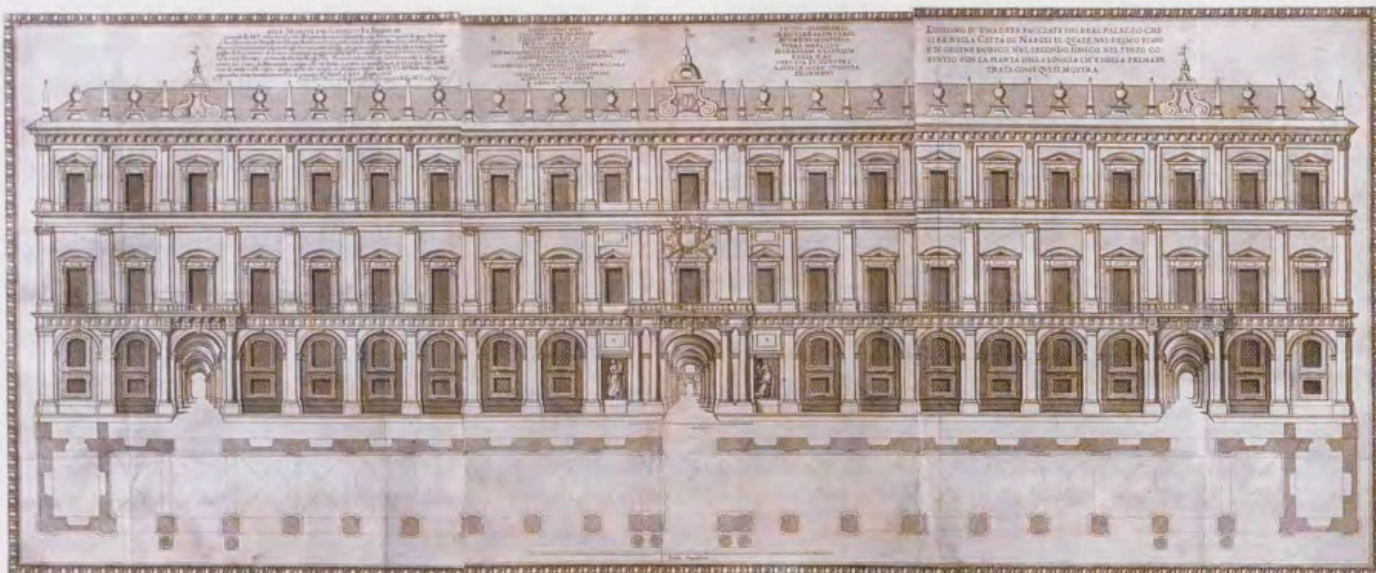
Nada más tomar posesión de su cargo Don Juan Alfonso informó a Felipe III de la situación militar y económica del reino y se comprometió a elaborar, tan pronto como le fuera posible, un informe encaminado a calcular el fraude de la Hacienda, y reformar las compañías de infantería³⁴.

Durante su virreinato, la ciudad, que era la más densamente poblada de Italia, vivió épocas de crisis y carestía, a las que el Conde-Duque hizo frente con distintas pragmáticas, en virtud de las cuales fue definido como "ambizioso nell'osservanza della Giustitia, havendo più caro l'esser tenuto severo, che di esser tenuto piacevole"³⁵.

Mientras que algunos historiadores le han acusado de utilizar el puesto para su aprovechamiento personal y de prestar poca atención a sus tareas de gobierno³⁶, otras fuentes ponen de manifiesto cómo a lo largo de su mandato acrecentó las rentas reales, reforzó la infantería, la caballería y las galeras, gracias a lo cual mantuvo a raya al Turco con intervenciones militares como la de Durazzo en 1606, y tomó distintas medidas en contra del acaparamiento de alimentos³⁷. Asimismo durante el desempeño de su cargo prestó ayuda militar y económica al Archiduque Alberto, a la Archiduquesa María en 1605, y al Conde de Fuentes en 1607, cuando Felipe III se declaró en contra de los venecianos³⁸ y a favor del Papa Paulo V³⁹. Con el pontífice también mantuvo buenas relaciones⁴⁰, dado que ambos se conocieron durante la visita a España que en 1593 realizó el por entonces Cardenal Camillo Borghese, quien se alojó en la residencia del Conde-Duque⁴¹.

Respecto a las distintas iniciativas de tipo arquitectónico y urbanístico de carácter público emprendidas en Nápoles por Don Juan Alfonso Pimentel, junto a los trabajos de mejora de fuertes militares como los de Puerto Longón o la isla de Elba, y la construcción de puentes y del nuevo puerto de la ciudad, destacaron especialmente la continuación de las obras del Palacio Real y la ampliación y mejora de la red hidráulica de la ciudad.

Bajo su mandato las obras del Palacio Real, iniciadas por el anterior Virrey y dirigidas por Domenico Fontana, a quien el Conde-Duque concedió en 1603 el título de "Ingeniero mayor y superintendente de todas las fabricas que se hiciere en el dho reyno de Napoles por servicio de V. Md."⁴², experimentaron un importante avance. Según el



Domenico Fontana, Fachada del Palacio Real de Nápoles, 1606, Biblioteca Nacional, Estampa 47.230, Madrid.

proyecto original, el nuevo edificio, que se estaba levantando sobre la antigua residencia virreinal construida por Pedro de Toledo entre 1540 y 1565, también dispondría de espacios para la Corte, el Tesoro y distintas oficinas administrativas, ya que estaba concebido para dar seguridad al representante del Soberano y “para comodidad del numeroso gentío que va a negociar con el Príncipe”⁴³.

Para conocer el proyecto de Fontana, a falta de sus diseños, tan sólo contamos con la descripción que el arquitecto realizó en el segundo volumen de su obra *Della trasportatione dell'obelisco*, publicada en Nápoles en 1604⁴⁴, y



Fachada del Palacio Real de Nápoles, escudos del VIII Conde-Duque de Benavente, flanqueando el del Rey Felipe III.

la estampa que dos años más tarde dio a la imprenta con el diseño de la fachada del Palacio, en la que explicaba que el proyecto -que sólo se llevó a cabo parcialmente- se había reducido y que en breve el Conde-Duque de Benavente podría disfrutar de algunas zonas⁴⁵.

Si bien finalmente el diseño de fachada fue modificado, en ella se incluyeron las armas de Don Juan Alfonso, que todavía hoy lucen junto a las de Felipe III y el Conde de Lemos⁴⁶.

Al carecer de datos más concretos no podemos especular con el grado de implicación del Virrey en la remodelación del Palacio y su decoración, pero a juzgar por el intenso trato que mantuvo con Fontana⁴⁷, la presencia de estampas del Palacio Real de Nápoles en sus residencias de Benavente⁴⁸, el interés que demostró por estar informado de las intervenciones que se realizaban en los Sitios Reales españoles⁴⁹, la dirección que había ejercido anteriormente en la construcción de edificios militares en Valencia, y la actividad arquitectónica y decorativa que llevó a cabo en sus distintas residencias benaventanas a su regreso de Italia indican que debió de tener un papel importante.

La otra gran labor del Conde-Duque en Nápoles consistió en dotar de agua distintas zonas de la ciudad, creando espacios arbolados para el disfrute de los napolitanos en un intento de mejorar el trazado urbanístico de la ciudad, en línea con la pragmática que otorgó para evitar que continuaran levantándose construcciones de forma arbitraria⁵⁰.

En 1604 el Conde-Duque aprovechó la remodelación de la calle que unía *Poggioreale* y la *Porta Capuana* para proporcionar a los ciudadanos “occasione di delizia”⁵¹. La calle, cuya gran anchura “permitía circular a diez



Anónimo, Via de Poggioreale, de Nápoles, mediados del siglo XVII, Museo Nacional del Prado, Sign. 2.767, Madrid.

carrozas al mismo tiempo”, quedó delimitada por un muro de poca altura a ambos lados, y a lo largo de ella se plantaron una doble fila de sauces y se colocaron nueve fuentes, realizadas con mármol y conchas marinas. Gracias a la sombra proporcionada por los árboles y al frescor del agua, la nueva vía se convirtió en un agradable lugar en el que poder pasear, dado que estaba cerrada al tráfico. El proyecto, realizado por Giovanni Antonio Nigrone, se completaba con un epitafio conmemorativo que dejaba constancia del patronazgo del Virrey ⁵². A ésta también hay que sumar otras intervenciones del mismo carácter, en las que se aunaban el embellecimiento de la ciudad con la mejora de la higiene y salubridad de las zonas donde se instalaron. Así, Don Juan Alfonso emprendió obras para ampliar el suministro hídrico hasta Santa Lucía, construyendo en el camino que unía el Palacio Real con dicho barrio otra fuente con estatuas de mármol ⁵³, y también dotó de fuentes el barrio de Chiaia, en donde se levantaron otras nueve hasta la Mergellina y la iglesia de Nuestra Señora de Piedigrotta.

En el plano religioso, el Conde-Duque, en calidad de Virrey, nombró a Santo Tomás de Aquino octavo protector y patrón de la ciudad de Nápoles, y fue el encargado de evaluar las peticiones de limosna solicitadas por las distintas comunidades religiosas del Virreinato para la remodelación y mejora de distintos templos. Entre otras, concluyó la reforma de la cripta donde estaba enterrado el cuerpo de San Andrés en la catedral de Amalfi ⁵⁴, intervino en la fundación de la capilla del Tesoro en la catedral de Nápoles y en la del Monte Pío de la Misericordia, y bajo sus órdenes se restauró la iglesia dell'Incoronata o Santa Maria della Pietá ⁵⁵.

Respecto a las costumbres del Conde-Duque durante su estancia en Nápoles, conocemos sus hábitos y la composición de su Corte gracias al relato del soldado Miguel de Castro, su Ayudante de Cámara durante los últimos meses en la ciudad partenopea ⁵⁶. Además de describir el horario y actividades de la jornada diaria del Virrey, cómo en verano pasaba a residir en Pizzofalcone, la nómina de oficios que había en su casa -entre los que había que contar al poeta Guillén de Castro, al que debió de conocer durante el virreinato valenciano ⁵⁷-, o detalles anecdóticos, como el hecho de que usara anteojos, Castro también nos informa de que todos los días por la maña-



Fuente de Santa Lucía, Nápoles.

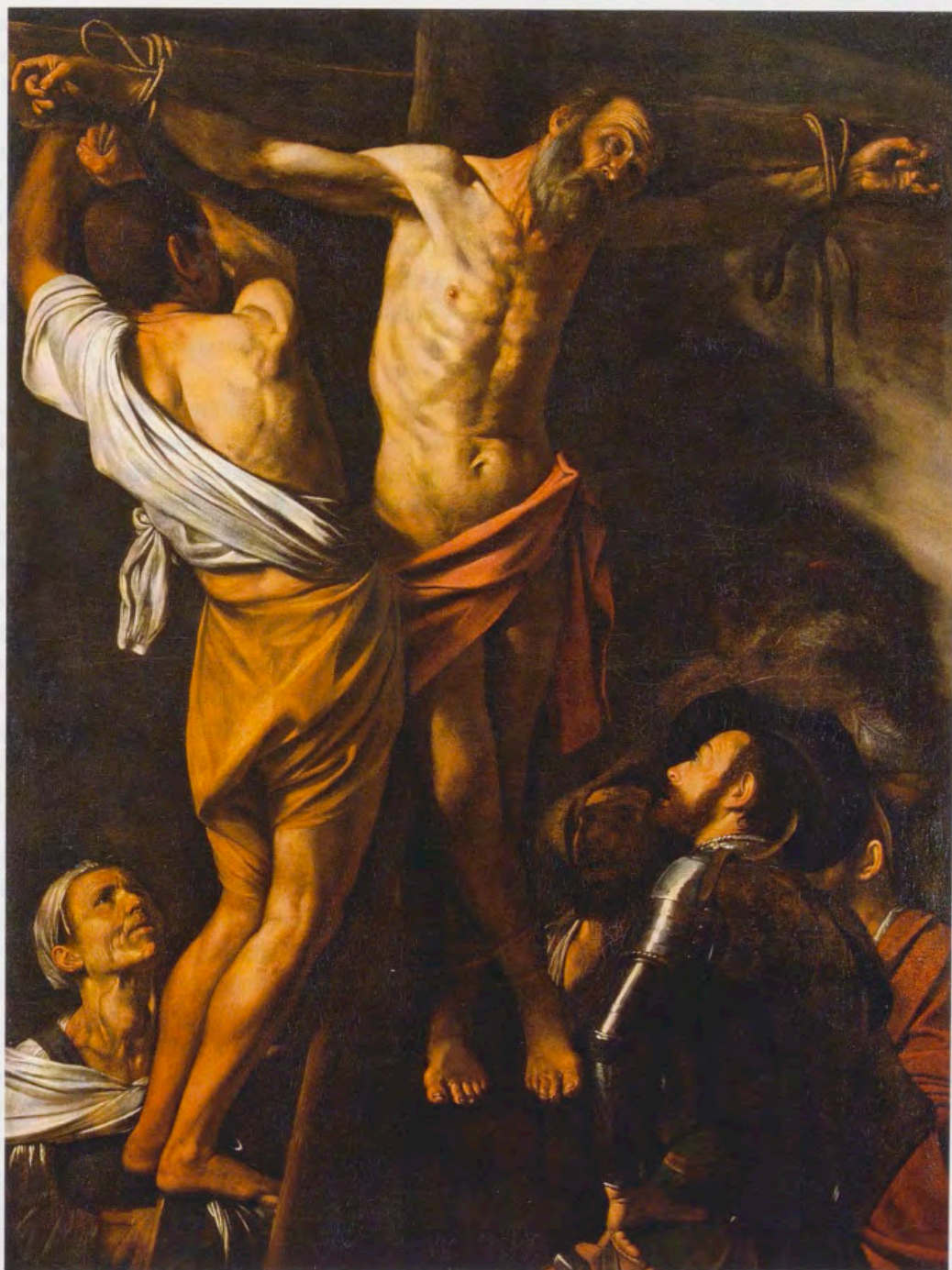


Caravaggio, Virgen del Rosario, 1607, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 147, Viena.

na Don Juan Alfonso "baja a la cámara suya [en el Palacio Real], donde reza un rato sus devociones a ciertos cuadros que tiene allí, cada uno en diversos aposentos" ⁵⁸. Dejando a un lado su significado religioso, esta noticia nos conduce a analizar las distintas adquisiciones que a nivel particular realizó el Conde-Duque, quien, a lo largo de sus años como Virrey adquirió diversas pinturas, esculturas, tapices, reliquias, belenes, muebles decorados con piedras duras, armas y joyas ⁵⁹, que a su regreso a España incrementaron el patrimonio que atesoraban sus residencias de Benavente y Valladolid, por lo que fue definido por Markus Burke como el primer gran Virrey-coleccionista del siglo XVII ⁶⁰.

Respecto a las pinturas que adquirió, entre las que se encontraban obras de Tiziano, Tintoretto o Bassano, destaca especialmente la relación que mantuvo con Caravaggio, del que reunió varias obras, convirtiéndose en uno de los primeros introductores de la pintura de este artista en España.

El reciente y brillante trabajo de Antonio Ernesto Denunzio ha puesto de manifiesto las relaciones existentes entre Don Juan Alfonso Pimentel y varios de los patronos de Michelangelo da Merisi -como los Doria ⁶¹ o los Franchis ⁶²-, ha precisado la pertenencia al Conde-Duque de varias obras de Caravaggio que fueron puestas a la



Caravaggio, Martirio de San Andrés, 1607, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr., Fund, 1976.2, Ohio.

venta antes de su regreso a España, y ha esbozado las distintas gestiones en la sombra llevadas a cabo por el Conde-Duque para ayudar al pintor en sus desplazamientos a Nápoles y, tras el regreso del Virrey a España en 1610, a Roma, en connivencia con Paulo V ⁶⁵.

Los distintos inventarios de bienes de la familia Pimentel que se han conservado indican que el número de pinturas de Caravaggio traídas a España por el Conde-Duque a su regreso de Nápoles fueron tres: *El Martirio de San Andrés*, citado por Bellori y actualmente conservado en el Museo de Cleveland ⁶⁴, un *San Genaro*, del que se conserva una copia del original en la

colección M. J. Harris de Nueva York ⁶⁵, y un *Lavatorio*, cuyo original se considera perdido ⁶⁶.

A este conjunto hay que añadir otras dos obras de Caravaggio adquiridas por Don Juan Alfonso en Nápoles, pero que por circunstancias desconocidas hasta hace poco fueron puestas a la venta en la ciudad partenopea por el Virrey en 1607: el lienzo de la *Virgen del Rosario*, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el que el Conde-Duque aparece retratado como donante, y una *Judit y Holofernes*, de la que se conserva una copia en la colección Sanpaolo del Banco de Nápoles ⁶⁷.

En 1607, debido a las presiones que el Duque de Lerma estaba ejerciendo en Madrid para que su sobrino Pedro Fernández de Castro ocupase el Virreinato⁶⁸, el Conde-Duque comenzó a preparar su equipaje, como prueban los distintos inventarios de bienes redactados en Nápoles ese mismo año⁶⁹. Como ha puesto de manifiesto Antonio Ernesto Denunzio, la situación no pasó desapercibida en las distintas Cortes italianas, y el 26 de octubre de 1607 el agente del Duque de Mantua en Nápoles informaba a Vincenzo Gonzaga que "una saetta è caduta nel baldacchino del S.r Vicere, quasi sia stata nontia della sua mutatione [...] Il S.r vicere dicono che habbia mandato et mandì molte cose in Ispagna, et perciò la sua partita si tiene molto più certa"⁷⁰.

Ante las elevadas deudas que el Conde-Duque había acumulado, Don Juan Alfonso decidió poner a la venta algunos de sus bienes, entre los que creemos se encontraban las dos pinturas de Caravaggio. Los agentes del Duque de Mantua en la ciudad rápidamente notificaron a Vincenzo Gonzaga la existencia en el mercado de "qualche cosa di buono di Michelangelo Caravaggio", informándole de que se trataba de "doi quadri belliss[i]mi di mano di M[ichel] Angelo da Caravaggio; l'uno è d'un rosario et era fatto poer un'ancona et è grande da 18 palmi et non vogliono manco di 400 ducati; l'altro è un quadro mezzano da camera di mezze figure et è un Oliferno con Giudita, et non lo dariano a manco di 300 ducati" y solicitando instrucciones sobre si proceder a su compra⁷¹. Finalmente la *Madonna del Rosario* fue adquirida por el pintor Louis Finson y trasladada a los Países Bajos. Como ha señalado Denunzio, es muy probable que la identidad del comprador no fuera casual, debido al encargo que el Conde-Duque había hecho anteriormente a Finson de realizar copias de las distintas obras de Caravaggio que poseía, tal vez con la idea de poner en venta todos los originales⁷².

A pesar de los objetos de su colección que el Conde-Duque de Benavente vendió en la ciudad italiana, Don Juan Alfonso Pimentel abandonó Nápoles en julio de 1610 "con más honrra que hazienda"⁷³, y con un rico conjunto de pinturas, tapices, muebles, reliquias y esculturas⁷⁴, que sumado a los gustos e inquietudes adquiridos en Italia marcarían un antes y un después en la historia de la colección familiar. El renovado gusto hacia la pintura iniciado por Don Juan Alfonso⁷⁵ fue continuado por varios de sus hijos como el IX Conde-Duque de Benavente, quien en 1625 se declaraba "amiccissimo di pitture" y dueño de una importante colección de originales, iniciada sin duda por su padre⁷⁶, o Fray Domingo Pimentel, fraile dominico que, tras visitar a sus progenitores en Nápoles, llevó a España distintas pinturas que, con permiso de sus superiores, colocó en su celda⁷⁷.

Respecto a la escultura, además de encargar en 1609 un sepulcro de mármol a los escultores genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella⁷⁸, durante su Virreinato napoli-

tano el VIII Conde-Duque de Benavente consiguió adquirir, tras algunas contrariedades, una importante colección de estatuas antiguas y modernas.

Tradicionalmente se había interpretado esta actitud como reflejo de una conducta adquirida en Italia⁷⁹, debido a que en la Corte española no había un gusto notable por las colecciones arqueológicas⁸⁰, y al hecho de que Don Juan Alfonso no aparecía mencionado entre los coleccionistas de antigüedades citados por Diego de Villalta en su tratado *De las estatuas antiguas* (1590).

En el reino de Nápoles, desde tiempos de Alfonso el Magnánimo, distintos miembros de la Corte humanista del Monarca aragonés se habían interesado por los testimonios literarios y materiales del pasado existentes en Pozzuoli y en el área flegrea. Y los distintos Virreyes españoles, comenzando por Pedro de Toledo⁸¹, continuaron con dichas inquietudes, reuniendo medallas, monedas, inscripciones y esculturas -bien procedentes de las abundantes ruinas romanas existentes o de nueva factura, realizadas en los talleres locales o genoveses- con destino al adorno del Palacio Real y a su posterior envío a España para la decoración de sus residencias⁸². Este gusto por las antigüedades no era exclusivo de los Virreyes, y en la ciudad existían distintas colecciones de esculturas, inscripciones, medallas y monedas de gran interés, entre las que destacaban las de Giuseppe Bernalli, Matteo Girolamo Mazza, los hermanos Giovan Battista y Vincenzo della Porta, Tommaso Manso y Matteo de Capua, Príncipe de Conca⁸³.

En el caso de Don Juan Alfonso Pimentel, es muy probable que visitara personalmente algunas de las famosas ruinas guiado por Giulio Cesare Capaccio, al que podemos definir como el arqueólogo oficial de la Corte virreinal⁸⁴, y que compartiera impresiones sobre las mismas con importantes coleccionistas de antigüedades que pasaron por el Virreinato como el Duque de Mantua⁸⁵.

Tal y como describe Giulio Cesare Capaccio⁸⁶, anticuario de confianza del Virrey, Don Juan Alfonso Pimentel, "come curiosissimo Principe", tenía un gran deseo de conseguir alguna estatua procedente de Pozzuoli para incorporarla a "il suo museo ricchissimo di queste gioie dell'antichità".

Para conseguirlo en 1606 acudió a Carlo Spinello, caballero con propiedades en Cumas, que recordó el hallazgo de restos arqueológicos realizado por unos campesinos mientras araban en terrenos de dicha ciudad, conocida desde la Antigüedad por albergar el "antro de la sibila", identificado según la tradición -sin duda conocida por Don Juan Alfonso, que poseía en su biblioteca un ejemplar de la *Eneida*⁸⁷- con la entrada a los Infiernos⁸⁸. Tras pedir licencia al Arzobispo de Nápoles Octavio Acquaviva, bajo cuya titularidad estaban los hallazgos arqueológicos que se

localizaban en la ciudad, comenzaron las excavaciones en el campo de trigo, que ya había empezado a brotar, y a la profundidad de ocho palmos aparecieron distintas estatuas, relieves, restos de pavimento y columnas y cornisas "tutti di lauoro corinteo". A los pocos días del descubrimiento Giulio Cesare Capaccio y el arquitecto Domenico Fontana se desplazaron a examinar los restos. Este último quedó "stupefatto di veder tutta la Relligione antica sotto quel suolo", y Marco Antonio de Cavalieri, gran amigo de Capaccio y cultivado hombre de letras, fue el encargado de reconocerlos.

La estructura subterránea fue identificada como la casa de Agripa en base a una de las inscripciones localizadas⁸⁹, y tras estudiar los distintos objetos hallados, entre los que destacaban once estatuas de distintas divinidades mitológicas y dos relieves, dataron las piezas como obra griega del período de fundación de la ciudad por los colonos helenos (siglo VIII a. C.), y de factura romana de la época en que Augusto condujo las colonias a Italia.

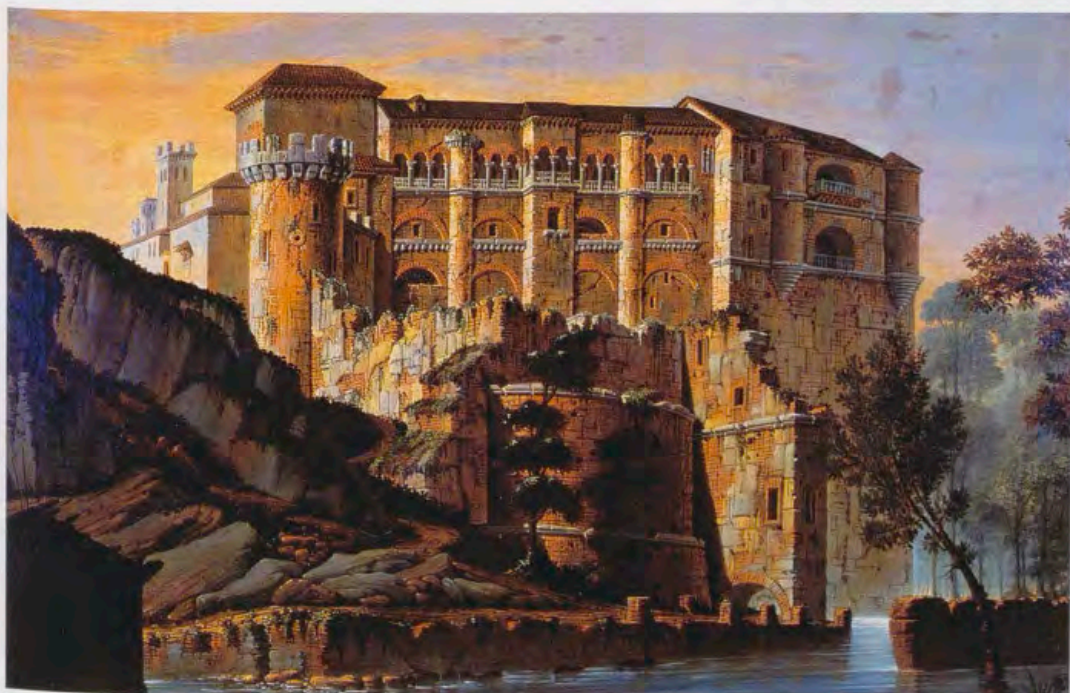
La enorme alegría del Virrey por el hallazgo, tanto por la calidad de las piezas como por la identificación del antiguo propietario de la casa con uno de los grandes personajes de la historia de Roma, se vio pronto sustituida por un "disgusto infinito" cuando, una vez que los restos arqueológicos habían sido trasladados al Palacio Real, el Arzobispo de Nápoles, que también debía sentir un gran interés por la arqueología, los reclamó por haber sido localizados en su territorio⁹⁰. Si bien Capaccio no indica cómo ambos zanjaron la polémica, es posible que llegaran al acuerdo de que las esculturas no abandonarían la ciudad de Nápoles, ya que cuando el Conde-Duque regresó a España mostró una conducta que pocos Virreyes repetirían, dejando todos los res-

tos hallados en Cumas en el Palacio Real. Respecto al destino que tuvieron, años más tarde el sucesor del Conde-Duque de Benavente, Pedro Fernando de Castro, Conde de Lemos, decidió ceder algunas piezas para la decoración de la fachada del *Palazzo degli Studi*⁹¹, mientras que el resto permanecieron en el Palacio Real, hasta que desaparecieron tras el Virreinato del Duque de Alba⁹².

A pesar del tropiezo inicial, el Conde-Duque finalmente consiguió cumplir su deseo y tenemos constancia de que ese mismo año de 1606 adquirió "molte statue di somma bellezza" encontradas en Pozzuoli, ciudad famosa por sus establecimientos termales y por haber sido el lugar en donde fue martirizado San Genaro, que rápidamente fueron dispuestas para ser enviadas a España⁹³.

En julio de 1610 "don Juan Pimentel el Grande"⁹⁴ abandonó Nápoles y tras su regreso a Castilla disfrutó de algunos años de retiro hasta que, en 1617, de nuevo sus obligaciones cortesanas le hicieron pasar temporadas en Madrid y Valladolid. Durante ese período alejado de la Corte, Don Juan Alfonso pasó buena parte del tiempo en Benavente disfrutando de la "vida de la aldea"⁹⁵ y de su afición a la lectura, a la práctica de la caza, y al disfrute de la naturaleza, actividades todas ellas propias de un caballero virtuoso que invertía su tiempo personal en beneficio de inquietudes artísticas e intelectuales⁹⁶. A estas actividades también hay que sumar la remodelación que llevó a cabo en sus distintas residencias⁹⁷, que según sus visitantes estaban dotadas de todas las delicias que una casa real podía tener⁹⁸.

Además de ordenar las pinturas, armas, muebles y tapices adquiridos en Italia, Don Juan Alfonso dedicó especial atención a su colección de esculturas, que quedaron repartidas entre el



Anónimo, Vista de la Fortaleza de Benavente, anterior a 1808, Colección particular.



S. Buenaga, A. Planell y C. Navarro, Reconocimiento militar del terreno comprendido entre Benavente y la confluencia de los ríos Orbigo y Esla, 1848, detalle de La Fortaleza y El Jardín, plano 358, España, Ministerio de Defensa, Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército.

camarin de la Fortaleza ⁹⁹ y la villa de recreo conocida como "El Jardín" ¹⁰⁰, en donde el Conde-Duque creó un jardín arqueológico. De este modo, al igual que el VI Conde-Duque incorporó a la colección familiar los distintos objetos adquiridos durante sus estancias en Túnez ¹⁰¹, Don Juan Alfonso Pimentel recreó en sus residencias el mundo de la antigüedad que tanto él como algunos de sus hijos conocieron en Italia ¹⁰².



Puerta de entrada a la residencia de El Jardín, Benavente.

Situada en las inmediaciones de la Fortaleza, la villa de "El Jardín" consistía en una gran extensión estructurada en tres grandes zonas, a las que se accedía a través de una pareja de arcos, uno de los cuales aún se conserva en una finca cercana. La primera zona albergaba las edificaciones destinadas al ocio y alojamiento de la familia condal (la actual finca de la Montaña), mientras que las dos restantes estaban destinadas al cultivo de especies florales y frutales, y a la obtención de madera, conocidas respectivamente como Eras del Jardín y el Tamaral.

Creada durante los gobiernos del IV Conde Don Rodrigo (†1499) y del V Conde Don Alonso (†1530), a imitación de las residencias reales de El Pardo o Valsain, la zona edificada consistía en un palacete de planta cuadrada y dos alturas dotado de patio central, que en 1554 estaba decorado con pinturas al fresco que representaban "los trabajos de Hércules con algunas historias del rey David" ¹⁰³, y del que en la actualidad tan sólo se han conservado algunos restos de su decoración arquitectónica y cerámica. En las inmediaciones se encontraban un estanque en el que se podía pescar, una capilla, cuyo interior constituye todavía en la actualidad, a pesar de su deteriorado estado y de la negligencia de su actual propietario, un interesante ejemplo de decoración con yeserías ¹⁰⁴, y varios jardines dispuestos en distintas alturas ¹⁰⁵ y recorridos por calles y canalizaciones de agua, en donde había incluso un laberinto realizado con setos vegetales, símbolo de las dificultades de la vida cortesana. Más alejados del palacete y de los jardines geoméricamente dispuestos se extendían zonas destinadas al cultivo de árboles frutales, calles pobladas de álamos, y un área destinada a zoológico, en donde llegó a habitar un elefante ¹⁰⁶.

Tras su regreso de Italia, Don Juan Alfonso remodeló los jardines de esta "villa de placer" compartimentando los espacios verdes por medio de estructuras murarias y vegetales, y decorándolos a su vez con las esculturas adquiridas en Italia, siguiendo el ejemplo de otros miembros de la noble-



Exterior de la capilla de El Jardín, Benavente.

za española ¹⁰⁷. Además, como recuerdo de su intervención colocó varios escudos de sus armas en distintas partes de la villa ¹⁰⁸.

Gracias al inventario redactado en 1612 ¹⁰⁹, conocemos la organización y disposición de la villa y el nombre de los lugares más emblemáticos, como el jardín del Conde, el olivar, el jardín rico, el jardín de la Condesa, el retamal, el cenadero y la "sala del entapillado", o el modo en que estaban decorados algunos de los edificios que allí se erigían, como "el castillo" o la capilla, que estaba bajo la advocación de San Miguel y poseía su propio jardín decorado con esculturas de bronce, tanto en nicho como exentas, entre las que destacaban un "pícaro sacándose una espina de un pie" y un Mercurio sobre un delfín.

Distribuidas en nichos, pórticos y fuentes ¹¹⁰, o bien exentas o colocadas sobre basas y pedestales, la colección de esculturas, en la que figuraban obras de gran fama como el ya citado *Espinario* o "un Marfodio" ¹¹¹, se componía de 243 piezas entre obras antiguas y modernas, de las cuales 82 estaban realizadas en bronce y las 161 restantes en distintos tipos de piedra, principalmente mármol, jaspe y alabastro. De este modo, series de Emperadores, togados, cabezas "de hombres famosos", figuras de Hércules y del resto de deidades mitológicas se exhibían en perfecto orden junto a "ollas romanas" ¹¹².

A pesar de los distintos traslados que sufrió la colección, los deterioros provocados por incendios, y el paso de los ejércitos inglés y galo durante la Guerra de la Independencia ¹¹³, todavía a mediados del siglo XIX podían verse inscripciones romanas "colocadas entre varias estatuas de alabastro en el jardín de los Excmos. Condes", en donde también "se observan aquellos sátiros o monstruos compuesto de hombre y de bruto, y otras muchas figuras, ya de Hércules, ya de otros hombres y mugeres parte desnudos, y parte vestidos de pieles de leones, osos y toros, según los conserva con igual proporción la Italia desde el tiempo de los Césares" ¹¹⁴.

Apéndice Documental

DOCUMENTO I

G. C. Capaccio, *Vita Iohannis Alfonsi Pimentelli Benaventanorum comitis*, 1603, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinati Latini 971, fol. 158v.

Quie quid toto Regno numismatum, cuit lapidum erat in potestatem redegit quiequid eximie picture reliquum fuerat. abstulit. Si quidem preclaras tabulas pietas a

Raphaelae, Titiano, Luca e Gemma, Alberto Durero a liis q illustribus pictoribus tulerat Catherina e Zunica Ferdinandi e Castro uxor, que illud palam dicere solibat, Hispanos vere barbaros essi, penes quos nihil esset illustris picture, preter pauca que nostri itali in escurialem contulere. Quod vero parvulis statuis delectabatur, ones Deos Penates ex aere, ad II millia coegit cumq Regem (sic euis scurva appellabatur) interrogasset, an antiquioribus Dij^s delectaretur' Respondit; no tengan miedo estos de Napoles, porque vuestra ex^a les ha juntado todos los diablos. At quoniam his rebus curiosius delectabatut, et ab earum ignoratione detinebatur; cuit nihil magis eum penituisse quam Antiquitati operam non dedisse, quam'ad multa dignoscenda sibi emolumento furuta^l cognoscebat.

DOCUMENTO 2

G. C. Capaccio, *La vera antichità di Pozzuoli*, Nápoles, 1607, fols. 232-237.

Statue ritrovate in Cuma.

Nell'anno 1606 ritrouandosi Giovan Alfonso Pimentello Vicerè in questo Regno, delle cui gra[n]dezza lascio di ragionare dovendone con miglior occasione ragionar altrove, come curiosissimo Principe, hebbe voglia di hauer da Pozzuolo alcuna statua per ornare il suo Museo ricchissimo di queste gioie dell'antichità. Onde fatto parte del [fol. 233] suo pensiero a Carlo Spinello, ch'in quei lochi tiene alcuni poderi, a questo prudente caualiero venne in mente che poco prima i lauratori di quei territorii di Cuma, gli dissero che arando haueuano scouerti alcuni marmi, e che l'haueuan tornati a coprire, acciò che l'Arciuescouo di Napoli ch'è padrone di quel territorio dal tempo, che la chiesa di Cuma fù aggregata alla Napolitana, l'impedisse, e volessegli per se. Ritrouauasi Arciuescouo Napolitano Ottauio Acquaiua, al quale diliberarono di chieder licenza di poter cauare in quei territorii ou'era già seminato, e cominciato a crescere il grano, la quale con molta liberalità dispensata tra due cosi gra[n] Principi, cominciarono il lauoro, ne cauato hebbero otto palmi, che cominciarono a trouar statue rotte, & intiere, e pauimento, e pareti lastricati di marmi bianchi, di colonne striate, con freggi bellissimi, e cornicioni, tutti di lauoro corintio. Del che tutti allegri, seguendo l'opera, no[n] passarono molti giorni, che ritrovarono molte curiosità, alle quali mandato io dal detto signor viceré col cavalier Fontana, buona memoria, Regio Architetto, e persona di quella qualità, di chel il predicano l'opere sue, rimasi stupefatto di veder tutta la Relligione antica sotto quel suolo, che per haverne cognitione si consumano tanti anni, in leger varii libri & in uno instante all'hora ci fu posta avanti a gli occhi con tanta sodisfattione, quanta può haverne chi di simil prattica è intendente, che per ciò volsi farvi [fol. 234] ritorno insieme con Marc'Antonio de Cavalieri grande amico mio, & uno de i valenti huomini che la nostra città habbia nella professione delle lettere, e cosi vidi quelle bellissime statue, altre di maestro greco, & erano propriamente dall'edi-



Estado actual de la taza de una de las fuentes del antiguo jardín de los Condes-Duques, Benavente, Colección particular.

ficio di Cuma, & altre di maestri Latini di tempo più basso, quando Augusto nel dedurre le Colonie in Italia, dedusse anco Pozzuolo e'l convicino. Vi era adunque un Nettuno c'havea i cerri della barba tinti di color ceruleo framezzato ne i pelli; un Saturno, o Priapo ch'ei fuise, c'havea in una mano un manico come fusse di Falce, che di scetto come altri hanno scritto, dicendo ch'egli fusse un Giove, non hà maniera. La Dea Vesta col tutolo, un Castore nudo, e col pileo, un poco di barba che gli scende sotto il mento; un Apollo Crinito c'have a i piedi un Cigno; un'Esculapio, se bene ad altri piacque che fusse Romolo, e di questa opinione fui anch'io dopò che viddi l'Esculapio in bronzo, mostratomi da Monsignor Tomasso Nadali vescovo di Trepigne, e Marcana, huomo dottissimo, & grande osservator delle cose antiche, e'l detto Esculapio, fu da lui ritrovato nelle ruvine d'Epidauro; un'Hercole con la clava, c'havea anco una corona di claua, cosa che non mai più havea io veduta, se ben poi me capitò una medaglia greca con l'istessa corona; e tutte con la bocca aperta come se rendere volessero le risposte. Un Colosso di Ottauo Augusto, il più bello, e del più buon maestro che possa vedersi tra l'antichità [fol. 235] dalla cui vista presi per molte cagioni consolatio grande, ma principalmente che mi assicurò che di Ottavio fusse anco il capo di marmo che sostiene l'urna di Mario Spinello protomedico principale de'suoi tempi, nella chiesa di S. Pietro a Maiella, il quale ancor che avesse gran somiglianza con le medaglie, pur mi tenea in un certo modo sospeso. E così anco mi perdoni chi disse ch'egli fusse Ottone. Una bellissima Venere nuda; due statue con vesti consolari; una Bellona con un cimiero capricciosissimo; un Druso Armato, c'havea nel petto le sfingi, co[n] inscriptione, DRUSI.CÆSARIS, & imparai ch'è più antica l'impresa della sfinge, che di Domitiano, a cui vogliono gli antiquarii, che quel simbolo si attribuisca; una statua non intiera d'un giouane c'havea la fronte attornata d'una picciola benda, hauea una sottilissima camicia senza le maniche, con una cintura tutta dipinta, di cui mai no hebbi cognitione, ancor che molti il facciano un Mercurio, il che no[n] mi piace, altri

un Luttatore, il che più approvarei, e molte altre, che p esser quarte non poteano così ben'esser conosciute, ancor che tutto ciò che appare, sia di eccellente maestro. Quel ch'importa, è che non si vedea pietruzza nella quale non fusse alcuna cosa bella di scoltura, e notai pure in una fronde di quelle che salivano per li freggi, scolpita una piccola ma diligentissima mosca, & in certe altre frondi una cicala, che col muso suonava una sistola di Pan; mà un Satiro di basso rilievo coricato, era pur cosa [fol. 236] degna di vedere, & mille altre bellezze, più bene rappresentate alla vista che nello scritto. Quanto è la di sotto credo che fusse una gra[n] loggia della quale resta a vedersi l'altra mietà, poiche l'Arcivescovo impedì che si cavasse il rimanente, havendo da una parte un tempio del quale appaiono la tribuna, i nicchi delle stantie, e buchi da entrar nella parte sotterranea, & dalla altra mi par che sia una forma di un circo. Il ristoratore del tempio, non è dubio, che fusse Agrippa, perche l'inscriptione ritrovata di lettere grandi, assai belle, dice
LARES AVGVSTOS AGRIPPA...

È un'altra,

POTESTATIS D. AGRIPPA

Ma in mezzo a due pietre ritonde, fregiate vagamente intorno, sono due scolpiti, un vecchio, & un giovane, credo padre, e figlio con vesti consolari, e con anelli nelle dita con queste lettere

C. SATRIO. C. F. C. SATRIO.C.F.
AMPLÆ. C. SATRIO. C. F. CILONI
FORTVNATO. SATRI. LAVTO.

è più

O. ET FORTVNATVS

IA. FIL. ET AMPIA.

Il che ci fa chiaramente comprendere, che no fusse [fol. 237] medaglie di Tiberio, e di Caligola. Se bene chi l'hà detto, non credo che fusse avvisto della inscriptione. Ogni giorno vado sollecitando il signor Cesare Miroballo Marchese di Bricigliano, uno dei Deputati Napolitani per la fabrica della Chiesa di S. Gennaro, che havendo richiesto l'illustrissimo Archivescovo di Napoli di poter cavare in quel territorio, per trovar marmi allo uso di detta chiesa, & havendolo con ogni amorevolezza conceduto, si spronino a mandarvi presto gli operarii.

Et in una picciola base, con lettere più picciole

P. AVIVS. HEDVS

D. C.

Tutte queste cose dovriano dar animo a gli altri di voler esser ritrovatori degli altri marmi la sotterrati, ch'in vero è necessario che tutto quel piano sia tanto ricco di statue, quanto il mar di Cuma, e ricco di varii persci. Onde per tutte queste cagioni fu chiamata Fortunatissima città da Strabone, il qual vuole, che non per altro fusse nata la favola de i Giganti ne'Campli Flegrei, che per l'ammennità di quel sito, e per la fertilità del territorio, all'acquisto del quale molti han gareggiato, e n'heberro invidia i capoani, che loro diedero adosso in molte maniere, con molte qualità d'ingiurie [...].

DOCUMENTO 3

G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Nápoles, 1634.

Giornata sesta: Dei vicerè di Napoli, fols. 515-517.

[...] Cittadino. Hebbe ancor contento quando nel territorio di Cuma. E proprio in un podere di Carlo Spinelli il vecchio, intese ch'eran ritrovate molte Statue antiche, le quali eran nascoste sotto terra, & haveano sopra il seminato. Chiamó Domenico Fontana Ingegniero Regio, e me, e comandò che andassimo a riconoscere il loco, e si cominciasse a cavar giù. Il che essendo eseguito, si ritrovò prima una fabrica sotterranea, ch'io subito giudicai che fusse una loggia della casa di Augusto, perche raunando i fragmenti rotti, vi era scritto in letteroni grandi, *Lares Augustos M. Agrippa refecit. Et eran vi in due tondi di marmo l'imagini di Agrippa e del figlio in abiti Consolari, transferiti poi ne gli Studii novi in Napoli. Era la Loggia luga e larga, e vi si scoversero due porte, che al sicuro haveano due altre incòtro, dentro poi in varii nicchi c'havean intorno, erano Statue, nelle quali conobbi tutta la relegione de gli antichi, essendovi un'Hercole appoggiato ad una clava, & una clava involta portava per corona, cosa poco veduta nell'antichità; un'Apollo Crinito c'havea a i piedi un Cigno; uno de i Castori ignudo col suo pileo, [fol. 516] & un panno con un nodo buttato dietro le spalle; Un Neatno, ne i cirri della barba e capelli del quale si conservava il color ceruleo come vi fusse posto all'hora; un Saturno c'havea nella destra un manico di falce; Il Padre Quirino con la barba lunga, una Vesta col tutulo; una Bellona, che certo atteriva con lo sguardo; un Druso armato c'havea nel peto il capo di Medusa, e molti freggi intorno; Augusto in habito Consolare; Venere di molta bellezza. Tutte queste cose mò mal concie per che caddero da i loro nicchi. Appresso là era una grande camera c'havea i pareti con la crusta di marmo, e con colonne di mezo rilievo scannellate, con le più belle foggie di rami, di frondi intessute, con certi animalucci, o mosche, o formiche, o lucertole, una più maravigliosa dell'altre, una Cicada*

che precorrea col muso per una picciola sistula di sette canne, e tante altre vaghezze, che per gustarne, bisognarebbe vederle.

Forestiero. V'invidio c'haveste così nobil pastura. E credo da vero che'l Vicerè ne rimase assai contento.

C. Il lascio considerare a voi. La contentezza fù grande; il disgusto infinito quando facendogli condurre ogni cosa in Palazzo, il Cardinal Acquaviva Arcivescovo pretendente che'l tutto fusse ritrovato nel suo territorio, per che la Chiesa Cumana un tempo fù congiunta con la Napolitana, quando vidde che di nulla cosa era fatto partecipe, fè affiggere in quei lochi scommuniche contra tutti quei che vi andassero. Onde venuti tra di loro in discordie, diventarono inimici.

F. Mi par c'haveste torto il Vicerè, che dovea farne parte al Cardinale. Hora tutte queste cose dove sono?

C. Io l'hò sempre vedute in Palazzo per che'l Vicerè non volse portarsele. Dopò partito il Duca d'Alba non l'hò più vedute. Si veggono alcune ne gli Studii novi [fol. 517], dove alcune furono comprate da Don Gabriel Sances, altre dal Principe d'Avellino, le vedrete con due tondi che vi detto di Agrippa, e del figlio. Havrete contento in veder così bell'antichità [...].

Notas

* El presente trabajo ha sido realizado durante el disfrute de una beca de Formación de Personal Investigador de la Comunidad de Madrid, financiada por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

En las transcripciones documentales intercaladas a lo largo del artículo se ha mantenido la ortografía y la puntuación original. Tan sólo se han modificado las mayúsculas, se han desarrollado las abreviaturas y se han introducido entre corchetes notas explicativas que faciliten la comprensión del texto.

¹ Quiero agradecer a Delfín Rodríguez, Pilar Silva, Almudena Pérez de Tudela, Antonio Ernesto Denunzio y Pilar Huerga Mielgo su ayuda e interesantes sugerencias de cara a la redacción de este trabajo.



Torso con clámide,
época imperial,
Benavente,
Colección particular.



Togado,
época imperial,
Benavente,
Colección particular.



Cabeza y cuerpo de Hércules, siglo II, d.C.,
Benavente, Colección particular.

² Don Antonio Alonso Pimentel de Herrera (1514-1575) fue uno de los principales nobles del reinado de Carlos V. En 1529 fue nombrado Gobernador del Reino y Tutor del Príncipe Felipe, mientras el Soberano viajó a Italia para ser coronado Emperador, y posteriormente le asistió durante sus distintos viajes europeos y la campaña de Túnez. Tras la subida al trono de Felipe II, Don Alonso pasó a ocupar un puesto más secundario en la Corte, pero no por ello dejó de colaborar con la Corona. Fue nombrado en 1567 Virrey y Capitán General del Reino de Valencia. Sobre su figura, véase M. Simal López, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, 2002, pp. 25-30.

³ Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 455-3/54; Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Estado, Leg. 424; e I. Berdum de Espinosa, *Derechos de los condes de Benavente a la grandeza de primera clase (1753)*, Madrid, 1997, fols. 102r-103r.

⁴ Marquesa viuda de Vélez desde 1579, Doña Mencía era hija de Don Luis de Requesens -Embajador en Roma y Gobernador de los Países Bajos- y de Doña Jerónima de Sterlich. Cuando la propusieron al Conde-Duque entre los numerosos Grandes que aspiraban a su mano, "consultó al ejemplo de la prude[n]cia do[n] Felipe II, el qual le escogio, aunque mas moço, tal concepto tenia del, y quiso mostrarle al mundo, llamandole a San Lorenzo, haziendo le hospedassen en su casa, y sirviessen sus tapicerías y oficios, cosa hasta oy con nadie reiterada en Castilla" [A. de Almansa y Mendoza, *Séptima carta...*, Biblioteca Nacional de Madrid, desde ahora BNM, R/24017, fol. 11r]. Sobre el largo proceso de redacción de las capitulaciones matrimoniales y la celebración de los esponsales, véase Biblioteca Francisco de Zabálburu, desde ahora BFZ, Altamira, Carpeta 76, docs. 58-115. Quiero agradecer a Mercedes Noviembre, Directora de la Biblioteca Francisco de Zabálburu, su amabilidad y disponibilidad de cara a facilitarme la consulta de distintos documentos para la realización de este trabajo.

⁵ Entre 1584 y 1585 cayó en desgracia en la Corte, como consta en las cartas que envió a su suegro Don Juan de Zúñiga suplicándole ayuda. En ellas Don Juan Alfonso Pimentel se hallaba con gran "desconsuelo y sentimiento de verme tan olvidado de su Md y de que aya podido mas mi mala fortuna que mis muchos trabajos y serbiços con tanta claridad de mi limpieça y biendo quel remedio mas çierto para salir desta desbentura es que V. sx^a los ayude y faborezca e querido hazer esto para suplicalle con todo el encareçimiento q[ue] puedo me aga m[er]ced de acordar a su m[er]ced que no soy ynutil para serbille y la obligaçion que tiene de honrrarme y hazerme m[er]ced pues depende della la rrestauration de mi honrra que a tantos años que padeçe por haber sido tan contra rraçon y justicia maltratada" (Turégano, 29 noviembre 1584). BFZ, Altamira, Carpeta 80, doc. 61.

⁶ Conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, a pesar de haberse puesto en duda recientemente la identidad del retratado (A. E. Pérez Sánchez, "Retrato del VIII Conde de Benavente (?)", en J. Urrea Fernández (com.), *Valladolid capital de la Corte (1601-1606)*, Valladolid, 2002, pp. 95-98), la semejanza con el grabado reproducido en el *Teatro eroico d'governi de Vicere del Regno di Napoli* de D. A. Parrino editado en Nápoles en 1692 y con la efigie del comitente representado en la *Virgen del Rosario* de Caravaggio hizo que ratificáramos la identidad del retratado con Don Juan Alfonso Pimentel (M. Simal López, 2002, p. 35 y nota 23 [op. cit. n. 2]). Sobre el retrato, véase F. J. Sánchez Cantón, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923, núm. 32, pp. 76-78; A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 252; AA.VV., "Más vale volando" por el condado de Benavente, Benavente, 1998, p. 96, núm. 47; F. Regueras Grande, *Pimentel, fragmentos de una iconografía*, Benavente, 1998, p. 54; M. Simal López, "Retrato de Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde y V Duque de Benavente", en V. Antona del Val (com.), *Don Quijote de la Mancha, la sombra del caballero*, Madrid, 2004, pp. 220-221.

⁷ Además de colaborar económicamente en las celebraciones y festejos nupciales, el VIII Conde-Duque también costeó el *Libro del felicissimo casamiento y boda en la ciudad de Valencia celebrado, de la sacra, catholica, y real magestad del rey don Felipe Tercero de España, con la catholica magestad de la reyna doña Margarita de Austria*, obra de Felipe de Gauna dedicada al Conde-Duque publicada en Valencia en 1599 en dos volúmenes. Sobre este tema, véase S. Carreres Zacarés, "Introducción", en F. de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, 2 vols.

⁸ El palacio de los Condes-Duques de Benavente en Valladolid, remodelado a comienzos del siglo XVI por el V titular, ya había servido anteriormente de residencia a Carlos V (1517), Octavio Farnesio (1542) y al Emperador Maximiliano II (1549). Sobre su construcción y las distintas reformas que ha sufrido hasta la actualidad, véase J. Urrea (dir.), *Casa y palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002, pp. 295-296, que recoge la bibliografía sobre el tema.

⁹ Durante su estancia en Valencia como Virrey el Conde-Duque se ocupó de "rehedificar algunas torres y reparar las q ay maltratadas" (Carta del Conde-Duque a Felipe III, Valencia, 18 de septiembre de 1598, Archivo del Reino de Valencia, Diversos, Cartas de Virreyes, Carpeta 28, doc. 5). Respecto a las compras para los Sitios Reales, véase ídem, doc. 4 (Carta del Conde-Duque a Felipe III, Valencia, 11 de septiembre de 1598).

¹⁰ Si bien no tenemos constancia documental de estas compras, las copias de la *Virgen de los Desamparados*, patrona de la ciudad, y de un *Ecce Homo* de Juan de Juanes que en la actualidad se conservan en el Hospital de la Piedad (Benavente), antiguo patronato de los Condes-Duques, así lo apuntan. Sobre este tema véase M. Simal López, 2002, nota 640 [op. cit. n. 2].

¹¹ I. Berdum de Espinosa, 1997, fol. 103 [op. cit. n. 3].

¹² L. Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España. Desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 472.

¹³ En numerosas ocasiones hemos encontrado en la correspondencia de Don Juan Alfonso disculpas a los destinatarios de sus cartas por su mala caligrafía, por lo que en ocasiones empleaba a un escribano, explicando que "porque no se entendería con mi ruin letra va la de agena" (Carta del Conde-Duque de Benavente al Conde de Montemar, Valencia, 5 de abril de 1600. BFZ, Altamira, Carpeta 230, doc. 102).

¹⁴ Como puso de manifiesto el Embajador de Venecia en Madrid "il conte di Benevento è uno dei principali signori di Spagna, e viene molto stimato per la età e per la esperienza che ha delle cose d'Italia, essendo stato vicere di Napoli. Dopo che fu ammesso nel Consiglio di Stato, dimorò poco alla corte per la emulazione che aveva con il duca di Lerma dal quale non ha mai voluto dipendere. Chiamato poi dal re in tempo della conclusione della pace, si accostò a quelli che erano contrari a Lerma. Finito quel negozio parti subito dalla corte, e fu di nuovo pochi mesi dopo reclamato dal re, al tempo che parti Lerma, ed ebbe carico di presidente del Consiglio d'Italia. È di gran petto e sarebbe atto a contendere con Uceda e con il confessore, se non fosse raffreddato il vigore dell'animo dalla età, e dall'aver molti figliuoli i quali tutti van tirando innanzi nel servizio di S. M. quali in prelature e quali in altri gradi ed uffici, il che l'obbliga a portar grave rispetto all'Uceda, e la confessore, da quali dipende per la maggior parte la distribuzione di tutti i carichi e benefici della corona" ("Relazione di Spagna di Pietro Gritti

ambasciatore a Filippo III dall'anno 1615 al 1619", en N. Barozzi, y G. Berchet, *Relazioni degli Stati Europei lette al senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, serie I, Spagna, Venecia, 1856, vol. I, p. 531). Entre otras, el Conde-Duque recibió la felicitación de Lope de Vega por su nombramiento, quien, en carta fechada en Madrid en octubre de 1618, aseguraba que "muchas cosas pudiera decir a V Ex^a en la provision deste cargo si para tan grande sujeto no fuera pequeño; y en razon de la norabuena tambien quiero limitarme; porque a los que tenemos hazienda y pleitos en Italia mas nos toca recibir el parabien que el darle a V Ex^a". A. G. de Amezua, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1935, vol. IV, p. 192, carta 589.

15 Tras la muerte de Doña Mencía de Requesens el 20 de noviembre de 1618, Fray Domingo Pimentel explicaba por carta al Conde de Gondomar que su padre el Conde-Duque "queda con gram mejoría y saldra presto de aquí, porque los medicos dicen que conviene y assi lo desseamos, la soledad y pena que ai en esta cassa V[uestra] S[eñoría] considere que es a la medida de la falta que nos haze mi madre que este en el cielo". Benavente, 14 de diciembre de 1618 (Real Biblioteca de Palacio, desde ahora RBP, II/2165, doc. 133).

16 D. de Ascargorta, *Orijen de los ex^{mos} s^{res} condes duques de Benav^{te}*, y su apellido Pimentel, BNM, Ms. 11.569, f. 161r.

17 "Y después de haberse arrepentido en público, con grandísima humildad [...] le suplicó que quedase sólo con su confesor [...] Hizolo, y entró después el Conde de Benavente, y dijo el Rey: "¡Ah, buen conde, y lo que os debo!". Dijo Florencia: "Guarde Dios a vuestra majestad los años que la cristiandad ha menester, que así saber honrar criados tan leales y cristianos como el conde". Dijo el Rey: "Sí lo es el conde, por cierto". A. de Almansa y Mendoza, *Carta primera...*, BNM, R/24017.

18 "Y co[n]sultando el nuevo Rey un día antes que muriese el padre [...] que personas auia de tener a su lado, para poder llevar sobre sus ombros el peso grave de ta[n]tos Reynos y mundos, le propuso a don Juan Alonso Pimentel Conde de Benavente, y a don Baltasar de Zúñiga" (G. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid. Corte de los Reyes*, Madrid, 1623, p. 470). Cuando pocos meses después Pimentel falleció, Baltasar de Zúñiga escribió al Conde de Gondomar: "murió el buen conde de Benavente, que ha hecho gran soledad en esta corte". J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, 1990, p. 101, nota 117.

19 "Mayordomo mayor de la reyna hicieron al conde de Benavente, con que ha metido en la privança ambos ombros, y defiende la Presidencia de Italia valientemente, y con razon, pues a su grande capacidad nada ay incompatible" (A. de Almansa y Mendoza, *Carta segunda que escribió un cavallero a esta corte a un su amigo* (16 de mayo de 1621), BNM, R/24017, fol. 1r). En el mismo sentido, Francisco de Bassompierre (*Diario de mi vida*) afirmaba que "es una elección muy acertada pues este conde es uno de los más insignes y prudentes personajes de este reino", en J. L. Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje*, Madrid, 1992, vol. 1, p. 149. Sobre su toma de posesión, véase Archivo General de Palacio, Expedientes personales, Caja 114/34.

20 Los aposentos destinados al VIII Conde-Duque de Benavente se encontraban situados en la planta baja del Alcázar, tal y como consta en el plano que Juan Gómez de Mora realizó del edificio en 1626, señalados con los números 124, 125, 126 y 127 (Biblioteca Apostólica Vaticana, desde ahora BAV, Barberini Latini 4372, fol. 6), y tras su muerte fueron "heredados", junto al cargo de Mayordomo Mayor de la Reina, por su hijo el IX titular de la Casa. Sobre este tema, véase *Iuam Gomez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid, 1986, pp. 381-387 y J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 150.

21 Instalado en el benaventano convento de San Francisco a mediados del siglo XV e incendiado en 1808 por tropas francesas durante la Guerra de Independencia, el panteón de los Pimentel estuvo ubicado en la capilla mayor de la iglesia hasta que en 1680 el edificio sufrió una importante remodelación y los sepulcros de los Condes-Duques fueron trasladados a una cripta de nueva planta. Sobre este tema, véase M. Simal López, 2002, pp. 146-152 [op. cit. n. 2].

22 Enrique IV de Francia envidiaba a cuatro hombres en Italia: "en Clemente VIII el valor, en Ferdina[n]do duque de Florencia la magnanimidad, las letras en el duque de Urbino, la prude[n]cia en el conde de Benavente" (A. de Almansa y Mendoza, *Séptima carta...*, BNM, R/24017, fol. 12r).

23 J. A. de la Peña, *Discurso de la jornada que hizo a los reinos de España el illustrissimo, y reverendissimo señor don Francisco Barberino cardenal [...]*, 1626, citado en J. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, 1982, p. 352. A lo largo de sus dos matrimonios Don Juan Alfonso Pimentel tuvo un total de 16 hijos, uno de ellos natural. Véase un árbol genealógico de su descendencia en M. Simal López, 2002, p. 286 [op. cit. n. 2].

24 A. A. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, 1988, p. 360.

25 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*, Madrid, 2001, p. 127.

26 Sobre la historiografía de este período, del que en Nápoles se ha conservado escasa información a causa de los bombardeos que sufrió el Archivo de Estado en 1943, véase I. Enciso Alonso-Muñumer, "Estudios sobre la Nápoles virreinal de principios del Seiscientos", en *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del siglo XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, Madrid, Tesis doctoral inédita, 2002, pp. 267-313. Respecto a la documentación conservada en el archivo familiar de los Condes-Duques -actualmente en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional-, ya en 1708 el XII Conde-Duque de Benavente, Don Francisco Casimiro Pimentel, solicitaba a Don Francisco Antonio de Ayala, archivero de Simancas, una copia de los documentos que sobre "los condes dⁿⁱ Antonio y dⁿⁱ Juan [...] que fueron virreyes de los reynos de Valencia y Nápoles" se conservaran en el Archivo vallisoletano, debido a que "hay pocos papeles q^e havian quedado del incendio que hubo en su fortaleza de Venavente" (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 417-21).

27 G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Nápoles, 1634, fol. 510.

28 D. de Ascargorta, fol. 159r [op. cit. n. 16].

29 J. Ledo del Pozo, *Historia de la nobilísima villa de Benavente, con la antigüedad de su ducado, principio de su condado, sucesión y hazañas heroicas de sus condes (1853)*, Salamanca, 2000, p. 288.

30 Le acompañaron sus hijos Don Antonio Alonso, sucesor del Condado, Don Juan, Marqués del Villar, y Don Diego, Don Jerónimo, Don Manuel y Don Alonso Pimentel, quienes ocuparon distintos puestos militares en Italia. Véase un perfil biográfico de ellos en M. Simal López, 2002, pp. 50-58 [op. cit. n. 2].

31 "Il conte di Benevento parti di Valenza per Binaros alli 29 dil passato per imbarcarsi con le galere dil conte Doria" (Carta de Monseñor Domenico Ginnasio, Nuncio de España, al Cardenal Pietro Aldobrandino, Valladolid, 2 diciembre 1602. Archivo Secreto Vaticano, *Segretaria di Stato, Spagna*, vol. 55, fol. 431). En Barcelona se embarcaron en las galeras del Príncipe Doria y el 28 de enero de 1603 Don Juan Alfonso y su familia llegaron a Génova, abandonando la ciudad un mes más tarde rumbo a Nápoles (AGS, Estado, Leg. 1.432, doc. 4 y 10). El gran costo del largo viaje, "que por haver sido en invierno su jornada le duró muchos meses y gastó mucha hazienda" (AGS, Cámara de Castilla, Leg. 982, Exp. 85), ascendió a más de 120.000 ducados (AGS, Cámara de Castilla, libros de cédulas, 176), lo que obligó al Conde-Duque a solicitar al Rey la concesión de alguna merced para resarcirse de los gastos. Sobre este tema, véase M. Simal López, 2002, nota 91 [op. cit. n. 2].

32 AGS, Estado, Leg. 1.099, Exp. 37.

33 "Di niun altro si leggono tante acclamazioni fattegli dal popolo nell'entrare al goberno, eccettoché ai nostri tempi di D. Gasparro de Haro marchese del Carpio", en A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, (ed.) de Nino Cortese, Nápoles, 1932, vol. I, p. 90. La entrada de Don Juan Alfonso en Nápoles se conmemoró con la impresión de una estampa de la ceremonia, que el Conde-Duque trajo consigo a su regreso a España. En el inventario de bienes del palacio de los Condes-Duques en Valladolid redactado en 1653 aparece descrita como "vista de la ciudad de Nápoles con la entrada del conde don Juan con el marco dorado", en E. García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, Valladolid, vol. III, parte I, p. 393.

34 AGS, Estado, Leg. 1.099.

35 G. C. Capaccio, 1634, fol. 510 [op. cit. n. 27]. Véase una recopilación de todas sus pragmáticas en D. A. Parrino, 1692, tomo II, pp. 52-54 [op. cit. n. 6].

36 G. Coniglio, *I viceré spagnoli di Napoli*, Nápoles, 1967, pp. 163-173; y R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli (1585-1647)*, Bari, 1972. Respecto a las acusaciones de que durante su Virreinato se habían producido grandes pérdidas económicas en las rentas de Nápoles, tras el regreso del Conde de Lemos a la ciudad partenopea se conoció "que no era tanto el daño como atribuían al conde de Benavente, diciendo que había empeñado aquel patrimonio en un millón y 600.000 ducados, pues ha venido a aparecer que no eran mas de 600.000", en L. Cabrera de Córdoba, 1857, pp. 437-438 [op. cit. n. 12].

37 *Discurso para hablar a don Balthasar de Zuñiga el maestro fray Domingo Pimentel sobre las cosas tocantes a los servicios del excmo. conde don Juan Alfonso Pimentel y de sus hijos*, BNM, Ms. 6.794.

38 El Conde-Duque debía ayudar con sus galeras al Conde de Fuentes a evitar que el Rey de Francia perjudicase el comercio por medio de los rebeldes holandeses (Carta de Felipe III al Conde-Duque de Benavente, El Pardo, 30 de noviembre de 1606, BNM, Ms. 8.695-73).

39 El 13 de julio de 1606 Felipe III encargó al Conde-Duque que ayudara a Paulo V (1605-1621) en su lucha contra la República de Venecia, lo que el Pontífice logró gracias a los 30.000 hombres y al dinero que le mandó Don Juan Alfonso. En agradecimiento, el Papa le regaló "muchas reliquias y más de 122 cuerpos de santos" en J. Ledo del Pozo, 2000, p. 291 [op. cit. n. 29]; y A. López de

Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622, f. 135r, y es posible que también el retrato que se inventarió en la Fortaleza de Benavente en 1611 ("otro ques el retrato del Papa Paulo Quinto gu^{on} de Perú", en M. Simal López, 2002, documento 10, asiento 119, p. 192 [op. cit. n. 2]).

40 El Conde-Duque no llegó a viajar a Roma durante su estancia en Italia. A pesar de la orden que recibió del Consejo de Estado en 1605 de ir a rendir obediencia al Papa, renunció por motivos económicos ("aviendo de gastar en ella tanto pues ha de yr representando la persona de V. M[ajesta]^d, para un acto tan grande y tan mirado de todo el mundo" el Conde-Duque se lamentaba de "tener su hacienda en estado que no es posible valerse della para servir a V. M[ajesta]^d en esta ocasión como deseo aviendola empeñado y consumido tanto en las pasadas del ser[vice] de V. M[ajesta]^d, y que solo esto le puede ser de consuelo". AGS, Estado, Leg. 983), pero sí lo hicieron tres de sus hijos -Don Diego, Don Juan y Don Jerónimo- en 1608, cuando viajaron a la Ciudad Santa a presentar los respetos del Conde-Duque al Pontífice, quien "les recibió con mucho amor y les hizo mucha m[e]r[ced]" (Carta del Conde-Duque de Benavente a Andrés de Prada, Nápoles, 21 de marzo de 1608, AGS, Estado, Leg. 1.105, Exp. 15).

41 A. E. Denunzio, "Testimonianze e riflessioni per due committenti di Caravaggio: Nicolò Radolovich e il Conte-duca di Benavente", en *Prospettiva* (en prensa).

42 El nombramiento fue solicitado por Domenico Fontana, quien en la petición afirmaba cómo, tras haber servido al Rey de España durante diez años "con tan particular satisfacción de los visoreyes y ministros de V. Mag[esta]^d", y a pesar de saber que en Nápoles había muchos ingenieros y arquitectos, le habían encargado siempre a él "las cosas mas importantes del reyno tocantes a su profesión por la experiencia q tenían de su ingenio y suficiencia". Teniendo en cuenta que "el cavallero Fontana es muy eminente en su facultad de architecto, de materia de fortificaciones no tiene tanta plática, pero de los ingenieros que agora ay en Nápoles es sin dubda el mas aventajado" le fue concedido el cargo el 19 de septiembre de 1603, AGS, Secretarías Provinciales, Leg. 10.

43 G. Muto, "Capital y Corte en la Nápoles española", *Reales Sitios*, núm. 158, Madrid, 2004, p. 8.

44 En el segundo volumen de su libro Domenico Fontana incluía una descripción del proyecto para la fachada y la disposición interior del Palacio Real de Nápoles por no haber tenido tiempo para enviar sus dibujos a la imprenta (D. Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano... Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli*, Nápoles, 1603, fols. 29-30).

45 "Ora essendosi ridota la fabrica soto il felice governo del conte di Benavente a segno ch'in breve si potrà di qualch' parte di lei godere", 20 de junio de 1606. BNM, estampa 47.230. Sobre esta estampa, copia del proyecto original de Fontana, véase F. A. Fiadino, "La facciata del Palazzo Reale di Napoli nell'incisione originale di Domenico Fontana", *Palladio*, núm. 16, 1995, pp. 127-130. Respecto a la construcción del nuevo Palacio Real, en el que en 1609 se iniciaron los trabajos de decoración al fresco de los muros del patio, y los problemas que impidieron que se concluyera con éxito el proyecto de Fontana, véase E. Nappi, "I Viceré e l'arte a Napoli", *Napoli Nobilissima*, XXII, 1983, pp. 42-43; y S. de Cavi, "Una causa et fuor di tempo: Domenico Fontana e il Palazzo Vicereale vecchio di Napoli", *Napoli Nobilissima*, fasc. V-VI, 2003, pp. 187-208.

46 El emblema de los Pimentel consiste en un escudo cuartelado, primero y cuarto en campo de oro con tres fajas de gules, y segundo y tercero en campo de sinople, y cinco veneras de platas puestas en sotuer, rodeado con una bordura compuesta de Castilla y León, rematado por un ave que sostiene el lema "más vale volando". Sobre su formación y significado, véase M. Simal López, 2002, pp. 31-32 [op. cit. n. 2]. Respecto a los escudos de los Condes-Duques en la fachada del Palacio Real partenopeo, véase A. Porzio, "Criptogrammi della Storia. Stemmi nel Palazzo Reale di Napoli", *Quaderni di Palazzo Reale*, núm. 10, 2003, pp. 16-17.

47 El Conde-Duque implicó a Fontana en numerosos proyectos, tanto de carácter oficial -a veces un tanto peculiares, como cuando el ingeniero se ocupó por orden del Conde-Duque de la voladura de una hostería que servía de refugio de bandidos en Benevento (J. Raneo, *Libro donde se trata de los virreyes lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza (1634)*, Madrid, 1853, CODOIN, vol. XXIII, pp. 294-295)- y particular, ya que, como expondremos más adelante, Don Juan Alfonso solicitó los servicios de Fontana para reconocer las excavaciones arqueológicas que estaba llevando a cabo en Cumas.

48 A su regreso a España probablemente el Conde-Duque trajo consigo alguna de las estampas del Palacio Real realizadas por Fontana, como se recoge en el inventario del camarín de la Fortaleza de Benavente redactado en 1611, en el que figuraba "una estampa del palacio de Nápoles con cornisa dorada", o el de la villa de "El Jardín" de 1612, en cuya "sala del entamplado" se encontraban "tres quadros que es la planta de la casa de Nápoles con marco dorado" (M. Simal López, 2002, documento 11, asiento 3, p. 195 y documento 13, asiento 148, p. 210 [op. cit. n. 2]).

49 El 25 de septiembre de 1590 el Marqués de Velada informaba al Conde-Duque de Benavente sobre distintos asuntos y consejos que Pimentel le había dado, entre ellos sobre el modo en que finalmente se había colgado el Cristo de Leoni que remataba el retablo mayor de la basilica de El Escorial. AHN, Nobleza, Frias, Caja 25, doc. 44, citado en F. Bouza Álvarez, "Servidumbres de la soberana grandeza. Crítica al rey en la corte de Felipe II", en A. Alvar Ezquerro (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid, 2000, pp. 166-167.

50 F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Nápoles, 1995, p. 135.

51 G. Mormile, *Descrittione dell'amenissimo distretto della città di Napoli, et dell'antichità della città di Pozzuolo*, Nápoles, 1617, pp. 56-57.

52 En la actualidad, las fuentes de Poggioreale, obra de los escultores Antonio Pinto y Giacomo Zoabio, no se conservan. Sobre este tema véase J. Raneo, 1853, p. 297 [op. cit. n. 47]; D. A. Parrino, 1692, p. 47 [op. cit. n. 6]; E. Nappi, 1983, pp. 42-43 [op. cit. n. 45]; y G. Alisio, *Napoli nel Seicento. Le vedute di Francesco Casiano de Silva*, Nápoles, 1984, p. 47.

53 Trasladada en 1620 a un lugar más próximo al mar y en 1898 a la Villa Comunal de Nápoles, la fuente de Santa Lucia fue diseñada por el ingeniero Alessandro Ciminiello y realizada por los escultores Michelangelo Naccherino, Tomaso Montani y Geronimo d'Auria entre 1606 y 1609. Sobre este tema, véase C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, Nápoles, 1692, pp. 75-76 (aunque identifica erróneamente a los autores de la fuente); G. Ceci, "La fontana di Santa Lucia", *Napoli Nobilissima*, XI, fasc. X, 1902, pp. 145-147; E. Nappi, "Documenti su fontane napoletane del Seicento", *Napoli Nobilissima*, XIX, fasc. V-VI, 1980, pp. 217 y 223-224 (docs. 18 a 27); AA.VV., *Civiltà del Seicento a Napoli*, Nápoles, 1984, pp. 222-223; F. Sardella, *30 fontane di Napoli. L'utile e l'effimero nell'arredo urbano*, Nápoles, 1989, ficha 17; y M. Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Nueva York, 1999, pp. 92-97, 191-193 y 279. Debido a un error, la fotografía reproducida como fuente de Santa Lucia en M. Simal López, 2002, p. 41, lám. 5 [op. cit. n. 2], corresponde en realidad a la fuente del Gigante o Immacolatella, obra de Pietro Bernini y Naccherino de comienzos del siglo XVII.

54 Domenico Fontana fue el encargado del diseño del altar, en donde se colocó una estatua de bronce de gran tamaño de San Andrés realizada por Michelangelo Naccherino, y una inscripción recordando al Conde-Duque como promotor de la obra, que quedó inaugurada con gran solemnidad el 30 de septiembre de 1604. Sobre este tema véase A. Maresca di Serracapriola, *Michelangelo Naccherino. Scultore fiorentino allievo di Giambologna*, Nápoles, 1924, p. 110; A. Tzeutschler Lurie y D. Mahon, "Caravaggio's Crucifixion of Saint Andrew from Valladolid", *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, enero 1977, pp. 18-20 y nota 63; y M. Kuhlemann, 1999, pp. 186 y 276 [op. cit. n. 53]. En abril de 1610 el Conde-Duque regresó a la iglesia para adorar las reliquias, e hizo una donación de 1.000 ducados para la construcción de una capilla en honor de San Vito, en F. Strazzullo, *Documenti per la storia del Duomo di Amalfi*, Amalfi, 1997, p. 34.

55 Respecto a estos temas véase C. Celano, 1692, pp. 134 y 159 [op. cit. n. 53]; A. Bulifon, 1932, p. 82 [op. cit. n. 33]; L. Gazzara, "Una lettura interpretativa sulla fondazione del Pio Monte della Misericordia in relazione alla sua committenza artistica", *Napoli Nobilissima*, 2003, pp. 51-67.

56 "Vida de Miguel de Castro", en J. M. Cossío (ed.), *Autobiografía de soldados del XVII*, Madrid, 1956, pp. 487-627. Nació en 1593 en Fuente de Ampudia, diócesis del Obispado de Palencia. Llegó a Nápoles en 1604. Estuvo al servicio del Conde-Duque entre abril y julio de 1610. En su obra describe la composición de la Corte del Virrey, integrada por 263 personas, entre las que destacaban el mayordomo Juan Velázquez, el camarero Gonzalo Velasco Romero y distintos secretarios, oficiales, tesoreros, etc., así como el maestro de los hijos del Conde-Duque, Diego de Rueda, varios esclavos y enanos y dos locos, llamados el Rey y Carasco ("Vida de Miguel de Castro", *supra*, pp. 606-607). Uno de los secretarios, llamado Baltasar de Torres, era "persona in vero di molto merito" y Don Juan Alfonso le dio gran autoridad, lo que sentó muy mal, especialmente a su mujer, quien hubiera preferido que se la hubiera otorgado a su hijo Juan de Zúñiga (G. C. Capaccio, 1634, fols. 511-512 [op. cit. n. 27]).

57 Son escasas las noticias que se tienen de Guillén de Castro (Valencia, 1569-Madrid, 1631). En Valencia desempeñó el cargo de Capitán de Caballería de la costa y durante el tiempo que estuvo en Nápoles al servicio del Conde-Duque de Benavente, éste le distinguió mucho y le confió el gobierno de Seyamo, compaginando sus ocupaciones administrativas y militares con la literatura. Regresó a España en 1620, y consiguió en Madrid la protección del Duque de Osuna y del Conde-Duque de Olivares, con los que finalmente se enemistó debido a la altivez y el orgullo de Castro.

58 "Vida de Miguel de Castro", 1956, p. 604 [op. cit. n. 56].

59 En mayo de 1603 el Conde-Duque gastó cerca de 2.000 escudos en comprar joyas y objetos de oro y plata a los orfebres de Nápoles, quienes afirmaron que el Virrey "stava così bene informato del valore delle gioie, come quasi voglia gioielliero espertissimo". *Relaciones del gobierno de Nápoles*, BNM, Ms. 6.722, f. 175r.

60 M. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, vol. I, p. 121.

61 Es posible que el primer contacto del Virrey con la obra de Caravaggio se produjera durante la escala genovesa del Conde-Duque en su viaje a bordo de las galeras del Príncipe Giovanni Andrea Doria, lo que podría explicar el rápido interés de Pimentel por la obra del Merisi a su llegada a Nápoles. Las relaciones entre los Doria y la familia del Virrey se mantuvieron durante los años en que el Conde-Duque desempeñó su cargo en Italia, y hay constancia de que en 1606 Carlo Doria, hijo del Príncipe genovés que viajó con Pimentel y su familia hasta Nápoles, regaló a la mujer de Don Juan Alfonso una cruz de cristal de roca y dos candelabros de excelente factura (Archivo de Estado de Mantua, desde ahora ASM, Archivo Gonzaga, busta 823, carta de Gabriele Zinani a Vincenzo Gonzaga, Duque de Mantua, 3 de septiembre de 1606, citado en A. E. Denunzio, "Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio", en *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, Nápoles, 2004, p. 58, nota 43).

62 Además de relaciones de tipo político y judicial, tenemos constancia de que el Conde-Duque compró varios tapices a Jacome de Franquis ("Mas se le cargan otro paño de las maravillas y dos antepuertas que se compraron del consejero Jacome de Franquis en mil ducados". Copia realizada en 1619 del inventario de tapices del cargo del guardarropa del VIII Conde-Duque de Benavente redactado en 1607 en Nápoles. AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50, transcrito en M. Simal López, 2002, documento 7, asiento 38, p. 180 [op. cit. n. 2]), cuyo hermano Tommaso, miembro del Consejo Real, fue el comitente de la *Flagelación* pintada por Caravaggio para la iglesia napolitana de *San Domenico Maggiore*.

63 A. E. Denunzio, 2004, pp. 48-60 [op. cit. n. 61], e ídem, [op. cit. n. 41]. Quiero agradecer a este estudioso su generosidad a la hora de permitirme consultar sus trabajos cuando estaban aún en prensa, así como por sus acertadas indicaciones y su disponibilidad para discutir distintos aspectos acerca del Virreinato napolitano del Conde-Duque de Benavente.

64 "Il conte di Benavente, che fu vicere di Napoli, portò ancora in Ispagna la Crocifissione di Santo Andrea", en G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (1672)*, Roma, 2000, p. 14. Sobre esta obra sigue siendo fundamental el completo estudio de A. Tzeuschler Lurie, y D. Mahon, 1977, pp. 3-20 [op. cit. n. 54].

65 Recientemente se ha señalado que este cuadro pueda proceder de la iglesia de San Antonio Abate de Palestrina. Actualmente se encuentra depositado en la *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini* en Roma. M. Marini, *Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, Roma, 2001, pp. 565-566.

66 Sobre la presencia de los distintos cuadros en la colección de los Condes-Duques de Benavente, véanse M. Simal López, 2002, notas 369, 370 y 440 [op. cit. n. 2].

67 Acerca de esta obra véase F. Peretti, *Giuditta e Oloferne*, en *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, Nápoles, 2004, pp. 166-167.

68 El Duque de Lerma ya había demostrado su interés por controlar Nápoles al tratar de nombrar a su cuñado, Francisco Ruiz de Castro, Virrey en 1598. En 1607 Lerma intentó de nuevo colocar a un familiar en el puesto -esta vez su sobrino Pedro Fernández de Castro, nuevo Conde de Lemos- con el pretexto de implantar un radical plan para mejorar la situación financiera del Virreinato. Sobre este tema véase A. Feros, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge, 2000, p. 218.

69 Sobre este tema véase nota 74.

70 ASM, Archivo Gonzaga, busta 824, citado en A. E. Denunzio, 2004, p. 53 [op. cit. n. 61].

71 Carta de Ottavio Gentili, agente del Duque de Mantua, y de Frans Pourbous, pintor al servicio de dicha Corte, al Duque Vincenzo Gonzaga, 15 y 25 de septiembre de 1607, recogidas en S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma, 2003, pp. 230-231.

72 Se tiene constancia de que Finson realizó copias de la *Madonna del Rosario* (actualmente desaparecida), la *Crucifixión de San Andrés* (conocida como Black Vega, actualmente en una colección privada suiza), el *San Genaro* (Colección Harris, Nueva York), así como de la *Judit y Holofernes*, todas ellas de originales propiedad del Conde-Duque de Benavente. Sobre este tema véase M. Marini, 2001, pp. 517-518 y 526 [op. cit. n. 65], y A. E. Denunzio, 2004, p. 54 [op. cit. n. 61].

73 "Se bolvió a su casa con más honrra que hazienda pues de Nápoles salió con más de cinquenta mill ducados de deuda y los hubo de pagar de la hazienda de la condesa su mujer, por no tener con que pagarlos de la suya, y si no le llevaran de su Casa veinte mill ducados a la lengua del agua, no le fuera posible llegar a Benavente" (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, desde ahora AHPM, Protocolo 4.429, f. 302v, y BNM, Ms. 11.569, fol. 161r). Antes de desembarcar en Valencia, el Conde-Duque tuvo que pedir una licencia para que un criado de su Casa le llevara hasta allí 15.000 ducados en moneda de oro o plata "para ayuda a los gastos de su jornada desde Nápoles de donde viene a su casa" (AGS, Cámara de Castilla, Leg. 970, Exp. 106), concediéndole la Cámara de Castilla el 9 de agosto de 1610 permiso para que Bernardo de Herbó le llevara tan sólo 8.000 ducados (AGS, Cámara de Castilla, Leg. 972, Exp. 39). Los gastos ocasionados por el Virreinato napolitano [véase una detallada descripción en AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 455-3/87], sumados a los generados por sus anteriores obligaciones cortesanas, las deudas heredadas de su padre y las acarreadas por las dotes de sus hijas hicieron que en 1611 el Conde tuviera que vender algunos lugares de su estado para sanear su comprometida economía (AGS, Cámara de Castilla, Leg. 982, Exp. 85), y celebrar una nueva almoneda en Valladolid en 1614 poniendo a la venta numerosos objetos, entre los que se encontraban piezas de piedras duras, cristal, ámbar y coral, escritorios, armas, tejidos y unas 70 pinturas. Entre ellas, destacaban "un quadro de las bodas de Architichino" tasado en 400 reales; un "marco y quadro de los ynoçentes" en 310 reales; "dos quadros grandes el uno el triumpho de David y el otro la conbersion de S. Pablo en quinientos reales"; cinco cuadros "uno de S. Benito y Santa Escolastica, otra Santa Isabel con un niño Jesús y Nra S^a, otro el traspaso de Santa Catt[alin]a de Sena, otro de Nra S[ñor] grande con angeles y birgines, otro de la Salut[aci]ón del angel en mill y cien reales"; "un quadro de la salut[aci]ón de Nra S^a con la Gl[ori]a ençima con la cornisa de p[iedr]a", otro "del descendim[en]to de la cruz", un San Genaro y otro "sin cornisa del lavatorio de Xpo a sus discipulos", valorados en 200 reales cada uno; "treçe marcos de la ystoria de Malta" tasados en 156 ducados (1716 reales); "un quadro de n[uest]ra S[ñor] con un niño Jesus y otro niño con un pez en la mano y con un S[an] Jeronimo en un lado" en 180 reales; "un quadro de n[uest]ra S[ñor] con un niño Jessus y otros niños quel uno tiene un pajarero en la mano en marco negro en cien reales"; "Un quadro de la m[ad]r[e] Teressa de Jessus" en 100 reales; "doçe testas en çinco reales cada una"; y un "retrato de un onbre pequeño en cinco reales" (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 430-41).

74 Tenemos constancia de que el Conde-Duque trajo de Italia "algunas joyas de oro perlas piedras y plata labrada de serviçio, vestidos y ropa blanca, camas, colgaduras de oro y seda, tapicerías y otros aderezos de su persona casa y criados. Y treinta y dos cavallos napolitanos" gracias a las cédulas de paso que solicitó para introducir en España su equipaje sin pagar los correspondientes derechos de aduana, que ascendían a 285.804 maravedies por las "joyas, platas y otras cosas" y 120 ducados por los caballos (AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, Libro 367 y AGS, Cámara de Castilla, Leg. 973, Exp. 25). Conocemos los tapices y las armas adquiridas en la ciudad italiana gracias a los inventarios que se realizaron en Nápoles en 1607 ante el inminente regreso a España de Don Juan Alfonso (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50), y a la "Memoria de las cosas que se hallaron en la recámara del conde" tras su fallecimiento en Madrid en 1621 (AHPM, Prot. 4.429, ff. 737r-772v). Respecto a las pinturas y esculturas, las noticias que se han conservado proceden de los distintos inventarios de las residencias condales en Benavente redactados entre 1611 y 1612 (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50). Por el contrario, las noticias relativas a belenes y muebles de piedras duras proceden del inventario de bienes de la familia redactado en Valladolid entre 1652 y 1653 (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 433-61). Sobre este tema, véase M. Simal López, 2002, pp. 88-99 [op. cit. n. 2], en donde se recoge la bibliografía sobre el tema y la transcripción de los distintos inventarios en el apéndice documental.

75 A este respecto, véase la descripción que hizo del Conde-Duque G. C. Capaccio en su *Vita Iohannis Alfonsi Pimentelli Benaventanorum comitis (1603)*, BAV, Urbinati Latini 971, fols. 148-161v, transcrita en doc. 1 del apéndice documental del presente trabajo.

76 Subiaco, *Archivio Colonna, Carteggio di Girolamo Colonna I*, citado en S. Salort, *Velázquez e Italia*, Madrid, 2002, p. 476, doc. b5. En este mismo sentido, hay que recordar la descripción que hizo Carducho en 1633 de la colección de pinturas del IX Conde-Duque de Benavente, "el cual con su acostumbrada benignidad nos enseñó todas las que tenía, parte de las que el inclito su padre truxo de Italia, y parte de las que su excelencia avia juntado, que huvo en que detenernos buen rato". V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (1633)*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 419.

77 "En la pobreça fue excelente porque nunca tubo en su celda sino sillas de badana negra, dos bufetes, un escritorio basto de nogal, seis u ocho pinturas y aviendo traído muchas y excelentes de Nápoles hiço escrupulo, y con liçençia de sus superiores dispuso de ellas [...] y siendo obispo y embaxador en Roma no quiso tener colgaduras ni alajas sino mas cortinas y pinturas como es publico y notorio". AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 435-3/26, citado en J. Bernstock, "La tumba del Cardenal Domingo Pimentel, de Bernini", *Archivo Español de Arte*, núm. 237, 1987, p. 5.

78 R. López Torrijos, "Obras de Carlone en España", *Goya*, núm. 158, 1980, pp. 80-85.

79 En este sentido, al Duque de Alcalá también le "inocularon" en Nápoles la pasión por las antigüedades, reuniendo una magnífica colección a su vuelta a España. Sobre este tema, véase V. Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998, pp. 43-57, y M. Trunk, "La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla", en F. Checa Cremades y S. Schröder (dir.), *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 89-100.

80 A finales del siglo XVI las colecciones de los eruditos y anticuarios estaban formadas fundamentalmente por inscripciones, bajorrelieves, pequeños bronce, bustos de hombres ilustres y monedas, es decir, piezas que aportaban datos de tipo cronológico, histórico o geográfico para el conocimiento del pasado. Por el contrario, las esculturas eran consideradas un símbolo de prestigio y un modelo a imitar. Sobre este tema y los principales coleccionistas de la época véanse los trabajos de G. Mora, "La escultura clásica y los estudios sobre la Antigüedad en España en el siglo XVI. Colecciones, tratados y libros de diseños", en F. Checa Cremades y S. Schröder (dir.), 2001, pp. 115-141 [op. cit. n. 79]; Bustamante García, "Estatuas clásicas. Apuntes sobre el gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 2002, vol. XIV, pp. 117-135; y V. Lleó Cañal, "Los usos de la Antigüedad: colecciones arqueológicas en la España del Renacimiento", *Reales Sitios*, núm. 156, Madrid, 2003, pp. 30-43.

81 El Virrey reunió numerosas esculturas y relieves para adornar sus residencias de Nápoles y Pozzuoli, así como los jardines de ambas, poblados de bancos y mesas de mármol, fuentes con estatuas y ánforas antiguas y modernas de mármol y tierra cocida procedentes de las ruinas locales y del botín capturado por García de Toledo en sus campañas militares en el norte de África y en las costas griegas. Sobre la faceta coleccionista del Marqués de Villafranca véase C. J. Hernando Sánchez, "La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo", *Archivo Español de Arte*, núm. 261, 1993, pp. 35-55.

82 I. M. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Nápoles, 2003, pp. 41-44.

83 Sobre este tema, véase B. Capasso y G. Beltrani (dir.), "Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860", en *La Rassegna Italiana industriale, agraria, commerciale, finanziaria, politica, letteraria, artistica*, IX, 1901, II-6, pp. 254-256; e I. M. Iasiello, 2003, pp. 145-182 [op. cit. n. 82].

84 Estudioso de jeroglíficos e integrante a partir de 1611 de la *Accademia degli Oziosi*, fue el autor de varias guías de carácter arqueológico, editadas durante el Virreinato de Don Juan Alfonso (*Puteolana Historia*, Nápoles, 1604, corregida y ampliada con el título de *La vera antichità di Pozzuoli*, Nápoles, 1607, y cuyo contenido fue incluido a su vez en *Il Forastiero*, Nápoles, 1634) y el encargado de examinar y catalogar las esculturas y restos arqueológicos hallados durante las excavaciones patrocinadas por Don Juan Alfonso Pimentel. Sobre su figura, véase S. Nigro, "Capaccio, Giulio Cesare", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1945, vol. 18, pp. 374-380. Respecto a sus publicaciones de tipo arqueológico e historiográfico, A. Quondam, "L'ideologia cortigiana di Giulio Cesare Capaccio", en AA.VV., *Storia di Napoli*, Nápoles, 1972, vol. 5, tomo I, pp. 517-533.

85 El motivo oficial de la estancia de Vincenzo I Gonzaga (1562-1612) en el Virreinato entre abril y junio de 1603 era "tomar algunos remedios" en los establecimientos termales de Pozzuoli, famosos por su tradición curativa. Pero la visita se veía como un intento de presionar a la Corte española, en donde "casualmente" se encontraba Pablo Rubens en misión diplomática de la Corte de Mantua, con el fin de obtener un importante cargo militar, por lo que el Duque renunció a los restos arqueológicos de la zona para concentrarse en la obtención de la citada merced, que finalmente le fue denegada. Gran mecenas y promotor de famosas empresas -como el *soggiorno* italiano de Rubens-, bajo su patronazgo se construyó la *Galleria della Mostra* en el palacio de Mantua, obra maestra de la escenografía museográfica manierista, cuyo contenido fue fruto de una "rapaz" política de adquisición de antigüedades y camafeos en toda Europa. Sobre este tema, véase W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Módena, 1988, pp. 29-30; C. M. Brown, y L. Ventura, "Le raccolte di antichità dei duchi di Mantova e dei rami cadetti di Guastalla e Sabbioneta", en R. Morselli (com.), *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, Ginebra-Milán, 2002, pp. 54-55; y R. Piccinelli, "Le facies del collezionismo artistico di Vincenzo Gonzaga", en R. Morselli (com.), *supra*, pp. 341-348. Respecto a su estancia en Nápoles véase I. M. Iasiello, "Vincenzo I e il Regno di Napoli", en R. Morselli (com.), *supra*, pp. 357-362; y G. Pontari y G. Aita, "Vincenzo Gonzaga e il viaggio a Napoli del 1603", en R. Morselli (com.), *supra*, pp. 363-370.

86 Sobre el hallazgo de las estatuas véase G. C. Capaccio, *La vera antichità di Pozzuoli*, Nápoles, 1607; e ídem, 1634, fols. 515-517 [op. cit. n. 27], ambos transcritos en el apéndice documental de este trabajo (documentos 2 y 3).

87 En el libro VI de la *Enéida* Virgilio describe la entrada a los infiernos ubicándola en Cumas. Un ejemplar de esta obra fue inventariado en la biblioteca

del Conde-Duque en la Fortaleza de Benavente en 1633, en M. Herrero, "La biblioteca del conde de Benavente", *Bibliografía Hispánica*, núm. 2, 1942, p. 32.

88 Acerca de la historiografía de Cumas y los *Campi Flegrei* en la Edad Moderna, véase A. Horn-Oncken, "Viaggiatori stranieri del XVI e XVII secolo nei Campi Flegrei", *Studi di Storia Antica*, VI, 1982, pp. 67-135.

89 "LARES AVGVSTOS AGRIPPA REFECIT" G. C. Capaccio, 1634, fol. 515 [op. cit. n. 27]. Sobre este tema véase M. Reinhold, *Marcus Agrippa. A Biography*, Roma, 1965.

90 Scipione Mazzella dedicó al Cardenal Ottavio Acquaviva su *Sito et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto, con la descrizione di tutti i luoghi notabili...*, publicado en Nápoles en 1606.

91 C. Celano, 1692, p. 15 [op. cit. n. 53]. El edificio había comenzado a construirse en 1585 por el arquitecto Fray Giovanni Vincenzo Casale para ser utilizado como caballerizas, pero, debido a la falta de agua que sufría la zona, se suspendieron las obras. De esta época se conserva un plano realizado por el citado arquitecto, fechado en 1585 en la BNM, B 16-49, fol. 146 (núm. 149 moderno). Sobre este tema véase el análisis de Agustín Bustamante y Fernando Marías en E. M. Santiago Paez (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, p. 300. En 1612, el nuevo Virrey Lemos encargó al ingeniero Giulio Cesare Fontana transformar el edificio en sede de la Universidad, inaugurándose oficialmente en 1615. En los nichos de la fachada se colocaron las esculturas halladas en Cumas, que fueron restauradas para tal fin por Tommaso Montani. Años después algunas de estas piezas se vendieron a Don Gabriel Sances y al Príncipe d'Avellino, y el resto desaparecieron tras el Virreinato del V Duque de Alba, Don Antonio Álvarez de Toledo, véase G. C. Capaccio, 1634, fol. 517 [op. cit. n. 27]. A mediados del siglo XVIII la sede de la Universidad se trasladó al complejo monástico de los Jesuitas y el edificio fue remodelado por Ferdinando Fuga y Pompeo Schiantarelli para convertirlo en Museo Arqueológico, uso con el que continúa hasta la actualidad, en AA.VV., *Il museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Nápoles, 2003, p. 11.

92 En 1630 Capaccio aseguraba que "stimiamo il Palazzo Regio, non per gli appartamenti così ben compartiti, ma per tante eccellenti pitture chi vi si vegono, di Belisario, Giovan Battista Caracciolo & altri homini illustri, per tante sculture fatteui condurre dal territorio di Cuma dal Conte di Benavente, che sono tante gioie nelle quali si conserva la memoria dell'antica religione" G. C. Capaccio, 1634, fols. 853-854 [op. cit. n. 27]. Respecto a la desaparición de las esculturas tras el Virreinato del Duque de Alba, véase ídem, p. 517.

93 "Si son trovate à Pozzuolo molte statue di somma bellezza, le quali si son custodite dal S. Vicere per mandarle in Spagna" ASM, Archivo Gonzaga, busta 823, carta de Gabriele Zinani, representante de la Corte de Mantua en Nápoles, al Duque Vincenzo Gonzaga, Nápoles, 25 de febrero de 1606. Agradezco la noticia a Antonio Ernesto Denunzio.

94 Con este calificativo le designó Lorenzo de Santa Coloma en la dedicatoria de su libro *Socorro para vivos y para muertos (1677)*, afirmando que "no es mio s[en]o^o este renombre, que Valencia y Nápoles, siendo su dignísimo virrey se le dieron" (AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, Leg. 412). Éste no es el único testimonio del ensalzamiento de la labor que desarrolló el VIII Conde-Duque como Virrey, ya que en 1648, al hablar de Pedro Pimentel, miembro de la Compañía de Jesús, se le presentó como "hijo del gran conde de Benavente, Virrey nunca olvidado de Nápoles; y así como el padre en aquel reino con la grandeza de su gobierno nuevo Hércules puso las columnas con la *Non plus ultra*, así el hijo este día puso su heroica elocuencia". "Relacion del hazimiento de gracias, que hizo el Supremo Consejo de Italia en Madrid, por el buen suceso de Nápoles, por tres días sucesivos, que fueron 8, 9 y 10 de mayo de 1648" BNM, Ms. 2.379, fol. 91v.

95 Es conocido el anhelo por parte de la nobleza española durante la Edad Moderna de disfrutar de la quietud que ofrecía el retiro a sus villas solariegas en momentos de grandes responsabilidades políticas. En 1630, Don Gonzalo Fernández de Córdoba, hermano del VI Duque de Sessa, se lamentaba de que "el despacho de mis negocios se va dilatando tanto, q[u]e pudiera estar ia bien hallado en la vida de la aldea, si solo la soledad q[u]e se pasa en ella ubiesse q[u]e sentir" (BFZ, Altamira, Carpeta 45, doc. 36. El Viso, 15 de enero de 1630). En 1619 el Conde de Luna confesaba al Conde de Gondomar cómo "estoy verdadero aldeano sin acordarme de mas que hacer una vida muy de aldea ia iendo a caça y tal bez por haçer compania a los muchachos tomar la pala y jugar a la pelota y correr con caballo y haçer otros exercicios ocasionados a esta soledad en que passa la vida quieta deseando los días de ordinario por saber las nuevas de la corte" (Portillo, 30 noviembre de 1619, RBP, II/2159, doc. 73).

96 S. Martínez Hernández, "Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliar-cortesana del Siglo de Oro a propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XV, 2003, pp. 59-77.

97 En Benavente (Zamora) los Condes-Duques disponían de distintos palacios con usos diversos. La Fortaleza, de origen medieval y símbolo de la antigüedad del linaje, era la residencia principal de los titulares de la Casa, y se comple-

mentaba con una villa de placer conocida como "El Jardín" y el palacete de "El Bosque", que cumplía las funciones de cazadero. Sobre este tema véase M. Simal López, 2002, pp. 71-129 [op. cit. n. 2].

98 "Ces Seigneurs y ont un beau Palais, & un Château très-bien fortifié, & bien pourvu de munitions de guerre, & généralement de tout ce qui est nécessaire pour la défense. Ils y ont aussi de beaux jardins, un petit bois de plaisance, & toutes les délices que l'on peut avoir dans une Maison royale" J. Álvarez de Colmenar, *Les délices de l'Espagne e du Portugal*, Leide, 1707, vol. I, pp. 156-157. Esta opinión recoge el sentir de los distintos viajeros y visitantes de las residencias condales en Benavente durante la Edad Moderna. Sobre este tema, véase R. González Rodríguez, F. Regueras Grande y J. I. Martín Benito, *El castillo de Benavente*, Salamanca, 1998, y J. I. Martín Benito, *Cronistas y viajeros por el norte de la provincia de Zamora (siglo IX-mediados del siglo XIX)*, Benavente, 2004.

99 Calificado como uno de los más completos de la época, el camarín estaba amueblado con quince bufetes con tableros de piedras duras y decorado con cuadros, estampas -una de ellas del palacio de Nápoles-, y espejos en las paredes. Entre las 320 esculturas de pequeño y mediano tamaño que se encontraban en esta sala se incluían varias series de retratos de Emperadores realizados en jaspe y alabastro, así como cabezas de bronce y alabastro, "figuras quebradas", algunas de ellas togadas, un Hércules, un Cupido de bronce dorado, un conjunto de casi 400 piedras duras labradas en forma de pirámides, bolas y "piedras", y distintos fragmentos de columnas, que constituían una variada litoteca, así como 250 "ydolos" de diversos tamaños, realizados en bronce de "diferentes figuras y hechuras". Conocemos el contenido de esta estancia gracias al "cargo de algunas cosas del camarín de la Fortaleza de Benavente" redactado en 1611 (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50, transcrito en M. Simal López, 2002, documento 11, pp. 195-198 [op. cit. n. 2]). Sobre este tema, véase J. M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, 1985, pp. 220-222; y M. Simal López, 2002, pp. 97-98 [op. cit. n. 2].

100 Conocemos la procedencia y disposición de la colección que alhajaba la residencia de "El Jardín" gracias al inventario de bienes redactado en 1612, de gran interés tanto por la descripción de las piezas -un total de casi 250 esculturas, de las cuales más de 80 eran de bronce- como por proporcionar su ubicación en la residencia (AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50. Transcrito en M. Simal López, 2002, documento 13, pp. 203-213 [op. cit. n. 2]).

101 En 1760 se redactó una memoria de las "cosas de china vidrio y porcelana que se pusieron en la fortaleza de Benavente traídas de Argel en tiempo del conde don Antonio" AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 440-2/13.

102 Respecto al conocimiento que el Conde-Duque y su familia pudieran tener de los distintos jardines arqueológicos italianos, además de los napolitanos, durante el viaje a Roma que los hijos del Conde-Duque realizaron en 1608 (AGS, Estado, Leg. 1.105, Exp. 15) es muy probable que visitaran el patio del Belvedere, y está documentada su asistencia a distintas fiestas celebradas en Villa Medici y en el jardín del *Palazzo Matthei*. Sobre este tema, véase J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma, 1920, p. 98.

103 A. Muñoz, *Viaje de Felipe II a Inglaterra (1554)*, Madrid, 1887, pp. 39-41.

104 Gracias a las fotografías conservadas en el rico archivo de Pilar Hueriga Mielgo, excelente conocedora de la historia de Benavente y "continuadora" del espíritu coleccionista que poseyeron los Condes-Duques, hemos podido estudiar el interior del oratorio de "El Jardín". Mandado construir por Don Antonio Alfonso Pimentel, VI Conde-Duque de Benavente (1530-1575), es contemporáneo a la capilla privada de la que disponía la familia en la benaventana iglesia de Santa María del Azogue (sobre este tema véase M. Simal López, 2002, pp. 141-142 [op. cit. n. 2]). De planta cuadrada, el oratorio se cubre con una cúpula de media naranja sobre pechinas decoradas con los escudos condales del VI titular de la Casa. El casquete de la cúpula, de cuyo centro pende una gran clave pinjante, está compartimentado en casetones decorados con motivos de floreros (correspondientes a las armas de Doña Luisa Enriquez, hija del Almirante de Castilla y esposa de Don Antonio Alfonso, idénticos a los que adornan la citada capilla de Santa María del Azogue) y cabezas de ángeles de yesería, que en la década de 1960 aún conservaban parte de su policromía. En 1671 todavía se celebraba culto en ella, y ha llegado hasta nuestros días con el nombre de "Capilla de los cuatro Obispos".

105 Si bien actualmente el terreno donde antaño se levantaba "El Jardín" ha cambiado totalmente su orografía al haberse convertido en zona de cultivo, a principios de siglo todavía conservaba la estructura en terrazas con que fue diseñado en la Edad Moderna. Agradezco la noticia a Pilar Hueriga Mielgo.

106 Sobre este tema, así como sobre los animales exóticos que allí se podían contemplar (leones, elefantes, camellos), véase M. Simal López, 2002, pp. 117-122 [op. cit. n. 2], en donde se recogen las distintas descripciones de "El Jardín"; y F. J. Ferreras Fincias, "El Jardín de la Montaña del conde de Benavente: ordenanzas de 1561", en I. Arellano (ed.), *Loca ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, en Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002, Madrid, 2003, pp. 203-224.

107 Cabe destacar las colecciones del Duque de Villahermosa que reunió en Zaragoza, del III Duque de Alba en Alba de Tormes y en Abadía, del Marqués de Mirabel en "El Pensil" del homónimo pueblo extremeño, del Duque de Alcalá en la sevillana "Casa de Pilatos" o del Almirante de Castilla en su residencia madrileña. Sobre este tema, del que en los últimos años se han publicado numerosos estudios, véase J. M. Morán Turina, "Salvar la memoria de las piedras", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 189-198; P. Navascués, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, V, 1993, pp. 71-90; Felipe II el rey íntimo. *Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Cat. Expo., C. Añón Feliú (com.), Madrid, 1998; V. Lleó Cañal, "Un contexto perdido. Los jardines de la nobleza" en *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Aranjuez, 1998, pp. 223-241; M. Trunk, 2001 [op. cit. n. 79]; y M. C. de Carlos, "El VI condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)", en J. L. Colomer (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 247-273.

108 Agradezco la noticia a Pilar Hueriga Mielgo.

109 AHN, Nobleza, Osuna, Leg. 429-50, transcrito en M. Simal López, 2002, documento 13, pp. 203-213 [op. cit. n. 2].

110 En el inventario se citan tres fuentes "una fuente artificial de oja de lata de dos varas de alto portable", "la fuente de los cin amomos [sic] de la plaza del jardín [en donde había] en una torrecita pintada de bolas ay doze estatuas chiquititas de bronce de diferentes cosas yncognitas" y "una fuente que esta hecha a manera de cena [y que estaba decorada con] un Cupido de bronce en un pedestal de lo mesmo y alrededor della 14 estatuas pequenas de bronce de diferentes figuras y dos leones de bronce y un lagarto de lo mesmo" (M. Simal López, 2002, documento 13, asientos 16, 25 y 141, pp. 204 y 210 [op. cit. n. 2]). En la actualidad se conservan las tazas pétreas de dos de ellas en una colección particular de Benavente. Agradezco la noticia a Pilar Hueriga Mielgo.

111 El *Espinario* estaba colocado en un nicho, y en el inventario aparece descrito como "un picaro sacándose una espina de un pie de bronce y bolas de jaspe" (M. Simal López, 2002, documento 13, p. 212, asiento 188 [op. cit. n. 2]). Por el contrario, era una de las estatuas "parlantes" que se podían admirar en Roma. De época Flavia y gigantescas proporciones, el original se conserva en el patio de los Museos Capitolinos (Roma). Sobre la historiografía y las distintas representaciones de esta estatua, véase P. P. Bober y R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Londres, 1986, pp. 99-101, núm. 64.

112 Frente a las disposición de las esculturas formando una *wunderkammer* que aún se mantenía en el camarín de la Fortaleza, o a la posible exhibición de este tipo de piezas de forma dispersa y desordenada, en "El Jardín" encontramos una de las mejores manifestaciones del momento del llamado "jardín anticuario", en el que las esculturas se integran en la arquitectura del edificio y las estructuras murarias del recinto por medio de su colocación en nichos y hornacinas, en relación con la tendencia iniciada por Bramante en el *Cortile delle Statue* del Belvedere del Vaticano. Para un análisis de la colección, véase M. Simal López, 2002, pp. 122-127 [op. cit. n. 2].

113 La dispersión de la colección de esculturas de la residencia de "El Jardín" comenzó en la década de 1630, cuando, al igual que ocurrió con la biblioteca de la Fortaleza en 1633, numerosas esculturas y pinturas se trasladaron al palacio que la familia poseía en Valladolid. El número de objetos trasladados ascendió a 148 esculturas mitológicas, 14 religiosas y 11 pinturas. Las estatuas quedaron instaladas en la "gruta" ubicada en los jardines, tal y como consta en el inventario redactado en 1653. En 1645, a pesar de la merma sufrida, "El Jardín" de Benavente aún conservaba su belleza. Fue descrito como una casa de recreo "apacible, amena, deleytosa por varios jardines, guertas, frutales, arboledas, bosques y fuentes, que puede competir a la de Campo de Madrid", en R. Méndez de Silva, *Población general de España*, 1645, fol. 48v. En una "fecha imprecisa" del siglo XVIII un "grande fuego consumió todo, y no quedaron más que algunos pedazos del edificio", y es muy probable que, tras el incendio, parte de las esculturas y otros objetos que se salvaron fuesen trasladados por los titulares de la Casa bien a la Fortaleza benaventana, al vecino convento de Santa Clara, que era patronato de la familia, o a alguna otra de las residencias familiares, como los palacios de Valladolid o la Alameda de Osuna en Madrid. Sobre este tema, véase M. Simal López, 2002, pp. 126-127 [op. cit. n. 2].

114 J. Ledo del Pozo, 2000, pp. 91 y 94 [op. cit. n. 29]. De las estatuas que se conservaban en El Jardín tan sólo tenemos noticia de varias piezas clásicas -una cabeza de Marsias, la cabeza y el tronco de una figura de Hércules y dos fragmentos de torso con clámide- y modernas -un "niño meón"-, todos ellos de mármol, así como varios elementos arquitectónicos de tintes manieristas -un fuste y un pilar, un capitel y varios soportes de columna decorados con mascarones infantiles en tres de sus caras, que se conservan en Benavente en distintas colecciones particulares. Sobre este tema véase A. Balil Illana y F. Regueras Grande, "Cabeza de Marsias hallada en Benavente", *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 385-389; F. Regueras Grande y J. I. Martín Benito, 1998, p. 195 [op. cit. n. 98]; AA.VV., "Más vale volando...", 1998, pp. 116-119, núms. 62 a 64 [op. cit. n. 6]; y F. Regueras Grande, Notas sobre el "VI Centenario del Condado de Benavente", *Brigecio*, núm. 9, 1999, pp. 268-269.

La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido

Por María Jesús Muñoz González
Doctora en Historia del Arte

*De pórfido, de bronce y mármol paro,
con letras y doradas inscripciones,
altar le haré labrar*

El Rey Alfonso en *Amor, pleito y desafío*
de Lope de Vega Carpio

La Capilla del antiguo Alcázar de los Austrias irá transformando su aspecto en los distintos reinados de los Austrias¹. En el de Felipe IV la decoración de los distintos Sitios Reales irá avalada por los consejos de Velázquez, quien ocupó el cargo de Aposentador Mayor desde 1652, y era uno de los Superintendentes ya en 1648, estando en este cargo bajo órdenes del Mayordomo y Superintendente Malpica².

En 1654 el Conde del Castrillo envía desde Nápoles las figuras de plata para colocarlas en el relicario³. Este espacio situado bajo la Capilla será reformado durante estos años por Alonso de Carbonell⁴. En él se busca acomodo para unas reliquias que estaban depositadas en San Gil, como se desprende de las órdenes reales dadas al Mayordomo Mayor, el Conde de Montalbán, y al Superintendente Malpica⁵. Tanto cuidado tenía puesto el Rey en esta misión que encargó a Don Lorenzo Ramírez de Prado, miembro de su Consejo, el acomodo de estas reliquias.

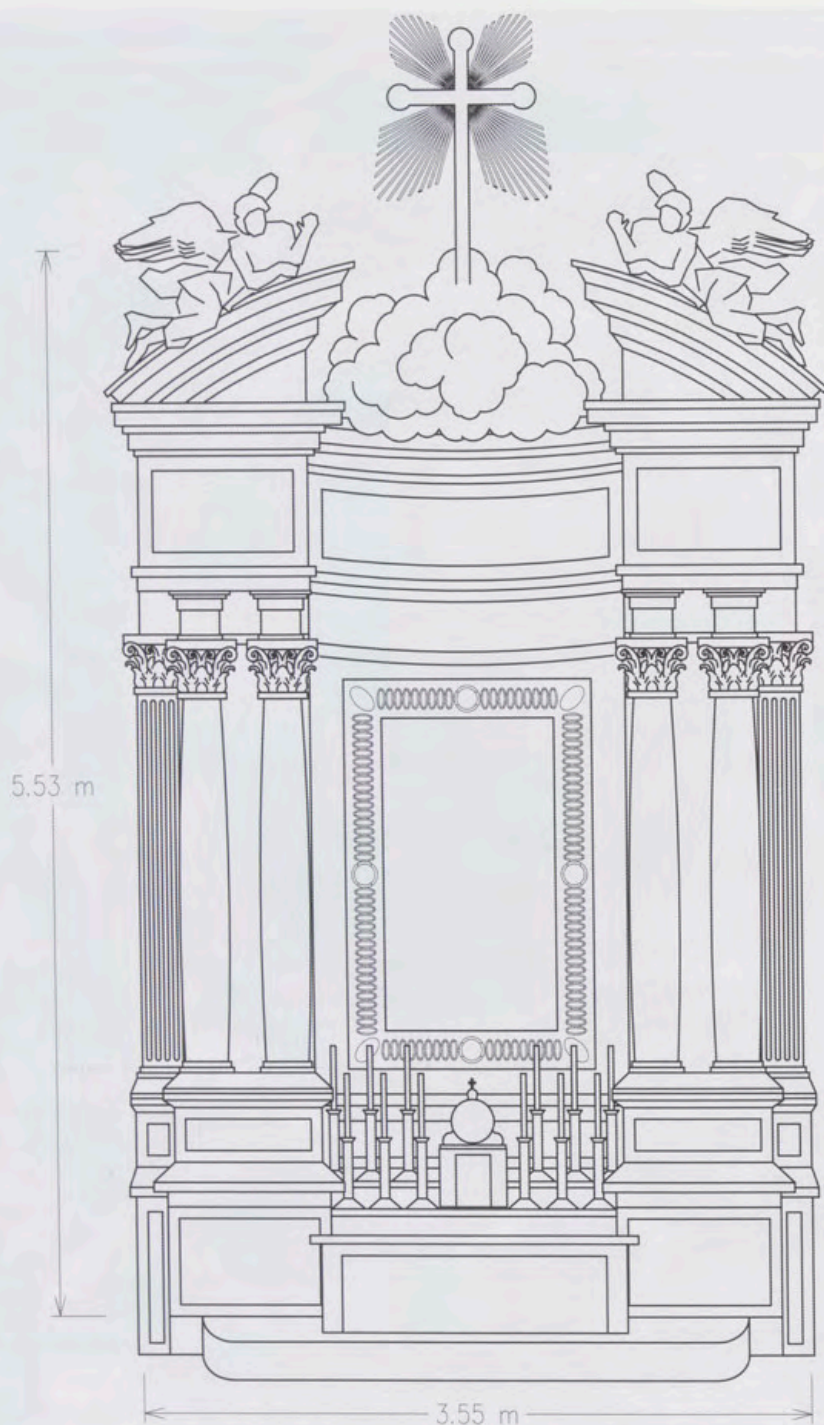
Algunos años más tarde se redecora la Capilla Real⁶. Se sustituirá en el altar la copia de Coxcie de *La adoración del Cordero* de van Eyck por *El pasmo de Sicilia*, del que se dice en el inventario de 1686 que "hizo traer el Rey nuestro señor Don Phelipe quarto del reyno de Sicililia, y se

colocó en la Capilla en el año de 1663"⁷. Esta forma de agenciarse la pintura el Virrey de Sicilia causó gran revuelo en Palermo⁸, de cuyo proceso Zarco del Valle recogió ya documentos⁹. Por estos documentos sabemos que se quiso compensar al monasterio de Santa María del Spasimo de Palermo, del cual provenía la pintura, con una renta perpetua de 4.000 ducados, otorgada en 1662, aunque el abad del convento tuvo que solicitar diversas veces el dinero, que en principio era menos y también quiso obtener para sí un priorato que le fue negado. De su insistencia en obtener el dinero da fe también la carta de Fernando de Ayala, Conde de Ayala y Virrey en Nápoles, que portaba el abad en mano cuando trae la pintura a Madrid, quien destaca en su carta a Don Luis Méndez de Haro la colaboración del abad para poder obtener la pintura, pues

hallandose V.E. con conocimiento por lo que en otras cartas le he informado de la fineza con que el Padre Abbad de Sn espiritas (que pondra en manos de V.E. esta y el quadro de Rafael de Urbino), procuró asistido de la autoridad de su empleo disponer que los Religiosos de su convento viniesen todos en darme esta halaja que les pedí en nombre de su Magestad y es de la estimacion grande que v.e. save debo por este respecto y mi empeño de solicitar se les remunerere este servicio con las demostraciones que pueden prometerse de la real clemencia y grandeza de su Magestad¹⁰.

Esta carta está fechada en Palermo en 30 de junio de 1661 y en octubre de dicho año, según se indica en el Decreto del Rey que otorga las rentas al abad y que recoge Zarco, ya estaba la pintura en Madrid.

Esta pintura es una muestra más de cómo la decoración de las casas del Rey se vio beneficiada por la buena labor



Dibujo realizado a partir de las descripciones del altar, Infografía realizada por L.M. Richart.

desempeñada por los distintos Virreyes y Gobernadores que fuera de nuestras fronteras se afanaban en traer a Su Majestad las piezas artísticas más preciadas.

Pero también buscaban estos nobles enriquecer sus propias colecciones y mejorar, al igual que hacía el Rey con su Real Capilla, los lugares religiosos que ellos protegían. Así Don Pascual de Aragón mandará situar a finales de los años 60 en la Catedral de Toledo, en su Ochoavo, un retablo de unos dos metros de alto, construido con ricos materiales como pórfido, ébano, lapislázuli, ágatas y oro ¹¹. En él aparece la Virgen con el Niño, en oro sobre fondo de

lapislázuli, y en la parte baja una escena de la Epifanía en piedras duras. Parece que el Cardenal, que había sido Virrey de Nápoles, decidió traerse a su vuelta un altar de gusto italiano para la Catedral.

También es el caso del Marqués del Carpio, que deseaba enriquecer el Convento de Dominicas de Loeches, del que era patrono, con otro altar de pórfido, pero éste nunca llegó a ocupar el sitio para el que estaba destinado. Acabó después de un tiempo en la Capilla Real del antiguo Alcázar madrileño. Veamos cómo se sucedieron los acontecimientos.

Cuando Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, muere en Nápoles el 16 de noviembre de 1687¹², deja en esta ciudad una serie de obras de arte de las que algunas se traerán para España¹³, y otras se intentarán vender en Italia. Entre las cosas que quedaron en Nápoles está el altar de pórfido sin terminar. La primera intención fue enviarlo a España, y así escribe en 28 de noviembre, desde Nápoles, Ledesma indicando que se esperaba que unos barcos de la escuadra de Flandes

se llevase el cuerpo de S. E. asistido de todos sus criados, para que en dejándole, conforme a su voluntad, en el Carpio, se pasasen a Madrid, y con esta ocasión pudiera conducirse lo que se huviese de llevar de aquí, y especialmente el altar de pórfido que es tan singular y precioso, estaba destinado para Loeches, cuyo transporte es de sumo embarazo y gasto, así lo he dicho, y no se ha desaprobado, pero concurriendo el Señor Condestable, demás de su obligación, la representación de testamentario, no dudo que todo dependiera de su arbitrio¹⁴.

Parece que el Condestable, junto con los testamentarios, decidirían no llevar a cabo esta resolución, dejando el altar en Nápoles, pues, como analizaremos, al dividir y repartir una herencia los herederos no pueden disponer libremente de los bienes sin que la testamentaria liquide las cuentas. Sobre el transporte del cuerpo del Marqués y de su familia y criados que quedaban allí¹⁵, éste se llevará a cabo finalmente en las naves del Almirante Papachino, a las que en enero se había pedido que se quedasen a hibernar en Nápoles, dándose finalmente la orden para la repatriación del cadáver del Marqués en dicha flota en 2 de febrero de 1688¹⁶.

Queda por tanto el altar en Nápoles¹⁷, del que sabemos que está sin acabar por las noticias que llegaban de aquella ciudad. Este altar, de 5,53 metros de alto y 3,55 metros de ancho¹⁸, estaba realizado en pórfido, que era del mejor que existía, bronce y mármol. Tenía cuatro columnas de 1,87 metros de alto hechas de una pieza, "menos una de la cual cayó un pedazo mientras se fabricaba y se puso con un yerro bien compuesta". Acompañan a estas dos pilastras y cuatro medias pilastras embutidas en mármol blanco. Las pilastras tenían un ancho de 1,15 cm¹⁹. El cuerpo del frontal era de dos trozos de piedra y aparecía un pequeño vacío en la piedra del medio, pero quedaría tapado por la cruz. Se accedía al altar por un escalón que tenía solo en piedra el cerco y es de bronce. Los dos escaloncitos que tiene encima el altar son de pórfido, dejando el primero un espacio para hacer el tabernáculo. Los capiteles son de plata, aún no dorados. Habría 12 candelabros de cobre, que tiene tres serafines en la base, y ésta es la única parte que estaba dorada. También las cornisas de cobre estaban acabadas pero no doradas. La cornisa o marco del cuadro central tenía ágatas en las esquinas y en los cuatro puntos medios amatistas, que van unidas con bronce, y hojas de lapislázuli. El dibujo que acompañaba a la descripción mostraba en el lado derecho de esa cornisa 56 piezas ovales de ágatas más pequeñas, aunque también van engarzadas con ángulos de lapislázuli y unidas con cobre. Este marco estaba ya dorado.

Pero estaba inacabado. En la cima del altar se tenía que hacer una cruz con su ornamento. No se había colocado sobre el frontispicio de en medio nada, aunque se dice que debían colocarse en cobre dorado letras u otra cosa. Sobre los frontispicios de izquierda y derecha irían dos *putti* de 1,18 metros de alto. Quedaban por hacer cuatro festones de flores, dos en el frente y dos en el fondo del frontal, y rematar sus ángulos. En la parte baja, a los lados, podían colocarse las armas de quien fuese el dueño. Además debía dorarse todo el metal, pues, como se indica en la descripción, "el pórfido hace muy bien con el dorado". También quedaba por acabar el cuadro del medio, en el que iba una estatua de la Concepción con un tamaño de 1,31 metros.

Quedó tasado por el que fue ingeniero del Marqués, Felipe Schor²⁰, en el estado en el que había quedado²¹ en 17.000 ducados²².

De las descripciones que se conservan, podemos intuir cómo es, aunque haya desaparecido el dibujo que acompañaba a la memoria enviada a la heredera.

Ante el desconocimiento de cómo sería el altar podemos establecer unas similitudes ayudándonos de las descripciones, y ver qué se estaba haciendo en esos momentos en Roma y en Nápoles.

Del hermano de Filippo, el ingeniero que hace la tasación, Cristóforo Schor, es el altar mayor de la iglesia romana de San Antonio dei Portoghesi, que nos puede aproximar al que fue el retablo desaparecido en la disposición de las columnas, altar elevado, el uso de bronce y pórfido, y la decoración en la parte superior.

También en Roma, en la capilla Ginnetti de San Andrea della Valle, encontramos que Carlo Fontana, discípulo de Bernini, hace una de sus primeras obras, de las más cercanas al maestro, en las que combina mármoles, metal dorado y pórfido de Sicilia. En su interior está un cuadro esculpido en mármol por Ercole Antonio Raggi que representa a la Virgen y San José con el Niño y San Juanito cuando se les anuncia que deben huir a Egipto. También el esquema de este retablo, como el del anterior, recuerda al desconocido altar, con sus cuatro columnas flanqueando un cuadro central. Aunque en éste, al contrario de lo que planteaba Schor en el caso anterior, las columnas centrales son las que avanzan más hacia el frente, dando una sensación más estática y clásica que el anterior.

Parecida composición, situando columnas delante de pilastras como otros altares romanos, aunque con algunas variaciones sobre el esquema hasta ahora mostrado, se ve también en la obra de Carlo Fontana de la Capilla Cybo en Santa Maria del Pópolo, donde incluye un marco de mármol, que destaca del fondo para el lienzo de Maratta.

Aunque la disposición de los letreros y los festones de flores serían como la del altar mayor de la iglesia napolitana de San Giuseppe dei Ruffi, diseñado por el arquitecto Dionisio Lazzari, en el cual se trabajaría aún en 1686 y que sería rematado con dos *putti* y las figuras de la Esperanza y la Caridad en 1733 y que nos da idea de lo que se estaría realizando en Nápoles en ese momento ²³.

Pero aunque el altar incluya estas decoraciones, no es tan profuso como lo que se realizaba en la ciudad partenopea y quizá era más similar al hecho por Cristóforo Schor, o al de Carlo Fontana.

En la documentación encontramos a Filippo Schor tasando las piezas que quedaron hechas, y esto le hace sospechoso de ser uno de los posibles autores, o quizá fuese el autor su hermano Cristóforo, vistas las semejanzas del malogrado retablo con las que éste hace para San Antonio dei Portoghesi. Nos inclinamos a pensar que fuese uno de los dos hermanos quien lo diseñase, aunque sin poder certificarlo, por estos motivos y por haber seguido ligados al Virrey en su tiempo de Virreinato. En todo caso, la predilección de Carpio por Bernini sitúa al diseñador del retablo entre el círculo de los discípulos de éste, con los que tendría frecuente contacto el Marqués en tiempos de su embajada, y entre los que se encontrará el autor de esta obra.

La intención de colocar en el centro del altar un relieve de la Concepción muestra un cambio en el diseño inicial del altar, que lo hace más "romano". Sabíamos por las noticias dadas por De Vito que en agosto de 1688 se destinaba un cuadro de Luca Giordano con el tema de la adoración de los Magos, muy apropiado para presidir el altar de Don Gaspar Méndez de Haro. Sus medidas, por cuanto muestra la documentación, serían de 191 de alto por 121 de ancho ²⁴.

El cuadro debió quedar y venderse en Italia. No tuvo el mismo destino el altar. Por cuanto expondremos aquí, parece que éste no se vendió allí, por no llegar a ningún acuerdo monetario con los compradores, o quizá, y es otra opción en la que deberíamos pensar, por cómo era el altar, con sus piedras preciosas, sus festones de flores, un altar romano, con partes de decoración a la napolitana, que pudiera no ser muy del gusto de los potenciales compradores, que acudirían del norte de Italia, pues, como se verá al hablar de la venta, en el Sur no había nadie que pudiese adquirirlo.

A la muerte del Marqués queda en Nápoles el altar a medio acabar y las deudas sin pagar a sus artífices.

Sobre lo que aconteció con el altar a partir de ese momento, podemos ir explicándolo al ver qué ocurrió con los bienes que quedaron en Nápoles a la muerte del Marqués.

En primer lugar el altar, de pórvido, al igual que los otros bienes, se inventaría ²⁵. El inventario *post mortem* debe englobar todos los bienes que pertenecían al difunto, estén o no en la casa, además de aquellos que están y no sean de su propiedad ²⁶. El inventario se hace pasando de una habitación a otra y recogiendo los enseres que en ellas quedan. Así, el 1 de enero, en la 24ª sesión, continuando el inventario en las estancias de la sala del Viceré, se inventarían los elementos que habían quedado hechos del altar de pórvido ²⁷. Es una descripción detallada de las piezas con sus medidas e indicando sus materiales. Esto era importante tanto para que quedase constancia del valor de lo inventariado como para prevenir posibles robos.

Uno de los problemas que se puede plantear en la realización de los inventarios es el de la desaparición de los bienes o la ocultación de estos cuando se realiza el inventario ²⁸, recayendo las sospechas, ciertas o no, sobre los que se ocupan de la testamentaria, como ocurre aquí, y así se cuenta a Madrid que Don José de Ledesma, a quien había confiado sus bienes el Marqués, salió con un criado de la casa en un coche cerrado, con varias cajas dentro que descargaron en casa de Ledesma ²⁹. Ante estas sospechas, y el peligro de la ocultación de bienes, el Conde de Santisteban, sucesor en el Virreinato del Marqués del Carpio, escribe a la heredera en Madrid notificándole que él se está ocupando personalmente del tema y que ha mandado formar una Junta de siete ministros para que interviniesen en el asunto, haciendo que se devolviesen todos los artículos comprados, incluidos los que él mismo había adquirido, es decir se estaba poniendo una vigilancia para poder controlar que no se hubiese ocultado nada, como el mismo Santisteban dice al final de dicha carta ³⁰. El Conde de Santisteban se había interesado en diversas cosas de la almoneda del Marqués, y en especial de la librería ³¹, en la que parece que estaba de acuerdo con el Marqués de Cogolludo en comprarla a medias ³².

Cuando se resuelven los problemas, como era en este caso el de la ocultación de bienes, hay que apreciar los bienes recogidos en el inventario, si estos han de salir a la venta. En este caso en el inventario hecho en Nápoles no aparecen los precios. Se va a recurrir a la tasación de los bienes hecha en vida del Marqués. Así, en la tasación de pinturas se recurre a la generosa tasación hecha por Pinacci en 1682 ³³ cuando pasa el Marqués del Carpio desde Roma, donde era Embajador, a Nápoles para ocupar el cargo de Virrey ³⁴. Esta práctica, aunque debió producirse en varias ocasiones, sobre todo, para evitar la pérdida de valor en los objetos a vender, era contraria a la búsqueda del *justo precio* que defendía Febrero en su tratado ³⁵, donde indica que la tasa se debe hacer en el momento previo a la venta.

Pero había artículos que no existían en el inventario hecho en Roma y que por tanto no estaban inventariados ni tasados, como es el caso del altar. Éste será tasado por Felipe Schor en el estado en el que se encontraba, en 17.000



Altar mayor de San Antonio dei Portoghesi, de Cristoforo Schor, Roma, Fotografía: Antonio Idini.

ducados, aunque se gastarían en bronce y en dorar otros 13.000.

Además de la realización del inventario, se tendrán que ajustar en la testamentaria las cuentas del debe y el haber y poder saber a cuanto ascendía el cuerpo de bienes. Primero se reclama el dinero que se adeuda al difunto. Así, la heredera Doña Catalina pide en 8 de enero de 1688 que se le pagasen algunas cantidades por parte de la Corona de ayuda de costas ³⁶, y en 11 de mayo de 1688 se recuerda que se le dejaron a deber al Marqués algunas cantidades en el tiempo de su embajada en Roma ³⁷.

Después hay que ver a quién debía el difunto. Hay que liquidar las deudas antes de heredar y para ello se podrán vender para los bienes libres. Los bienes que hubiesen quedado vinculados a mayorazgo no se podrán vender, y éste será también otro inconveniente en esta ocasión, pues hay discusiones sobre los objetos que habían quedado vinculados. Así describe Diego Ortíz de Zárate desde Nápoles en

17 de abril de 1688 los problemas que tiene, comentando “la dificultad que aquí me ponían en la entrega de las joyas suponiendo no son de vinculo”, y recuerda “que era necesario detenerlas mientras no se pagaba a los acreedores de la herencia” ³⁸ y comenta que había resuelto el colateral entre otras determinaciones relativas a la herencia que “no se permitiese sacar no solo las joyas y el altar pero ninguna otra alhaja de las que han quedado”.

Parecía en principio que, aunque las deudas eran muchas, contando las que trajo de Roma, habría dinero de sobra y no se necesitaría vender los bienes ³⁹. Pero ya el Marqués había dejado dispuesto que se vendiesen los bienes si era necesario para pagar las deudas. Esto era lo que ocurría en la mayoría de los casos, se heredaba a beneficio de inventario, es decir, los herederos, en este caso, su hija Catalina debía esperar para recibir su herencia que la testamentaria liquidase toda la hacienda del Marqués. Por eso encuentran problemas para sacar los bienes de Italia, indicando Esteban Carrillo ⁴⁰, que era

miembro del Consejo del Colateral y Regente de la Real Cancillería del Reino, y que aparece en las cartas informando a la heredera de las vicisitudes de la testamentaria, que habría que esperar a la tasación para pagar a los acreedores ⁴¹ y *detenerlas* como quedó dicho antes ⁴². Como no se puede heredar hasta que no se liquiden las deudas, y a veces este proceso de venta de los bienes se prolonga por mucho tiempo como en este caso, se trataba de abreviar adjudicando a los acreedores lotes de objetos por el valor de lo debido.

A toda esta situación hay que añadir un nuevo inconveniente. En Nápoles, y en toda Italia, no se realizaban las almonedas o venta en pública subasta de objetos como se realizaban en España, no había costumbre de hacerlas, como se indica en carta a Doña Catalina ⁴³. Allí, a la muerte de un personaje con una colección de pinturas importante, acudían los pretendientes y compraban las piezas deseadas, pero sin mediar este proceso, que parecía contrario a las costumbres locales, según las cuales, sabiendo de la fama de la colección, se acudía a comprar las piezas deseadas, como ocurrió con la colección de Roomer, en la que se inventariaron 1.100 cuadros en 1674, cuya fama atrajo a personajes de distintos lugares fuera de Nápoles, acudiendo así a través de sus diversos agentes el Príncipe de Braunschweig, el Cardenal Leopoldo de Médici y Luca Giordano en nombre de Andrea del Rosso ⁴⁴. De esta colección Carpio acabaría seguramente consiguiendo años más tarde algunas obras mediante otros intermediarios ⁴⁵.

Esta almoneda de los bienes del Marqués del Carpio se quiso comenzar lo más pronto posible, instalándose primero en el palacio ⁴⁶. Pero en agosto del 1688 se debía buscar una nueva ubicación "donde colocar los distintos objetos y donde ir preparando la almoneda, pues el virrey llegaba a ocupar el palacio, y los objetos de más valor se llevaban al banco para evitar robos" ⁴⁷. El palacio tampoco estaba en muy buenas condiciones y no tenía todas sus dependencias disponibles, pues había sufrido diversos daños en el terremoto que había tenido lugar en ese tiempo ⁴⁸.

En la almoneda se querían vender bien los objetos, pero se planteaban varios problemas: por una parte la situación de Nápoles ante el terremoto, por la que se debían buscar compradores fuera de Nápoles avisando a "Roma, Florencia, París y demás cortes" ⁴⁹, y ya había noticia de que "el Rey de Francia envía a Monsiur Alvarese para que haga empleo de pinturas y otras cosas desta Hacienda" ⁵⁰. Era muy difícil encontrar en esta ciudad compradores para las obras de arte, como indica Don Octavio Simón "cada uno piensa a acomodar su casa, y muchos por falta de dinero vender sus alajas para repararlas" ⁵¹. También apareció el gran contratiempo de ver que la colección no era tan valiosa, ya que a "su excelencia le engañaron" ⁵² e incluso algunos criados habían "esparcido que eran copias y muy malas" ⁵³ y por

otra parte el gran problema es que había gran cantidad de acreedores, por lo que urgía la venta.

Estos tres problemas harán que los precios bajen, cosa que también era usual, pues los precios desde la tasa a la venta bajan a la mitad, o, como ocurre en casos como éste, a menos de un tercio del valor dado en su tasación. Ya temían esta situación los testamentarios, como el Obispo de Cassano, que incluso llega a temer que hubiese que hacer una retasa ⁵⁴, "que crearía inconvenientes" ⁵⁵. Este problema de las retasas, en España era tan temido como frecuente, pues cuando no podían venderse en la almoneda las pinturas, por ser sus precios elevados, los artículos se volvían a tasar rebajándolos, y el dinero obtenido de su venta era considerablemente inferior.

Paralelamente a lo que ocurría en Nápoles, en España se estaba organizando igualmente la realización de los inventarios de los bienes que aquí habían quedado en sus diversas casas y la realización de la almoneda de los bienes del Marqués ⁵⁶.

A los acreedores se fueron adjudicando dinero y lotes de diversos bienes, tanto en España como en Nápoles, para satisfacer las deudas que había dejado el Marqués. Sabemos por las cartas que recibe la heredera que los banqueros apremian para cobrar sus deudas, y en noviembre de 1689 le recuerdan que el Marqués antes de morir había ordenado que les pagasen "dovendosi a me 43600 ds. In circa sopra e piú l'interess" ⁵⁷. Quien le escribe es Giovanni Francesco del Rosso. Este mismo, pero llamado Juan Francisco Roxxo, aparece entre los acreedores que han recibido en Nápoles dinero por parte de lo que se les debía ⁵⁸.

El Rey será quien primero quiera cobrar parte de las deudas que tenía con la Real Hacienda el Marqués, en dinero o a través de lotes de bienes artísticos que estaban en la Corte ⁵⁹, como de los que habían quedado en Nápoles. Así por el Consejo de Italia se narra en 24 de noviembre de 1692 a Don Alonso Carnero, Secretario del Despacho Universal que

haviendo ordenado al Conde de Santisteban en Despacho expedido por el Consejo de Hacienda que las joyas, veneras y otras alajas de oro y diamantes que quedaron en Nápoles por muerte del marqués del Carpio y había puesto a su disposición el Juez que entiende en la venta de sus bienes y satisfacción de sus acreedores, las remitiese a esta corte con la mayor brevedad y seguridad posible para enterar a la real hacienda de lo que se le debe de la cantidad en que se transijeron los créditos que tenía contra su casa ⁶⁰.

Se toma para la Real Hacienda lo mejor, así por parte de la testamentaria ya se había recordado que aún está el altar de pórfido sin haberse acabado del todo sobre lo cual con vista de la nota que se tiene remitida combiene que se mande lo que se hubiere de executar pues el maestro que les ha hecho rensa alargarle sin que se le satisfa-

ga lo que alcanza no dejando de prevenir fuera de conveniencia el incluir esta alaja entre las que hubiere de tomar s. Magestad por la transación⁶¹.

Esta fue la primera ocasión en que el altar pudo acabar en la posesión del Rey, aunque no se llegó a realizar.

Pero además de ver qué ocurrió con el retablo como parte de los bienes que quedaron a la muerte del Marqués, tenemos que saber qué ocurría con los artífices del retablo y el dinero que se les debía.

Seguirán los autores del retablo intentando que se les pague lo que se les debe. Hay dos cartas en italiano de marzo de 1689 en que los artífices solicitan al Marqués del Carpio el dinero que aún tenían que recibir. Pablo Perella dice que se le deben 6.254 ducados por el ornamento de cobre del altar y también apunta que tiene aún en su poder una fuente para ornamento de sala, de cinco palmos y medio que está sin acabar⁶² y quiere saber qué se hará. Juan Bautista Capotio dice que se le deben 2.473 ducados por lo que ha realizado en el altar⁶³. Ambos parece que no continuarían con su obra si no se les pagaba, por lo que desde Nápoles se piden indicaciones para ver qué se hacía⁶⁴.

Estos artistas habían ido recibiendo, ya en vida del Marqués, diversas cantidades a cuenta del trabajo que se iba realizando. Entre los papeles de la Casa del Carpio quedaron las copias de diversos pagos realizados por distintos particulares a la muerte del Marqués del Carpio⁶⁵. Entre otros artistas a quienes también se ha remunerado está el curioso pago hecho al "pintor florista Abraham Brueghel por tres estatuas de marmol falso que trujo de Roma", al cual además se le liquida el dinero ajustado por el cuadro en el que se representaba el modelo de la librería de Su Excelencia. También se realizan pagos a Antonio Bolifón y a Don Antonio Parrino⁶⁶ libreros. A Matteo Miller, ebanista, se le realizan diversos pagos por ornamentos de altares y sagrarios. De todas estas anotaciones, las más numerosas son las que se refieren a los pagos hechos a Perella y a Capotio⁶⁷. Se paga a Perella, a quien se llama ebanista, pero se le paga por las labores hechas en metal, desde 1686 hasta la muerte del Marqués. También quedan las notas de los pagos realizados al marmolista Capotio desde 1685 hasta 1687. Se va tomando nota de los distintos pagos hechos para cuando terminen "las obras y labores de pórfido y otras piedras del Altar de que dará sus cuentas en acabada esta obra rebajándole esta partida y las demás que de aquí en adelante se le hicieren a buena cuenta como por su recibo", es decir que se estaba llevando a cabo el proceso normal en la realización de las obras por encargo, se iba entregando al artista diversas cantidades de quince en quince días aproximadamente, más algunas cantidades extraordinarias. Cuando se acabase la obra se ajustaban las cantidades, haciendo cuenta entre el dinero entregado, contabilizados con los recibos y lo que quedaba por pagar, dependiendo esta cantidad de lo que hubiese quedado dispuesto en el contrato, pues en Nápoles no quedaba, como

era costumbre en España, la obra sujeta a tasación. El modo de efectuar los pagos era a través del Banco de San Giacomo, por medio del cual Carpio, valiéndose de su contador Redontey, solía realizar sus pagos⁶⁸. En el archivo del Banco hemos podido localizar algunos de estos pagos a los artífices del altar⁶⁹.

Quedan en Nápoles una serie de acreedores que quieren cobrar las deudas que tiene con ellos la hacienda del Marqués, unos artistas que habían trabajado para el difunto, que quieren cobrar por su trabajo, y una serie de bienes, entre los que se encuentra el altar, que se pondrán a la venta para ir liquidando las deudas.

Santisteban comprará para sí alguno de los bienes que quedaron del Marqués del Carpio, y como Virrey, se ocupará también, en el tiempo de su virreinato, hasta 1695, de hacer frente a los encargos artísticos que por parte del Rey se hacían. Entre muchos y diversos encargos, se piden, por medio del Secretario del Despacho Universal, diversos objetos para la Capilla Real. La correspondencia entre los Virreyes y los Secretarios del Despacho Universal da cuenta, entre otras cuestiones, de las peticiones sobre asuntos artísticos que hace el Rey, y de los acontecimientos que se suceden para conseguirlas⁷⁰. Los Secretarios del Despacho Universal comunican al Virrey las peticiones y decisiones del Rey⁷¹. En este caso el Virrey trata con el Secretario Manuel Francisco de Lira⁷² sobre unas telas y ornamentos para la Real Capilla en octubre de 1688⁷³.

El sucesor de Santisteban en el Virreinato de Nápoles será el Duque de Medinaceli, que ocupará el cargo hasta 1702, quien seguirá en la correspondencia mantenida con los Secretarios del Despacho Universal, dándonos noticias de la preocupación por la decoración de la Capilla Real. Así Juan de Larrea indica al nuevo Virrey que en octubre de 1696

al sr conde de Santisteban antecesor de V.E. en esos cargos se le pidieron de orden del rey y ultimamente por una de 22 de octubre de seiscientos y noventa y tres unas telas y generos (de que se le embio memoria) para hacer cinco ornamentos que son precisos y necesarios para esta real capilla de palacio⁷⁴.

Continúa el Secretario Antonio de Ubilla y Medina pidiendo no solo más objetos artísticos sino dejando patente que se había hecho, y se estaba haciendo pasar a España a diversos artistas⁷⁵, insistiendo en que se haga pasar a España al ingeniero Felipe Schor, y si se pudiese, a algunos discípulos suyos⁷⁶. Además se dan por primera vez en esta correspondencia noticias del altar.

Reaparece pues el altar de pórfido que había quedado en Nápoles abandonado a su suerte, tomado por el Monarca para decorar su Real Capilla. Así Ubilla escribe en 30 de abril de 1698 desde Toledo, en que deja constancia de haber

referido al rey una carta de V.E. de 21 del pasado en que ve dize haver dado las ordenes necesarias para se execu-

te lo que falta en el altar de porfido y bronce y para conducir los marmoles en las dos galerías de esa escuadra que han de pasar por el conde de Lemos ⁷⁷.

A partir de ese momento se repiten las cartas por parte del Secretario en las que se solicitan noticias del altar, pidiendo que se de toda la prisa posible. En carta del 14 de mayo de 1699, además de seguir requiriendo la aceleración de los trámites del envío por "haverse empezado ya la renovación de la capilla en que se ha de colocar el altar" ⁷⁸, el Secretario indica al Virrey que se ocupe del transporte de éste en las próximas galerías, ya que no podía llevarse en las de Lemos por no estar terminado ⁷⁹. Desde Madrid se urgía constantemente al Virrey para que enviase un altar que aún no se había rematado. Medinaceli contestaba al Secretario del Despacho sobre las reclamaciones del Rey, respondiendo en 16 de octubre de 1699 que

en el altar de porfido y bronce, que ha de servir en esa real capilla, se queda trabajando, con tal fervor, que haviendosse juntado el maior numero que se ha podido de laborantes para caminarsen aun tiempo en todas las obras, que se necesitan, para su conclusión, me persuado, se haia de lograr en la maior brevedad, della mi aplicación y cuidado. Pongalo V.S. en la real noticia de su magestad para que sepa lo que se va haciendo y adelantando en ese encargo ⁸⁰.

Se está por tanto completando y añadiendo nuevas piezas al altar. En 25 de noviembre se insta de nuevo para que se dé prisa a esta empresa. En 18 de diciembre escribe el Secretario nuevamente pidiendo que se "concluya el retablo de porfido y bronce para esta capilla real" y añade: "así mismo me manda su magestad decir a ve que quanto antes embie v e. un dibujo de este retablo y que venga con pitipié de pies castellanos" ⁸¹. Con esta noticia sabemos que debieron existir al menos dos dibujos del altar, uno que estaba entre los papeles de la testamentaria de la Casa del Carpio y que acompañaba a la descripción ⁸² y otro que se enviaria a Palacio para poder ir disponiendo el altar. En 28 de abril de 1700 el Secretario responde a una carta en la que Medinaceli debía hacer constar su preocupación por las murmuraciones sobre su persona y el retraso en el envío de los pedidos, a la vez que hacía notar su diligencia en llevar a cabo todos los encargos del Rey, pues se responde que

conociendo su magestad lo mucho que ha havido que hacer en lo añadido del altar y fabrica de los terciopelos y lo que ve con su grande actividad y disposición de medios a adelantado estas obras, se deja ver la poca impresión que ahora, ni nunca pueden aver hecho, ni haran en el real animo de su magestad murmuraciones que toquen a V.E. ⁸³.

El 1 de octubre de 1700 el Secretario da cuenta de la llegada de una carta en la que se informaba del "estado en que quedaba el transporte del altar", pero indica que no pudo dar las noticias al Rey por "la indisposición de Su Magestad" ⁸⁴. La siguiente carta que recibirá Medinaceli del Secretario será una del 16 de noviembre de 1700, en la que le adjunta la copia del testamento del Rey para que los hiciese partícipes en los tribunales de aquel reino.

Mientras los Virreyes Santisteban y Medinaceli se estaban encargando de proporcionar a la Corte los artistas y materiales necesarios para la decoración del Alcázar, y en especial de su Real Capilla, en Madrid se seguían efectuando cambios.

Para el relicario, que estaba debajo de la Real Capilla y que se había reformado años atrás, se seguían adquiriendo nuevas reliquias, como consta por los pagos hechos al Aposentador Francisco Philipin, conformando un espacio con tres retablos, guardando el central de ellos la preciada flor de Lis ⁸⁵.

Al espacio de la Capilla, en el cual se había eliminado el artesonado y sustituido por una cúpula encamionada ⁸⁶, se iba a dar, en los años a caballo entre el siglo XVII y XVIII, una decoración italiana. La decoración, encargada y comenzada por el último de los Austrias, será rematada por el primer Borbón. Luca Giordano, que llega a España en 1692 ⁸⁷, pinta al fresco la cúpula ⁸⁸, y realiza algunos lienzos al óleo para la parte baja de la cornisa, de los que había dejado ya dos pintados, pero posteriormente se le encargará en 1703 al artista, que había retornado ya a su casa, la realización del resto de los lienzos que concluirá junto a su discípulo Solimena ⁸⁹. Para la parte principal de esta Capilla se va a destinar el altar de porfido ⁹⁰.

Al igual que desde Nápoles se habían comprometido en encargarse de la terminación y el transporte del altar hasta Alicante, en Madrid se comienza a prever en 2 de mayo de 1700 cómo se hará el transporte desde Alicante. Se indica al Rey que, en opinión de José del Olmo, la persona más indicada para el transporte del altar es Juan Ramírez, al que se le deben conceder 30 doblones de ayuda de costas para estos menesteres, y además se previene que la financiación que se puede obtener para el transporte es la de las rentas de las salinas de Alicante.

El siguiente papel de 7 de enero de 1701 da cuenta de la llegada del altar y "de Phelipe Papis Maestro sobre estante Gaetano Saco Franco Buchini Aniel Bulluermini oficiales que han traído a su cargo el retablo remitido de Napoles para la real capilla" ⁹¹. A partir de este momento en que sabemos que ha llegado el altar, se van a suceder los papeles entre el Mayordomo Mayor y el Secretario del Despacho o entre el Mayordomo Mayor y el Veedor. El Secretario es el encargado de presentar y consultar al Mayordomo Mayor las peticiones de los oficiales, recibe las resoluciones de la Junta diciendo lo que se debe pagar a los oficiales, recibe las contestaciones del Veedor de las Obras y a la Junta debe dar él de nuevo el informe. Gracias a todo este entramado administrativo podemos saber por la contestación que se da al Secretario Ubilla que en 10 de enero de 1701 se había efectuado el reconocimiento "de la obra de la capilla y del sitio donde se ha de sentar el retablo". Los tres napolitanos que vinieron con el retablo presentan un memorial, a través del Secretario, narrando los



Capilla Ginetti en San Andrea della Valle, de Carlo Fontana, Roma, Fotografía: Antonio Idini.

hechos y reclamando sus peticiones, indicando

Caetano Saro s. Francisco pucini y Anielo Guillemini que por orden del duque de Medinaceli virrey del reyno de Napoles y de la regia camara fueron nombrados para traer en esta real corte de Madrid el retablo de la Real Capilla de palacio como han executado con la debida atención y porque con la misma ocasión quiso pasar a esta corte Phelipe Papis por sus intereses y fines particulares obtuvo del dicho virrey permiso de embarcarse con titulo de sobrecargo hasta Alicante y habiendo llegado en dicha plaza se entregó el retablo al gobernador el cual le entregó a Dn. Juan de Ramiro persona destinada endicha ciudad para ese efecto.

Indican que el Rey les adjudicó 12 reales de vellón al día, y se quejan de que al tal Phelipe Papis se le dé un mejor trato, pues "no es maestro ni hoficial ni ha trabajado en dicho retablo, no siendo de su facultad y profesion como se puede con la experiencia apurar y no es justo que no siendo tal se le despache por superior". En 28 de marzo de 1701 el Marqués de Villafranca, Mayordomo Mayor,

haciendo caso de estas peticiones, cuenta al Rey lo ocurrido, mandando papel a través del Secretario. Dice Villafranca que es del parecer

que el maestro sobrestante Phelipe Papis dando cuenta de lo que se le entrego en Napoles para el retablo habra cumplido con su obligación y no tiene para que detenerse en Madrid sino pagarsele lo que se le debe de los 18 reales al dia y que se le de una Ayuda de Costa la que parezca Bastante y pronta para que se vuelva pues no es menester aquí: Por lo que mira a los tres oficiales referidos devo decir a VMgd se necesita aquí dellos para asentar el retablo y que se les mande asistir por el gobernador de hacienda con los 12 reales que estan señalados a cada uno al dia mientras se detubieren en Madrid.

El Rey, a través de Ubilla, pide saber si son realmente necesarios los napolitanos o

si habrá en madrid sugetos inteligentes capaces de esta profesion en quienes se pueda fiar el acierto de sentar el referido retablo sin la asistencia de los que han venido de Napoles, pues estos en tal caso se podran despedir.

Villafranca para responder tendrá que asesorarse y así indica que

me ha dicho Phelipe Sanchez que no halla dificultad alguna en ello; Armandole primero en el suelo en pieza que no sea humeda los que le han traydo de aquel reyno, para que se vea si le falta algo y la forma en que esta, y que hecho este reconocimiento se puede asentar en siendo ocasión con oficiales de aca.

En 7 de abril parece que se ha resuelto finalmente esta solución y se da orden de pagarles a los tres oficiales y al Sobrestante por el tiempo que se dilate su estancia en la Corte. También se paga por esas fechas a Juan Ramírez de Arellano por la conducción del altar desde Alicante a Madrid. Al Sobrestante se le pagarán los 18 reales al día, a cada uno de los oficiales los doce reales diarios, y a Juan Ramírez de Arellano se le pagan en lugar de los 5.016 reales y medio unos 1.605 reales y medio de vellón "dandole la cesión que expressa en la ciudad de Murcia".

Se comenzará a armar el retablo, pero con problemas de hacienda, como era lo usual, y así, el Veedor Mendieta escribe a Villafranca en 26 de junio notificándole que ha pagado los jornales a duras penas y necesita más dinero. Éste responde que "por ahora se pueden librar mil y quinientos reales que corresponden a cuatro semanas de jornales".

En 27 de julio de este año de 1701 se cita por primera vez en la documentación de Palacio a Nicolás Conforto. Se dice en un memorial que

vino de Napoles con los que trujeron el Altar de Porfido y Bronces que embió el Birrey para la Capilla de este Real Palacio por ser cuñado del maestro que le hizo y respecto de haberle entregado a otros oficiales a quienes esta señalada por Vuestra Magestad asistencia para su sustento mientras se detuvieren en esta corte, ho ha tenido que hacer Nicolas Conforto aunque ha pretendido se le emplease en la composición del Altar y señalase estipendio como a los otros y así atendiendo a su venida, haber estado en esta corte desde que llegó el retablo y no dado-sele cosa alguna y a lo que aquí se abra empeñado, tengo por justo se sirva Vuestra Magestad de mandar se le libre una ayuda de costa para desempeñarse y poderse vover a su patria.

En 30 de julio indica que como no se le había entregado ninguna cantidad, por lo que dice "soy de sentir, que Vuestra Magestad se sirva de mandar se le libren cincuenta doblones con que pueda desempeñarse y volverse, que es lo menos que me parece se le puede dar".

En agosto, noviembre y diciembre siguen las súplicas de los marmolistas insistiendo en que se les pague lo que les dejó prometido el Virrey. En una de estas súplicas de 25 de noviembre se dice que "por haver concluydo lo que les tocaba hasta armar el retablo en la capilla (como ya lo está) me parece se sirva V. Mgd de mandar se les pague lo que se les deviere del diario". Por tanto con esta fecha parece que ya quedaba montado el retablo, y lo habían

hecho ellos no recurriendo a otros marmolistas españoles como en principio se había propuesto.

Queda pues el altar instalado a finales de 1701. Pero la Capilla sigue estando en obras, pues en mayo de 1702, hay que desalojar la Capilla y pasarla al salón para continuar con los arreglos. Para este cambio se necesita dinero. El Veedor lo comunica a Don Manuel de Mendieta, quien se lo cuenta a Don Manuel de Vadillo, para que a su vez este se lo haga saber al Cardenal, es decir, que será el Patriarca de las Indias, Capellán de la Capilla Real, quien ha de dar la cantidad necesaria al pagador de las obras reales para que se avance en la reforma. En ese mes se han hecho algunos encargos de adornos por parte del Patriarca, además de las cortinas para las distintas ventanas y para el lugar que ocupa el Rey.

Parece que se tomó la decisión de solar y chapar de jaspes la Capilla, y se empleó en ello Juan Sánchez Barba, maestro marmolista, que aparece en julio de 1702 reclamando que se le pague lo que se le dejó a deber, pues parece que tenía ya la obra avanzada cuando se tomó la decisión de solar de ladrillo la Capilla. A la vez recuerda el marmolista que se le debe dinero por realizar las fuentes de la Piora y que el total se pagaría por la Secretaría de Gastos Secretos de Su Magestad, que por esta vía le ha asegurado Don Antonio Ubilla que se pagaría. En septiembre se dará noticia de que hay "en la thesorería de la represalia 380 losas que parece son de Genova y apropósito para el pavimento de alguna pieza o Capilla", pero no se toma ninguna determinación respecto a esto, con lo que debemos conformarnos con las noticias dadas por el marmolista que indicaban que se había dejado el suelo con ladrillo.

Sobre las pinturas que había hecho Giordano, parece que había preocupación por el humo y el incienso, entre otros elementos, y "el perjuicio que recibe la pintura de la real capilla por estar sin resguardo las ventanas ha resuelto el señor cardenal se pongan cortinas y también que las vidrieras se abran y cierren como estaban en lo antiguo". A estas disposiciones del Cardenal de 18 de mayo de 1702, añade otras Villafranca, pues indica que

haviendo ordenado a los oficios me digesen lo que sera merced para executar esta resolución ha puesto en mis manos elveedor don manuel de mendieta la misma que acompaña su papel firmada de Lucas Blanco en que de clara son necesarios 4.080 reales para la obra de las ventanas, según ordena el señor cardenal a que me ha parecido se añada el poner redes en las ventanas para impedir la entrada de pajaros y golondrinas.

Se irán disponiendo las cortinas, informando Don Felipe de Torres y Salazar de lo que costaron las cortinas para la media e indicando que para las cortinas hacen falta garruchas, y que, aunque se advirtió a Don José del Olmo que debía hacerlas, no las hizo. Estos arreglos de la Real Capilla que hizo José del Olmo aún se les estaban debiendo a sus herederos en 1715 y eran por un importe de "61.452 y 13" maravedies.



Capilla Cybo en Santa María del Pópolo, de Carlo Fontana, Roma, Fotografía: Antonio Idini.

Cuando parecen estar terminadas todas las obras surgen problemas en la cúpula. Aparece entonces el problema que provoca la cúpula encamionada situada sobre unos muros, que antes habían soportado un techo plano, y que desde el momento en que se hace la nueva cubierta tan del gusto madrileño del momento, tienen que soportar nuevas tensiones laterales que irán quebrando sus muros. Ya señalaba Bottineau que entre 1704 y 1712 hubo que situar un andamio para preparar las grietas en el muro norte⁹², grietas provocadas por la cúpula. En las noticias de Palacio Villafranca en 5 de febrero de 1703 indica que

haviendome informado Theodoro Ardemans, maestro mayor de las obras reales que la Real Capilla de Palacio había hecho algún sentimiento di orden luego al vehedor de las obras para que junto con los maestros Phelipe Sanchez y Sebastian de Pineda, y los dos aparejadores de las obras reales viesien, y reconociesen la capilla.

Se hace un reconocimiento de la Capilla, al igual que el que se efectuó en 1701, antes de colocar el altar, y se emite un informe⁹³ en el que se habla de los daños que había sufrido ésta, y por los que se debe cambiar de nuevo la Capilla al Salón en el que estaba. Estos reparos en la Capilla van a causar unas desavenencias entre la Junta y

Villafranca. Parece que la Junta de Obras y Bosques pidió a Theodoro Ardemans informe de cuanto estaba ocurriendo, lo cual le parecía a Villafranca una intromisión en su papel de Superintendente de Obras Reales.

Para el reparo de la media naranja se destinarán 3.000 ducados. Así se dará por concluida la obra y podrá lucir el altar en todo su esplendor, apareciendo en la descripción del Bautizo del Infante Don Luis en 8 de diciembre de 1707 descrito de la siguiente forma:

Es el altar, y retablo enteramente de porfido con basas, capiteles, cornisas, frontes, figuras y demas adornos de bronce dorado de molidos, rematado con una preciosa cruz de oro Lapis lazuli, a Qn orla un trono de rayos, nubes y serafines dorados demolidos, obra del zelebre arquitecto el cavallero Vermino. Esta colocada en su zentro una Imagen de nuestra señora con su hijo sacratissimo en los brazos, pintura origin.l de Pablo Verones, a Q.n orig.lm guarneze un marco de bronce dorado y de molidos, sobrepuesto de Agathas, de varios y crecidos tamaños, y a esta ciñen dorados y entretexidos festones de bronce. Es la riquissima custodia de piedras preciosas; compitiendo ente sí el Lapislazuli, Agathas la serpentina y el diáspero orienta, a Q.n une y reslata el oro finissimo de su engarce⁹⁴.

Vemos en esta descripción que se ha completado la decoración del altar con una cruz, también de materiales preciosos, y con más esculturas, y lo que es más importante, se ha cambiado el motivo central del retablo: *La virgen con su hijo sacratísimo en brazos* de Veronés, puede hacer referencia a una Virgen con Niño, con lo cual el tema de devoción en la Capilla cambiaría radicalmente, hacia el culto al Niño Jesús que se había incrementado a lo largo del siglo XVII⁹⁵. Pero también cabe la posibilidad de que fuese una Virgen con Cristo muerto en brazos, continuándose así con el tema de la pasión de Cristo que había tenido lugar destacado en la Capilla hasta ese momento, mediante el cuadro del Pasma y las reliquias conservadas en su relicario.

En esta descripción del retablo se habla generosamente de Bernini como su autor y en la crónica del transporte se

citaba a Nicolás Conforto como cuñado del artífice que la hizo. No sabemos si puede referirse el comentario a que fuese familiar del arquitecto que la diseñó o más bien, como nos inclinamos a pensar, que lo fuese de los marmolistas y bronceistas, ya fuesen Capotio, Perella u otros más que colaborasen en su terminación. Ya hablamos, al tratar de aventurar quién diseñó el altar, que debía buscarse el autor entre el círculo de los discípulos de Bernini.

La plata de este altar será reparada en 1727⁹⁶, aunque poco tiempo después desaparecerá, como todo el altar, en la Nochebuena de 1734 cuando arda el Alcázar⁹⁷. El fuego se propagó rápidamente, y a los seis días, al intentar rescatar de entre las humeantes ruinas lo que hubiese quedado de la Capilla Real así

se sacaron muchos huesos de santos, y con especialidad, uno de los innumerables mártires de Zaragoza, muchos diamantes y metales y pedazos de pórfido del retablo;



Altar mayor de San Giuseppe dei Ruffi, diseñado por el arquitecto Dionisio Lazzari, Nápoles, Fotografía: Luciano Pedicini.

habiendo quedado en pie, en la tarde dos columnas grandes de pórfido y la estrella de lapizlázuli hecha ceniza.

Después de los avatares que superó el altar hasta llegar a España, acabó sucumbiendo, pasto del fuego, junto con otras valiosas obras de arte. Quizá, las dos columnas de pórfido que quedaron fuesen posteriormente incorporadas a otro retablo, del que formen parte hoy en día como únicos recuerdos del espléndido altar de pórfido que llegó de Italia ⁹⁶.

Documentos

DOCUMENTO I

A.C.A. 221-1. Aparece dentro de esta caja una sección con la tasación de la librería y del altar de pórfido. Debía acompañarse la descripción con un dibujo.

Folio 1^r

"Nota dell Altare"

Altare nello stato che si ritrova vale docati dieci d'ottomila

Volendosi finire come si e principiato, vi sono necessarie farsi le seg.t partite.

Comp.s vi sono da farsi due arme nelle quali vi vengono scolpite in mezzo l'impresa di chi sarà l'altare

Di più vi sono da farsi quattro festoni di fiori con sue nocche, due delli quali ne vengono nel fronte del paliotto, e due nell fondi di d? Paliotto, con farci ancora quattro splendori nelli quattro angoli di d? paliotto.

Di più vi e da fare il ciborio dove si ripone il santissimo.

In luogo del quadro di mezzo vi viene una statua della ss.ma concezione di grandezza palmi cinque con puttini che tengono l. mystery della concezione, q.le statua, e puttini vengono di sotto? rilievo e di pino.ca concezione viene circondata di splendori, nuvoles, e feste di ? (sesestd. ?) cherubini per l'accordo di d^a statua

Sopra li due frontispizy dell'altare vi vengono due puttini con suoi mistey in mano di grandezza p.mi quattro e mezzo l'uno.

Nel mezzo di d. frontispicy vi e una tabella di porfido sopra della quale vi si ha da fare una descrizione significante la memoria di che sara l'altare.

E nella cima di d? altare vi si ha da fare la croce con il suo ornamento da dove nascerà d.a croce, quale sarà l'ultimo finimento di d'altare.

E nella cima d d? altare vi si ha da fare la croce con il suo ornamento da dove nascerà d.a croce, quale sarà l'ultimo finimento di d? altare.

Per finire d? altare, con farci titti li sud. lavori di rame et indorar tanto d. lavori da farsi quanto tutta l'altra opera fatta viene a costare docati quarantacinquemila, includendosi pero li d. q.l diecid(borrada una letra)otto mila

E di piçy fo una dichiarat.e che sarà finito come s'e detto, l'altare valera sessantacinquemila docati, et per apprezzo sara stimatto di maggior summa.

Folio 1^v

"Nota della Fontana"

La Fontana nello stato che si ritrova vale docati mille, e quattrocenta.

Per finire d? fontan ci vogliono docati duemila, e seicento, con indorarla tutta e farci tutto il mancante.

Quando sara finita vale docati seimila.

Folio 2^r

"Dichiaratione dell Altare fatto per la Gl.me del s.r Marh.s del Carpio conforme appare dal disegno es.ma"

Il detto Altare per tutto quello che apparise nel disegno colorito rosso e di porfido, quello che appare colorito di giallo e di rame, e consiste in quattro colonne, due pilastri quadri, e quattro mezi pilastri, que toccano il muro, come si vede dalla pianta, e sono le colonne d'altezza p.mi sette, et oncia una e meza misura di napoli, quali furono segate tutte da un pezzo di pietra, e tutte d'un sol'pezzo intiere, eccetto una, si lascio un pezzo nel lari.zarla, e si e rimessa con perno di ferro ben commessa, el li pilastri sono di lastra di mezi oncia di grossezza comessi sopra marmo bianco tutti li predetti pilastri.

Li zoccoli, e piedestalli, e tutti gl'altri pezzi sono nella medema forma detti.

Il corpo del paliotto e di due pezzi e con li suoi sporti, che fanno risalto. Nel mezzo dove sta la croce vi è un vacante, che si e trovato nella pietra, ma vien coperto dalla croce.

Il scalino di terra, o sia pradella non e di pietra, ma solo il giro del risalto, che fa medellatura al detto, et e di rame, che gira attorno a tutto l'altare, che posa in terra.

Li due scalini dell'altare perponerci sopra li candelieri, sono parim.te di porfido, rimane però al primo scalino un vacante per farci il ciborio, che si puol fare conforem il gusto del padrone.

Li capitelli sono finiti tutti con gran diligenza, tanto che fossero d'argento, ma non sono dorati.

Li candelieri sono dodici composti di tre serafini, con una pedadgna sotto dove posano, e sono di rame ben finiti, non sono dorati, solo, che le pedegne conforme il disegno nel quadro di mezzo.

Tutte le cornici sono di rame di getto fatte con diligenza ben commesse e ripolite, ma non sono dorate.

Folio 2^v

La cornice del quadro di mezo è composta d'agate orientali alli quattro cantoni ben grade, e nelli mezi quattro avali d'amattista, e legate con rame e fasce di lapislaro, come appare nel disegno, el dritto della detta ci sono n?56-altre pietre ovale della medema Agata più piccole con li suoi angoli di lapislazzaro, e legate di rame con li suoi giri, ed e tutta finita, indorata con le sue grossezze, e modellatura che ci vanno conforme al disegno, ed è cosa molto bella.

Sopra il frontospizzo di mezzo non si e fatto niente, mentre che non si era stabilito quello che ci voleva per finimento per non sapersi il siti ove andava esposto.

Così ancora nella sabella del d. frontespizio si dovevano ponere le lettere, o altro conforme al gusto, e doveaepere di rame dorato.

Si stava anco parrichire li zoccoli del piano del paliotto con due arme di rame indorato di basso rilievo.

Si coveva indorare tutto il metallo a fuoco, poiche il porfido con l'oro fa apai bene ed è cosa reale, et unica.

Tutta la sud.a opera e d'altezza di p.mi vent'uno, e larg. p.mi tredici e mezo misura di napoli, conforme alla seala falta tanto sotto la pianta, come al disegno di d. Altare

Tutte le dette cornici, base e capitelli hano li loro pieni, estelari di legname, che fanno le grossezze secondo le cornici, e frontispizio, che rende gran facilita nel metter le pietre, e sono di legname, che resisterà pui, che di fabrica, e sien nicabenaro tutti li piani d'ogni cornice del detto.

Tutto il porfido e del migliore, che sia nel mondo, bello, unico, eguale di colore, lustro e polito.

Folio 3ºr

Declaracion del Altar hecho por el señor Marques del Carpio, que Dios aya segun se ve de la planta.

Dicho altar por todo aquello que parece en el dibujo colorado rojo es de Porfido, aquello que se ve el color amarillo, osea es corolado es de bronze y consiste en quatro Colunas dos pilastras quadrados y quatro medios pilastras que tocan la pared, segun se reconoce del dibujo. Son las columnas altas siete pies y una pulgada y media que fueron aferradas todas de un pedazo de piedra, y son enteras, Un pedazo menos una de la qual cayó un pedazo mientras se fabricava y se puso con un yerro bien compuesta. Las pilastras son media pulgada de grueso, embutida sobre marmol blanco.

Los zuquetes pies y todos los mas pedazos son de la misma forma de los susodichos.

El cuerpo del frontal es de dos pedazos y con sus orillas sobresalen. en medio donde esta la cruz ay un vacio que se ha hallado en la piedra pero viene tapado de la Cruz.

El escalon del suelo o sea pradela no es de piedra sino tansolamente el cerquillo del labrado que haze saja a lo dho y es el cobre que rodea todo el Altar que arrima en el suelo.

Los dos escaloncillos del altar para poner sobre ellos los candeleros son assimesmo de porfido pero en el medio del primer escalon queda un vacio para hazer en el un Nicho del Copon que se puede hazer conforme fuere el gusto del Dueño.

Los chapiteles estan acavados todos con grande diligencia, como si fuessen de plata pero no son dorados.

Los candeleros son doce compuestos de tres serafines con el pie devajo donde posan y son de cobre bien hechos no son dorados, sino tan solamente los pies conforme el dibujo en el quadri de medio.

Todas las cornisas son de cobre colado hechas con diligencia bien encajadas, y cunplidas, mas no son doradas.

La cornisa del quadro de medio es compuesta de Aguedas orientales a las quatro esquinas bien brande, y en los quatro medios adelatera el amatista ligadas con cobre y faxas de lapislazaro, segun se ve del dibujo. A lo derecha de dha cornisa ay 56 piedras ovaladas de la mesmas Aguedas orientales mas pequeñas, con sus angulos de lapislazaro, y ligadas de cobre con

Folio 3ºv

sus cerquillos y toda está cumplida dorada con sus gruesos y erabazon que ay conforme el dibujo y es cosa muy hermosa.

Sobre el frontespicio de medio no se ha hecho cosa porque no se avia resuelto lo que se querria por su remate no sabiendose el sitio en que se avia de poner Assimesmo en la tablilla del dho frontespicio se ne avian de poner letras o otras cosas segun el gusto y avia de ser de cobre dorado.

También se queria enriquezer los zuquedes del llano del frontal con dos armas de cobre dorado de relieve.

Se avia de dorar todo el metal de fuego, pues el porfido con el oro haze muy buena vista y es cosa real y unico.

Toda la referida obra es larga 21 pies y ancha 13 y medo segun la escalera hecha assi devajo de la planta, como en el dibujo del dho altar.

La dhas cornisas basas y chapiteles tienen sus llenos y bastidores de madera que hazen los gruesos segun las cornisas y frontespicio que causa mucha facilidad para poner las piedras y son de madera que durará mas que de alvañileria y tiene encadenado todos los llanos de cada cornisa.

El porfido es del mejor que ay en el mundo, heroso, unido, ygal de color, lustroso, y polido.

DOCUMENTO 2

A.C.A. Caja 217-12
Inventario hecho en Nápoles en 1687.
Pg 102



Detalle del Altar mayor de San Giuseppe dei Ruffi, diseñado por el arquitecto Dionisio Lazzari, Nápoles, Fotografía: Luciano Pedicini.

Sessione 24 Die frimo January 1688

Continuando Inventarium reyfatum coramesi d.s Regÿs Cosiliarÿs et executoriÿ testamentariÿs, et diebus testibus oad.s die si sono ritrovate le seguenti robbe videlicet.

Primeramente l'Altraer grande di porfido guarnito di bronzo ordinato farsi dalla gel.me dell Ecc.mo Sr. Marchese del Carpio da mro. Gio. Batt.a Capotio marmoraro di S.Ecc. e m.ro Pablo Perella suo ebanista con loro assitenza e presenza ebe come segue:

Prima il paliotto di porfido lustrato e polito e commesso sopra el marmoro che gira attorno p-zi numº 15 d'altº p.mi 47 romani, e di largh.º gira attorno p.mi 37.

Quatro pedestalli, che vanno sotto alle quatro colonne di dº altare d'alt. P.mi 27 incirca, e girano attorno p.mi 15 di quatro facciate di pezzi quatro pure di porfido

Due pezzetti di porfido de fondi della divisione tra un piedestallo e l'altro della medesima longhezza delli piedestalli larghi p.mi 1 ogni pezzeto.

Due altri piedestalli della medesima altezza a una faccia risaltata, che vanno uniti con li sudetti piedestalli.

Due scalini di porfido, uno d'essi sano, e l'altro di due pezzi di longhezza ogni uno p.mi 8 in circa, alti ogni uno p.mi 1 1/4 in circa per ciascheduno di detti pezzitte.

Sei zoccoli requadrati di porfido, che vanno sotto alle quatro colonne, et alli due pilastrì alt. once quatro in cº e p.mo 1 1/4 in quadro ogni uno di essi.

Due zoccolotti che vanno dietro alli pilastri di fondo, e due altri pezzi simili che virano nel medesimo ordine, che appoggiano nel medesimo gradino di lunghezza

Pg 103

longhezza di p.mi 4 in circa ogni'uno, e once quattro grossi.

Due pilastri grandi di porfido come s^a a tre facce alti p.mi 8 con scopoli, e collarini scorniaciati long. p.mi 1 per ciascheduan faccia

Quattro colonne tonde di porfido della medesima altezza d'un p.mo di diametro.

Quattro contrapilastri, che vanno dietro a d.e colonne della me. Altezza delle colonne con contrafianchi, con scupoli, e collarini.

Quattro pezzi di fondo, che vanno attorno alla cornice, che attaccano con li sud.ti contrapilastri di alt.^a p.mi 1 ^{1/4} di largh. P.mi 97 inc^o per ciascheduno

Due pezzi di fondo, che vanno fra le cornici e li due sottopilastri del fondo di porfido long^o e della medesima altezza del sottopilastro.

Due altri pezzi della medesima larghezza che vanno sopra al manecapolo delli sud.i due fondi, che vengono a fare l'altezza delli medesmi due fondi.

Due membrette parim.te della medesima longhezza delli detti pilastri, che vanno di fuori alli pilastri di fondo larghi ^{1/4} di p.mo in circa.

Due pezzi de frisi, che vanno sopra alle dette colonne, che rinano attorno per ciaschedun friso once diceci di larghezza.

La Tabella di due pezzi sopra al cornicione long. P.mi 10 in circa e alt. 47 incirca.

Due piedestalli al vivo delle sud.e colonne a tre facce alt. P.mi 3 in circa e girano a ttorno tutte due p.mi 14.

Due vasi, che vengono sopra alli sudeti piedestalli tra piede e corpo con suoi zoccolotti alti assieme p.mi 2 in circa in diametro di palmi 17 in circa.

Due pezzi, che vanno sotto alli frontespizy che ogni uno fanno quattro facciate long.z ogni uno p.mi 6 in circa alt. P.mi 1 incir^a.

Una cornice, che serve per il sud^o altare tutto di porfido fatto di agata orientale, amatiste, e fondi di lapislazzaro guarnite di bronzo dorato alt. P.mi 10 e g. P.mi 8 in circa.

Un'altra cornice di pietra di paragone quadrata e ovata di sopra per serv.^o del sud^o altare fatta prima della sud^a di gioia scorniciata, e poi fatta leare per ponerci la detta di gioie.

Due altri pezzi di porfido che servivano per il mezzo fondo della sud.^a cornice di paragone long. p.mi 5. larg. P.mi 2 inc^a.

Un arme di marmo fino di p.mi 47 in circa larga p.mi 3 pure ordinataa d^o maestro da S. Ecc. E D. Gioseppe Aguirre per mandarla in Spagna.

Segue la guarnitione di metallo per il sud.^o altare di porfido.

Prima il scalino di terra di rame di p.mi 3. Lon. P.mi 30 incirca uniti

Pg 104

Grosso onc. Otto in circa

La prima base, che va in terra alli zoccoli, et al pilastro long. p.mi 37 inc.a al.a onc. 37 in c^a.

La prima cimasa di sopra del zoccolo, e pilastro gira p.mi 38 in circa alta oncie 37 in circa.

La prima base, ve va in detto piedestallo sotto delle colonne gira p.mi 35 in circae onc.4 larg. In circa.

La cimasa di detto piedestallo gira p.mi 37 inc.a alta on. 37 incirca.

Una cornice che va nelli scalini cioè al p.mi conpiante di sopar di p.mi 9 e onc. 2 larg. E p.mi 1 ^{1/4} la pianta di sopra della medesima misura.

Sei base che girano p.mi 17 perciascheduna ficciata.

Sei zoccoli, che vanno sotto le base e pilastri a quatro facciate l'uno di p.mi 17 per ciascheduno e onc. 2 larg^a

Tre pezzi di base, e zoccoli uniti, che vanno alli pilastri di fondo.

Sei capitelli, due per li pilastri, e quatro per le colonne alt. P.mi 17 romai di diametro simili tutti sei.

Quattro altri mezzi pilastri, che vanno in fondo della medesima altezza.

L'architrave non si pone perche non é finito, che va sopraa d.e colonne.

Il cornicione lon. P.mi 20 inc^a e larg^o p.mi 1 ^{1/4} di armatura di p.zi cinque li prontespizy di p.mi 5 in C^a, e larg. P.mi 17.

Il conricione di sopra al tabellone longo p.mi 87, e 17 largo d'un pezzo

In mezzo alla tabela una cornice di p.mi 6 inc^a in quatro facciate.

Due altre cornici alli fianchi di p.mi 21 l'uno e onc. 2 larghe

Due cimase, che vanno sopra alli piedestalli di p.mi 5 l'una e p.mi 7 larg.^o

Dodici candelieri con sue pedagne sotto intagliate.

La conice di rame dorato della medesima misura di quella della gioie.

Due fiamme, che vanno sopra li capiteli delli vasi tutte le sudette robbe di metallo.

Sessione 25^a Die secundo January 1688

Continuando Inventarium prefatum coram eis d.s regys consiliariys, et executoribus testamentariys, et dictis testibus e a d.s die si sono ritrovate le seguenti robbe videlicet.

Primera.te due pezzi di disapro di sicilia di p.mi 2 long.^o e larg^o p.mi 1 p. Ogni verso un altro

Pg 105

Un altro pezzo di giallo e verde di p.mi uno quadro grosso da segare.

Due pezzi di disapro rustici fioriti di p.mo 1 incir^a

Un pezzo di pietra tenera detta pidocchioso long. p.mi 47, e larg. P.mi 2 e g^a p.mi 1 da segare.

Un pezzo di porfido avanzato dalla fontana piccola della sponda de i fianchi long. p.i 67 e 1 ^{1/4} larg.

Un pezzo di negro avanzato dalla cornice dell'Altare di p.mi 6 in circa e 17 e g^o p.mo uno

Due pezzi di colonne di porfido avanzate dell'Altare di p.mi 5 in circa e grossezza p.mi 2 in circa.

La fontana di verde antico segue cioè.

Prima nel primo zoccolo di detta fontana vi sono quattordici pezzi di verde antico.

E più nel secondo zoccolo tredici pezzi della medesima pietra.

Piedestalli della colonne numero ventidue della sudeta pietra.

Sopra a detti piedestalli vi vanno otto colonne della medesima pietra con profili di rame dorato.

Dieci pezzi di pietra che vanno nelli pilastri delle colonne.

Quattro pezzi che vanno nell'Archi di d.^a fontana della medesima pietra.

Dieci pezzi di detta pietra di pilastri, che vanno nel secondo ordine.

Due pezzi di detta pietra di frasio, che vanno tra un pilastro e l'altro, e d^o fontana non finita, che mancano di fare altri lavori.

Guarnitione di rame di detta fontana, che si ceve dorare, sono li seg.ti pezzi e robbe e cioè

D. zoccolo di rame scorniciato gira attorno p.mi 11 alto onc. 7 ^{1/2} in circa con li vani, che vi vanno le d.e pietre quattordici

Secondo zoccolo, che segue di sopra parim.te di rame come s.^a gira attorno p.mi 107 in circa alto onc. 5 in c^a, che vi

vanno li sud.i pezzi tredici nelli suoi vani della sud.a pietra.

Li ventidue piedestalli delle colonne parim.e di rame come s.o che vi vanno le sud.e pietre gira attorno. P.mi 11 alt. Onc. 77 tutti scorniciati

Otto base o otto capiteli tondi per le sudete colonne come sopra

Dieci pezzi de pilastri delle colonne alti p.mi 21 in c.^a uno per l'altro, che civano li sud. Pezzi dieci di pietra.

Tre pezzi d'archi, uno alt. P.mi 1 li due piccoli larg. P.mi 17 e il grande p.mi 21 alt. P.mi 1 in circa.

Dieci pezzi de pilastri piccoli di p.mi 17 in c.^a del secondo ordine.

Due pezzi di frisio di p.mi 1 ^{1/4} alto, e larg.o p.mi ^{1/2} in circa, che vi vanno le sud.e pietre. C.S^a

Pg 106

Et in questo stato resta il presente inventario per dover-
si proseguire ulteriormente.

DOCUMENTO 3

A.C.A. Caja 197-28

El altar que el S.r Marqués del Carpio mandó hacer y en su testamento dispuso que perfeccionado se llease a la villa de loeches se compone de bronce y de diferentes piedras hallandose tan solamente donrado el marco de en medio que es de lapislázaro y agatas orientales donde se ha de poner la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de Bulto que todavía se ha de hacer la custodia y las cartas de Gloria y del Evangelio con los dos escudos de armas de S.E. y según dicen Pablo Perella y Juan Bautista Capocio que son los artifices que le han labrado valdrá en la conformidad que oy se halla y quedo al tiempo de la muerte de S.E.

17.000

Y que el gasto del bronce para la Imagen de Nuestra Sra de bulto importará _____ 2500 _____
Y el dorarla otros _____ 1500 _____
Que son _____ 4000 _____

Que el bronce de la custodia, escudos de armas y las cartas de el gloria y evangelio costará _____ 2000 _____
Y el dorar todo el altar _____ 11000 _____
Que son _____ 13000 _____

Unidas dichas partidas importan _____ 17000 _____
En todo _____ 34000 _____

Y cumplido el referido altar valdrá _____ 54000 _____
Más de lo que hoy vale _____ 20000 _____

Importando lo que estos maestros piden por lo que se halla hecho según se expresa en la relación de acrehedores que se remitió y tassa que el ingeniero de S. E. Phelipe Schor hizo de orden suya con intervento de Don Joseph Aguirre de quien han producido certificación _____ 7594 _____

Y por estas cantidades retiene el altar en su poder en quienes paraba cuando murió el Sr. Marqués.

Y si bien han producido el aprecio del Ingeniero y certificación de Aguirre cuando se avian de satisfacer será preciso reconocer-
se y apreciarse de nuevo.

La fuente es de piedra verde antigua guarnecida de bron-
ce alta 5 palmos y medio y en el estado en que se halla

valdrá _____ 1000 _____
Y para cumplirse de todo y dorar el pronce
serán menester otros _____ 2000 _____
3000

La qual perficionada valdrá _____ 4000 _____
Deviéndose a estos hombres por lo que han
hecho hasta la muerte del Sr. Marqués _____ 392.4 _____
Teniendo assí mismo en su poder la fuente desde antes que S. E.
Muriesse.

DOCUMENTO 4

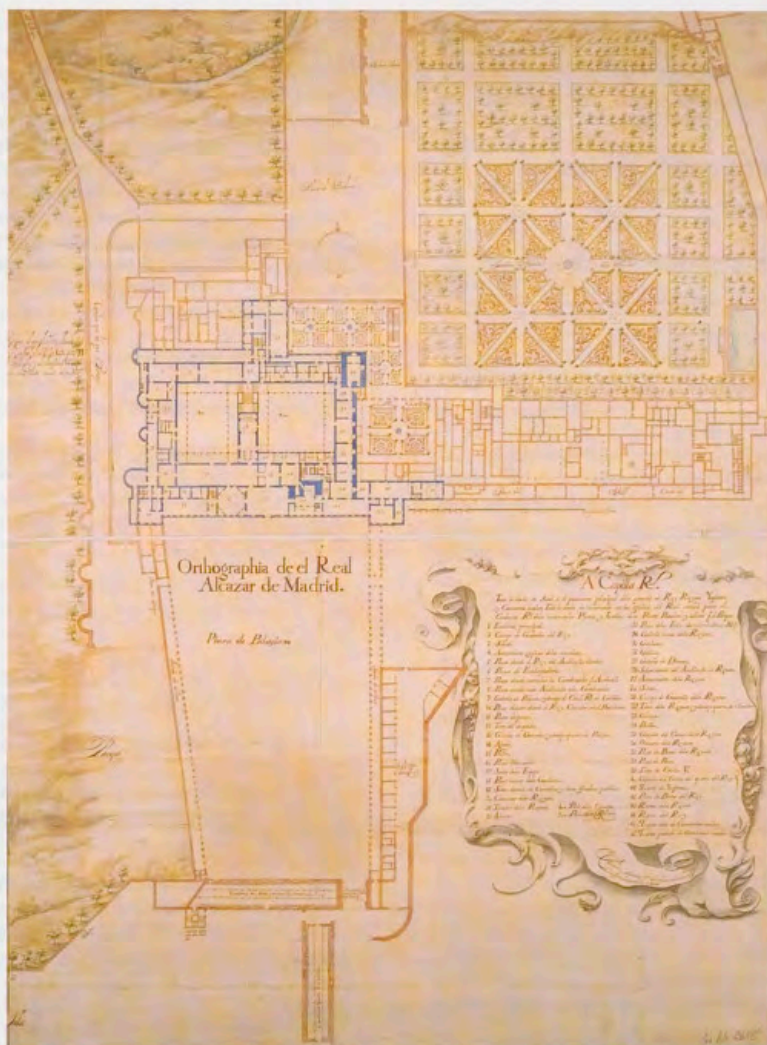
A.G.P. Real Capilla 1134

*De orden del ex.mo señor Marqués de Villafranca al mayordomo mayor del reino señor y superintendente de las reales obras y con asistencia del veedor de ellas; Hemos visto y reconocido la nueva cpilla de Palacio y conferido sobre algunas quiebras que tiene, principalmente en las paredes antiguas sobre que carga dicha obra desde el pavimento de la capilla avajo, y habiendo hecho el mismo reconocimiento por el mes de enero del año pasado de 1701, declaramos, Theodoro Ardemans, y Phelipe Sanchez, que necesitaba de poner diferentes pies derechos de viga de media vara sobre piezas de cantería para que recibiesen la nueva fabri-
ca y hacer diferentes macizados, tolo lo cual no ejecutó Joseph del Olmo pareciendole no ser necesario y viendo no estar hecho somos del sentir se eijecute el reparo que tenemos declarado en la manera siguiente.*

Primeramente en los dos lienzos de paredes que hacen lados a los corredores bajos y en ellos carga la dicha capilla se han de meter en cada uno cinco pies derechos de vigas de media vara embebidos en el grueso de las paredes y que carguen sobre tizonas de cantería sntiando el lecho de ellos con el pisso de los corredores bajos para que reciban dichos pies la fabrica nueva de la capilla, con advertencias de que se han de apeaar primero los techos de los corredores bajos. Así mismo en el lado que hare caxa a la escalera principal donde carga el testero del presviterio de dicha capilla, se han de meter cuatro pies derechos en la mesma forma que los de arriba; y la puerta que hace entrada, a la pagaduría de raciones se ha de mazizar de buena albañilería labrada con yeso y de todo el grueso de la pared, como también la ventana que está enfrente de dicha puerta, y la que está encima de ella que da luz a la sacristía se han de meter sus lados de albañilería de dos pies y medio de paramentos por todo el grueso de la pared y desde ellos volver sus arcos escarzanos en cada una de dichas ventanas dandoles toda la más dovela que se pudiere: y a dicha pagaduría se ha de dar bajada por donde hoy esta la reja grande que la da la luz en la mesma linia.

Así mismo hallamos por preciso que la linterna que tiene dicha capilla, se quite desde el vanco arriba por razon de que con los grandes ayres que continuadamente la molestan, la madera que la forma y principalmente los pies derechos, estan luchando contra la media naranja interior, y son causa de aumentar en mucha parte las quiebras y en lugar de dicha linterna, se haga un remate a limitada altura que cargue sobre dicho vanco.

*Así mismo somos de parecer que durante la execución de dicha obra, no tenga uso la dicha capilla. Este es nuestro sentir y lo fir-
mamos en Madrid en 4 de febrero de 1703. Theodoro Ardemans
Felipe Sánchez, Alonso Ro, Lucas Blanco*



Planta del Alcázar de Madrid, por Teodoro Ardemans, 1705, Bibliothèque Nationale de France, Inv. GE AA 2055, París.

Notas

¹ V. Gérard, "Los sitios de devoción del Alcázar de Madrid. Capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, nº 56, 1983, pp. 275-284.

² M. J. Muñoz González, "Nuevos datos sobre los oficios y puestos de Velázquez en la Real Casa", *Archivo Español de Arte*, nº 288, 1999, pp. 546-551.

³ B. Bartolomé, "El conde de Castrillo y sus intereses artísticos", *Boletín del Museo del Prado*, tomo XV, nº 33, 1994, pp.15-28. Cita en este artículo el Legajo 1134 del Archivo General de Palacio, desde ahora AGP.

⁴ J. L. Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, UAM, 2003 (tesis doctoral inédita), pp. 330-367. Habla de las reformas ejecutadas por Carbonel en este espacio en relación con la renovación decorativa de todo el ámbito de la Capilla Real a partir de los años 30, precipitado por el traslado a ésta en 1639 del Santísimo Sacramento.

⁵ AGP, Real Capilla, Leg. 1134.

⁶ I. Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 1956. Sobre la Capilla Real, pp. 439-446.

⁷ J. Simón, "Francisco Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 1945, p. 308. Rizi en su queja ante la Reina recuerda que fue él quien trajo esta pintura.

⁸ Biblioteca Vaticana, Barberini. Lateranensis, 9856, p. 39v, "...Quà è venuto avviso che in Palermo por causa d'una pittura che voleva quel Viceré seguísse tumulto e qua parime la Città di Missina ha fatto dar memorial á S.M. d'aggravare e d'inosserváza delle loro leggi da Sud. Sr. ViceRe. Madrid 11 Maggio 1661".

⁹ Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España*, Madrid, 1870, pp. 144-155.

¹⁰ Archivo Casa de Alba, desde ahora ACA, Caja 182-192. Agradezco a José Manuel Calderón las facilidades para trabajar durante los años 1994 a 1998 en que investigué en este Archivo sobre precios, compras y envíos a España de objetos de arte para poder realizar la tesis doctoral.

¹¹ J. Nicolau, "Esculturas de oro, bronce y plata italianas y españolas de los siglos XVII y XVIII existentes en Toledo", *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 257, pp. 53-71.

¹² Archivo di Stato di Napoli, desde ahora ASN, Segretaria dei Vicerè, Leg. 675. "Haviendose llevado Dios para sí al S.r Marqués del Carpio Virrey Lugar Theniente y Capitán general que ha sido de este Reyno. Y devriendose hacer todas las demostraciones fúnebres y de sentimiento de vidar a su Persona y representación e recibido este villete hara un disparar en ese castillo una pieza con vala y guardando la alternativa en haviendo disparado la suya el torreón del carmen; volvera a disparar otra en la misma forma dentro de un quarto de ora, que es el plazo, que de un tiro a otro ha de pasar de intermedio, y hara que en la misma conformidad, se continue por el tiempo de veinte y quatro oras que Dis g.de a v.e. Palacio a 16 de Noviembre 1687".

¹³ Sobre la liquidación de los bienes de la almoneda nos ocupamos en un capítulo de la tesis doctoral, "La estimación y el Valor de la Pintura en España. 1600-1700", Universidad Complutense de Madrid, 2005 (inédita).

¹⁴ ACA, Caja 162-20.

¹⁵ ACA, Caja 215-8; Caja 162-20; Caja 162-21.

¹⁶ Archivo General de Simancas, desde ahora AGS, Estado, Leg. 3319, fol. 154. En fol. 156, con fecha de 17 de marzo, se pide "que los avie luego a fin de que lleguen cuanto antes a España".

- 17 Descripciones del altar quedan varias, otras dos descripciones en español e italiano que acompañaban al dibujo en ACA, Caja 221-2 (DOCUMENTO 1) y la realizada en el inventario de 1687 en ACA, Caja 217-12 (DOCUMENTO 2). En ACA, Caja 197-28 se hace una descripción del estado en el que quedó y la tasación que se hizo (DOCUMENTO 3).
- 18 Altezza palmi 21 e largo palmi 13,5. 1 palmo=12 once= 0,263670 m.
- 19 Tienen media pulgada. Siendo una pulgada= 2'3 cm.
- 20 Sobre Felipe, que había acompañado al Marqués desde Roma, y su hermano Cristóforo, véase A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor, "regi Architetti e Ingegneri" alla Corte di Napoli. En Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Electa, 1997, pp. 73-89. En este artículo se señalan todos los artistas que acompañaron a Carpio, que fue muy criticado por los napolitanos y negativo para el Virrey, pues, como se señala en las advertencias al Duque de Medinaceli, en su llegada al Virreinato en Archivo Ducal de Medinaceli, desde ahora ADM, Sección Histórica, Leg. 24, algunos, como el Maestro Pedro, carpintero, le espiaron: "maestro pedro el carpintero que llevó mi amo carpio que no saliendo de sus gabientes progalaaba todo lo que oía, vendía los secretos y gracias así dejó thesoros con notabel descrédito del su Ex.ª". Al margen pone "llevando por sus obras la mitad más que los artifices del país" y también al margen más abajo "no causando poco escándalo leer en sus cuentas partidas de 200 escudos de hechura de un marco de madera para un cuadro".
- 21 DOCUMENTO 2.
- 22 DOCUMENTO 3.
- 23 Aunque la decoración del resto de la Capilla, de la que parte se remató en el siglo XX, es casi rococó.
- 24 G. de Vito, "Il Rubens "pintado" da Luca Giordano; ma quando?" *Ricerche sul' 600 napoletano*, 1998, pp. 119-137.
- 25 J. M. Pita Andrade, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, nº XXV, 1952, pp. 223-236. Cita el inventario que está en la Caja 217-12.
- 26 Sobre cómo se realizan los inventarios, tasaciones y almonedas en general, y en particular esta excepcional almoneda, versan tres capítulos de la tesis doctoral, de los cuales hemos tomado la información para contar estos hechos.
- 27 ACA, Caja 217-12. Inventario hecho en Nápoles en 1687-1688. En el fol. 101 comienza el inventario *della robba della stanza del viceré*. La descripción de los elementos del altar continúa desde el fol. 102 al 105 que reproducimos en el DOCUMENTO 2.
- 28 La ocultación no existía si, como es este caso, el inventario se llevaba a cabo por parte de criados. J. Febrero, *Librería de Escribanos*, 1789, Ed. Consejo General del Notariado, Madrid, 1990, Parte segunda, Libro I, p. 127.
- 29 ACA, Caja 221-2.
- 30 ACA, Caja 162-20.
- 31 ACA, Cajas 221-2 y 217-12.
- 32 ACA, Caja 161-20.
- 33 ACA, Caja 162-21. Dice el Obispo de Cassano muy generosamente que estaban tasadas las pinturas por los mejores pintores de Roma.
- 34 J. M. Pita Andrade, Tomo VI del Catálogo de Pinturas, II, Inventario del VII Marqués del Carpio hecho en Roma al partir a Nápoles, ACA, Caja 302-4, ya explica que sobre este inventario se realizó el hecho a la muerte del Marqués en 1688 en ACA, Caja 217-12.
- 35 J. Febrero, 1789, Parte segunda, Libro I, p. 108 [*op. cit.* n. 28].
- 36 ACA, Caja 215-8.
- 37 ASN, Segretaria dei Viceré, Leg. 691 y ACA, Caja 215-1.
- 38 ACA, Caja 162-21.
- 39 ACA, Caja 221-2. Cuenta la situación del dinero, las deudas a los asentistas, y la posibilidad de la venta de alhajas.
- 40 R. Ruotolo, *Collezione e mecenati Napoletani del XVII Secolo. Napoli Nobilissima*, vol. XII, 1973, pp. 118-119 y vol. XIII, 1974, pp. 145-153.
- 41 ACA, Caja 162-20.
- 42 Véase nota 27.
- 43 ACA, Caja 1620-21.
- 44 R. Ruotolo, "Mercanti-Collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vanderneynde", *Ricerche sul'600 napoletano*, 1982, pp. 1-44.
- 45 Habría que realizar una búsqueda entre los que compran y heredan de Roomer, teniendo en cuenta que de la colección del principal heredero Vandeneynen se hace un inventario para repartir las pinturas entre sus herederos en 17 de noviembre de 1688, un año y un día después de la muerte de Carpio.
- 46 ACA, Caja 162-20.
- 47 ACA, Caja 215-1-1.
- 48 ASN, Segretaria dei Viceré, Leg. 690.
- 49 J. M. Pita Andrade, p. 225 [*op. cit.* n. 34]; ACA, Caja 162-21.
- 50 ACA, Caja 162-20.
- 51 ACA, Caja 215-1.
- 52 Ídem.
- 53 Ídem.
- 54 ACA, Caja 162-21.
- 55 J. M. Pita Andrade, p. 225 [*op. cit.* n. 34]; ACA, Caja 162-21.
- 56 ACA, Caja 221-1. Contiene varios inventarios. Uno hecho en 1688. Otro de 1689, que corresponde al del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, desde ahora AHPM, Prot. 9819. Contiene también memorias de pinturas de las diversas casas, cartas de pago, y relaciones del dinero que entra en el cuerpo de hacienda por las ventas de diversas obras de arte. A esto se añade la documentación sobre la almoneda. AHPM, Prot. 9893, al que se une el traslado del protocolo a España. AHPM, Prot. 9879, que incluía el poder para testar.
- 57 ACA, Caja 161-21.
- 58 ASN, Segretaria dei Viceré, Leg. 690, Año 1689, "Juan Franco del Roxo, Alexandro Guivoletti y Goudi y Alessandro Cassani, acreedores de la herencia de la fel m? del sr marques del Carpio se han entre ellos ajustado de dividirse los 15843.2.6. que se han cobrado de la R? Corte por cuenta de la dha Herencia en la siguiente forma. A dho del Rosso. 10186.t?3.11. A los dchos Guivudetti y Gondini 8,5.0.93.1.15. Y al dho Cassani ds. 2 50.03.2. Como parece da los anetos. Lo pongo a la noticia de V.s. segun las instancias que los mismos me han hecho a fin de que la partecipa a S.E. para darse las ordenes necessarias a la Real Camara por el cobro de los susodichas quantidades". Tenemos algunas dudas en las transcripciones de las cantidades. ADM, Leg 24: "nunca falta algun bobo que a los señores virreyes de Napoles les fia toda su hacienda, con que hay con que tapar abujeros al tiempo de la partida, como nos lo testifican con su daño, los bachelis en tiempo de astorga, marques Nuñez Viejo cuando Portocarrero pasó a Sicilia y fulano del Roso y Luca Antonio Ronca que socorrieron a Carpio".
- 59 ACA, Caja 221-1, 3 de agosto de 1689. Pinturas ft Alajas del Marqués del Carpio llevados por el Rey por cuenta de lo debido. Lleva tasación y número de asiento. Se pueden comparar con AGP, Inventarios Reales, 1694. Es el inventario que hace Luca Giordano para ver qué pinturas había en el obrador de los pintores de la Cámara de Palacio. Se señalan las pinturas que se tomaron de la almoneda del Marqués del Carpio.
- 60 AGS, Estado, Leg. 3323, nº 138.
- 61 ACA, Caja 217-12.
- 62 Esta fuente, que aparece también descrita en los inventarios, la tendrá "secuestrada", al igual que las otras piezas, hasta que no se les abone lo que se les debe.
- 63 ACA, Caja 215-1. También da estas noticias en 162-20.
- 64 ACA, Caja 197-28. Cuando se envía a Madrid la tasación del altar se adjuntan las cartas de Perella y Capotio pidiendo que se les responda y así ver "si el altar y fuente se han de mandar perfeccionar por estos maestros y en este caso en que forma se ann de disponer las asistencias para los gastos de estas obras o si se han de vender habiendo algunas proposiciones de compra o si se han de reservar según el señor marqués difunto lo dispuso, remitiendo la inclusa nota traducida en español que me ha entregado para mayor noticia de su excelencia".

65 ACA, Caja 216-1-3. Los pagos hechos a estos dos artífices, que junto a los hechos a otros aquí se conservan, deben ser solo parte de los que se debieron efectuar. Son pagos realizados en ducados (ds). A Paolo Perella se le pagan: 6 de Marzo de 1686: 50 ds; 30 de Marzo de 1686: 50 ds; 6 de Abril de 1686: 200 ds; 18 de Mayo de 1686: 100 ds; 8 de Julio de 1686: 104.10 ds; 5 de Agosto de 1686: 250 ds; 7 de Septiembre de 1686: 10 ds; 27 de Septiembre de 1686: 960 ds; 17 de Octubre de 1686: 50 ds; 8 de Noviembre de 1686: 50 ds; 9 de Diciembre de 1686: 304 ds; 6 de Octubre de 1687: 100 ds; 4 de Noviembre de 1687: 5 ds. En 4 Noviembre de 1687 ha recibido un total de 2740 ds. A Giovanni Battista Capotio se le pagan: 1 de Diciembre de 1685: 50 ds; 18 de Diciembre de 1685: 150 ds; 6 de Abril de 1686: 100 ds; 24 de Abril de 1686: 50 ds; 18 de Mayo de 1686: 50 ds; 8 de Julio de 1686: 50 ds; 26 de Julio de 1686: 20 ds; 5 de Agosto de 1686: 150 ds; 17 de Octubre de 1686: 50 ds; 5 de Diciembre de 1686: 200 ds; 13 de Marzo de 1687: 100 ds; 18 de Marzo de 1687: 30 ds; 16 de Mayo de 1687: 70 ds; 6 de Junio de 1687: 37.1.13 ds; 18 de Junio de 1687: 40 ds; 7 de Julio de 1687: 50 ds; 24 de Julio de 1687: 42.3.17 ds; 9 de Noviembre de 1687: 50 ds; 6 de Octubre de 1687: 50 ds. En 6 de Octubre de 1687 ha recibido 1.340 ducados.

66 Parrino, que tasa la librería (ACA, Caja 221-2) debió tener estrecha relación con el Marqués, pues solicita un puesto en la aduana, como era costumbre entre los que habían estado al servicio de los españoles, en 11 de mayo de 1688, y se le responde que se le dará en cuanto quede libre alguna: ASN, Secretaria del Viceré, Leg. 691.

67 A. Cappellieri, 1997, pp. 73-89 y p. 74 [op. cit. n. 20]. Capotio había realizado también obras para el Palacio de Nápoles, por las que había recibido pagos en 1683 de Filippo Schor.

68 Archivo del Banco de Nápoles, desde ahora ABN, San Giacomo Giornale di Cassa, Matricola 450. Redontey hace pagos a diversos personajes. Fol. 3: pagos a un librero por realizar tasación de una colección (que interesaría al Marqués). Pagos a José Manuel Imberti León, Mayordomo del Marqués, a Don José de Aguirre, Intendente de la casa o Eugenio de los Ríos. Estos reciben dinero para los gastos que habían de realizar en nombre de Su Excelencia. A Imberti se le daba el dinero de cuenta a cuenta, es decir de la cuenta de Redontey a la suya: ABN, Banco San Giacomo, Libro Maggiore, 1686.

69 ABN, Banco San Giacomo, Libro Maggiore, 1686. De la cuenta de Redontey donde se reflejan los Introito y Esito, Pago en 30 de Agosto en dinero contante 20 a Capotio y en 11 de octubre a Perella 30; ABN, Banco San Giacomo, Giornale di Cassa, Matricola 451, p. 742, n.º 3239, pago de Redontey a Bautista Capotio marmoraro di S. E. 200. 10 diciembre 1686; ABN, Banco San Giacomo, Giornale di Cassa, Matricola, 452, p. 615, n.º 3729 pago de Redontey al maestro Paulo Perella ebanista di S. E. 30. Año 1686 24 diciembre; ABN, Banco San Giacomo, Giornale di Cassa, Matricola, 447, p. 599, n.º 3049 pago a Paolo Perella ebanista en 50. En 14 de Noviembre de 1685.

70 Sobre este asunto trata además el capítulo de la tesis sobre compras en Italia, en el que se abordan los otros objetos que no son para la Capilla Real. Además véase el artículo que publicamos en el número de este año de *Ricerche sul'600 napoletano* titulado "Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano".

71 Con el Secretario del Despacho Universal trata el Virrey estos asuntos artísticos y otras peticiones personales del Monarca, además de asuntos de gobierno. Por otra parte, como hemos visto en la documentación que aquí recogemos de Simancas, por el Consejo de Italia se le comunican al Secretario del Despacho Universal las decisiones tomadas.

72 Escudero, Los Secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724), 1976, vol. I, pp. 223-273. Los distintos titulares de la Secretaría del Despacho Universal, vulgarmente conocida como "la covachuela", fueron en esta época Manuel Francisco de Lira, ocupa el cargo de Secretario desde 1685 hasta 1691, en que solicita el cese por sus enfermedades. Le sucede Juan de Angulo, desde 1691 a 1694, año en que muere. Sucede en el cargo por poco tiempo, un año, Alonso Carnero, que pasará a ocupar plaza en el Consejo de Indias. Juan de Larrea estará desde 1695 hasta 1697. Le sigue Juan Antonio López de Zárate, que está solo un año, pues fallece, y el último Secretario del Despacho Universal será Don Antonio de Ubilla y Medina, que ocupará el puesto desde 1698 hasta 1705, año en que se producirá el fraccionamiento de esa Secretaría del Despacho por la reorganización llevada a cabo con los Borbones.

73 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 79.

74 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43.

75 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43. El 3 de abril de 1698 el Secretario Antonio Ubilla recuerda al Virrey que se debe pagar a Don Francisco Pablo Capotio, maestro de violines de la Real Capilla, "lo que se le estuviere deviendo dela renta de 600 ds que goza en ese reyno, con mas otros 1.500 ds de ayuda de costas". En otra carta de la misma fecha, se hace acuse de recibo de una carta del Virrey Medinaceli en la que daba cuenta "del avio del músico Matheo Saravi a esta corte".

76 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43. "El rey quiere servirse en esta corte del Ingeniero Phelipe Escor, y a este fin manda su magestad que v.e. le envíe luego dándole la ayuda de costa que pareciere competente, y que v.e. haga se le man-

tenga el sueldo que oy goza de Ingeniero en ese reino. Y también me manda s.m. decir a v.e. que si huviere algunos discípulos suyos idóneos en su profesión, disponga v.e. que vengan con él. Guarde dios a v.e. mas años como deseo. Madrid 2 de noviembre de 1696". En el vuelto se contesta que irá y que se procurará lleve uno o dos de sus discípulos. Respondida en 30 de noviembre y este día se le remitió una letra de mil doblones. El 4 de abril de 1697 Larrea escribe al Virrey que "De orden de su magestad hago recuerdo a v.e. del encargo que se le tienen hecho por esta vía, para que v.e. embiase a esta corte de ingeniero Phelipe Escor, y ahora me manda decir a v.e. que si ya no se huviere puesto en camino le avie v.e. quanto antes, en la forma que esta prevenido a v.". En ese momento estaban en la Corte virreinal Filippo y Christóforo Schor hijos de Johann Paul Schor, el más dotado de los discípulos de Bernini. A. Cappellieri, 1997, p. 78 [op. cit. n. 20]: Fecha en 1697 la partida de Filippo Schor a España en 1697, y su muerte en Madrid el 2 de Julio de 1701. Pero en M. Agulló y Cobo, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, 1981, p. 184, aparece un Felipe Schor tasando las pinturas que quedaron por muerte de Don José Fernández de Velasco y Tovar en 1713.

77 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43.

78 Ídem.

79 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 42. "En consecuencia de lo que tengo prevenido a V.E. de orden del rey acerca de la remisión del retablo de pórfido y bronce en las dos galeras de esa escuadra que han de pasar por el conde de Lemos me manda su Magestad decir a V.E. que sabiendo que este retablo no podrá venir en las referidas dos galeras disponga v.e. su transporte en las otras tres de esa misma escuadra que han mandado pasar a España".

80 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43.

81 Ídem.

82 ACA, Caja 221-2.

83 ADM, Sección Archivo Histórico, Leg. 43.

84 Ídem.

85 AGP, Real Capilla, Leg. 1134. Toda la documentación que se cita seguidamente está extraída de este legajo. Por tanto solo haremos citas de otros documentos o libros, sobrentendiendo que todo lo demás se extrae de este legajo.

86 José del Olmo hará también el remate de la vecina iglesia del Sacramento con este tipo de cúpula.

87 M. J. Muñoz González (en prensa).

88 Palomino, *El Parnaso Español*, Aguilar, 1988, p. 525.

89 I. Bottineau, 1956, LVIII, n.º 4, pp. 421-452 y p. 442 [op. cit. n. 6].

90 Ídem, p. 442. Indica que Felipe V incorpora el retablo pagando 1.500 reales por el mismo. Debía ser uno de los pagos para la restauración o instalación de éste.

91 Para el mayor conocimiento de la escultura italiana en España se deben seguir investigando estos y otros artífices citados en el presente artículo.

92 I. Bottineau, 1956, p. 42 [op. cit. n. 6].

93 DOCUMENTO 4.

94 AGP, Sección Histórica, Leg. 95. Mi agradecimiento a A. Aterido por facilitarme la descripción.

95 V. Gérard, 1983, p. 283 [op. cit. n. 1].

96 AGP, Sección Histórica, Leg. 340, n.º 2 "Alberto de Aranda contraste de oro y plata de su magestad" hace la tasación de las costas de la reparación. "Primeramente a los dos cruces del altar con sus basamentos redondos a la una le falta un remate y a la otra el crucero con sus remates se considera su costa de hacer las dichas piezas y el redorarse todo en 48 doblones y lo que pesase la plata que se refiere". Los 13 candeleros del altar los 6 redondos y los 7 cuadrados tendrán de costa 182 doblones de oro del dorado y costas y más el peso de la plata que se añadiere a ellos.

97 G. Maura y Gamazo, *Carlos II y su corte*. Recoge la crónica de F. de Salabert, Madrid, 1914, tomo I, pp. 455-459.

98 Tras la entrega de este texto, se ha publicado el número correspondiente a 2004 de *Ricerche sul' napoletano*, en el que se recoge, en las páginas 158 a 163, nuestro artículo sobre la llegada a España de Luca Giordano, y en las páginas 60 a 84 el artículo de Leticia de Frutos Sastre, titulado "Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórfido del VII Marqués del Carpio y un lote de pinturas", en el que se habla de cómo los banqueros acreedores de Carpio se quedaron en Nápoles con parte de sus bienes, y del destino del lienzo de Luca Giordano que en origen se destinó a este altar, y que fue cambiado por una estatua de bulto de la Inmaculada Concepción.

Notas y Documentos

Una copia de la *Cacería de osos* de Rubens

Por Isabel Azcárate Luxán

El motivo de este estudio es la localización y restauración de un óleo, copia de la *Cacería de osos* del pintor flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640), en las colecciones del Ministerio de Defensa, concretamente en las pertenecientes al Servicio de Cría Caballar en Jerez de la Frontera (Cádiz). Este óleo es la única muestra que pervive en España de la obra original, que el pintor realizó por encargo de Felipe IV para decorar el antiguo Alcázar, y que se conserva, incompleta, en el North Carolina Museum of Art en Raleigh. Su ubicación se documenta en los Estados Unidos desde el segundo tercio del siglo XIX. Existe una copia en el Musée des Beaux Arts de Nîmes y el boceto preparatorio al óleo sobre tabla en el Cleveland Museum of Art en Ohio.

La escena se desarrolla en friso, muestra la caza de dos osos por dos jinetes vestidos a la usanza del siglo XVI y dos personajes en pie que se aproximan. La acción más dramática se desarrolla a la izquierda de la composición, donde un oso alzado sobre sus patas traseras atenaza a uno de los caballeros mordiendo su brazo derecho. La actitud del caballo encabritado contrasta con la serena expresión del cazador. El otro jinete se apresura en su ayuda con la espada desenfundada. A la derecha, otro oso es acosado por varios perros, enlazando ambos combates dos perros que yacen heridos en el suelo. Al fondo se aproximan dos personajes, uno con una lanza, y otro con un cuerno.

Las circunstancias que rodearon la creación de la pintura original han sido estudiadas por Balis, Held y Vergara, y en sus investigaciones y observaciones nos basamos al escribir las siguientes líneas ¹.

Es sabido el aprecio que desde tiempos de Isabel la Católica ha tenido la Monarquía española por la pintura flamenco. En el siglo XVII fue activamente protegida por los Gobernadores españoles en los Países Bajos, de modo que los principales artistas flamencos, aun sin haber visitado nunca nuestro país, fueron pintores del Rey. De entre todos ellos destaca la figura de Rubens, que en 1609 se traslada de Italia a Flandes al servicio de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y del que se conserva hoy en el Museo del Prado una espléndida colección.

Su primera visita a España tiene lugar en 1603, al servicio de los Duques de Mantua, y luego en 1628 en misión diplomática. Viaje éste último que aprovecha para visitar con Velázquez las ricas Colecciones Reales y pintar para el Rey Felipe IV y personajes de la Corte, reforzando su fama y posición.

Tras su marcha en 1629, una de las primeras obras de Rubens que se contempla en Madrid la trae el Duque de Aarschot como parte de su colección privada en 1632, una *Cacería de lobos y zorros*. Fue además la primera escena de caza del artista que contempló el Rey y al que debió de impresionar, pues la mayoría de las obras que con posterioridad le encargó tuvieron esta temática ².

Rubens tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de la pintura de caza en la Europa moderna, revitalizando un género prácticamente olvidado. De una gran capacidad inventiva, logró dotar a sus escenas de fuerza dramática y verosimilitud; y a las figuras animales, de vida anímica. Sus composiciones y motivos fueron ampliamente repetidos. En ocasiones se inspiraba en esculturas y relieves de la antigüedad, en el arte cortesano medieval o en estampas de artistas consagrados, contrastando la información así obtenida con observaciones del natural siempre que tenía oportunidad. Las obras de esta temática tuvieron una favorable acogida entre la nobleza, que

contemplaba la caza como un símbolo de su status y de las virtudes que representaba: valor, destreza, dominio, imperturbabilidad. El Rey de España, Felipe IV, fue el principal cliente de los cuadros de cacerías de Rubens desde mediada la década de 1630 hasta su muerte.

Si bien en las primeras obras de este tipo él mismo realizaba las representaciones faunísticas con habilidad de la que se vanagloriaba, en muchas otras, especialmente cuando los encargos eran de gran envergadura, buscó la colaboración de discípulos y artistas especializados como Van Dyck, De Vos, y sobre todo Snyders, que en la mayoría de las ocasiones trabajaron siguiendo los diseños elaborados por el maestro ³.

La primera gran serie que realiza para Felipe IV es la decoración de la Torre de la Parada, pabellón de caza en El Pardo, consistente en sesenta y tres pinturas de temas mitológicos, cacerías y pinturas de animales, realizadas por Rubens y otros pintores, que quedó instalada en 1639 ⁴. Los dos siguientes encargos se realizan para decorar el Alcázar de Madrid: cuatro pinturas para el *Salón nuevo* y dieciocho para las salas conocidas como las *bóvedas*. A este último conjunto, que fue finalizado poco antes de la muerte del artista en 1640, se acepta que pertenecía la *Cacería de osos* que nos ocupa.

Se conoce el desarrollo del trabajo por la correspondencia del Rey con su hermano el Cardenal Infante Don Fernando, Gobernador en los Países Bajos, que muestra que, como en la Torre de la Parada, el Rey se tomó un interés personal en el mismo. Sólo se ha conservado la parte correspondiente a Don Fernando, por lo que no se sabe hasta qué punto el conjunto fue definido desde Madrid, y el grado de libertad que tuvo Rubens en la elección de los asuntos representados.

El encargo es mencionado por primera vez el 22 de junio de 1639 ⁵ y com-

Notas y Documentos



Rubens, Cacería de osos, North Carolina Museum of Art, Raleigh. Purchased with funds from the State of North Carolina.

Notas y Documentos

prendía dieciocho pinturas que deberían ejecutar Rubens y Snyders. Rubens ideó las composiciones, realizando bocetos al óleo de las obras, y ejecutó personalmente las figuras y los paisajes, mientras que Snyders se encargó de las representaciones animales⁶. Su destino eran las llamadas en las cartas *bóvedas de palacio*, frescos aposentos de verano del Rey, que se hallaban situados en la planta baja del ala norte del edificio. El 10 de enero de 1640, Fernando comunica al Rey que ocho de las pinturas están listas para su envío en el próximo correo⁷. Las diez pinturas restantes, que figuran en la correspondencia como "las diez pequeñas", parece que fueron finalmente enviadas el 8-9 de marzo de 1641⁸.

Aunque los asuntos representados en las pinturas no son mencionados en las cartas, se ha realizado una primera aproximación comparando los inventarios de las Colecciones Reales, el de 1636, antes de que estas obras llegaran a España, y el siguiente de 1666. En este último, en la *pieza larga de las bóvedas*, figuran cuatro pinturas de tres varas y media de largo y una y tres cuartas de ancho, las figuras de la

mano de Rubens y los animales de Snyders, donde permanecen en los inventarios de 1686 y 1700. Por sus características se relacionan con otras cuatro pinturas citadas en el inventario de 1666, en la *pieza ochavada*: una de ellas, *Diana y ninfas cazando*, de Rubens y Snyders, y las otras tres, adscritas únicamente a Rubens en el inventario y descritas como "de caza y guerra". Lo más probable es que estas ocho pinturas formaran parte de la serie dedicada a la caza y otros asuntos relacionados, destinadas en un principio a decorar conjuntamente las *bóvedas*, y que luego al recomponerse la *pieza ochavada* algunas fueran a ella trasladadas⁹.

La *pieza ochavada* fue construida hacia 1645 en el piso principal de la Torre del Homenaje de la fachada sur del Alcázar. En 1646-1648 se remodeló en su totalidad para convertirla en una de las salas más ricas de Palacio. De planta octogonal, doble fila de ventanas, nichos, pilastras y columnas a base de mármoles, jaspes y dorados, estaba destinada a la exposición de obras de arte, especialmente de esculturas. Velázquez fue nombrado "veedor y

contador de la construcción de la pieza" y a ella se trasladaron desde el Buen Retiro las esculturas a tamaño natural de los Planetas de Jonghelinck, bronce de Leon Leoni y otros traídos por Velázquez de Italia. Según los inventarios de 1666, 1686 y 1700, la decoración se completaba con veinte pinturas, en su mayoría de Rubens y la Escuela flamenca, para las que se encargaron marcos negros, probablemente de ébano. Con posterioridad se sumó una pintura de Tintoretto para decorar el techo. Conocemos en parte el aspecto de esta sala, pues aparece al fondo en un retrato de Mariana de Austria por Juan Bautista del Mazo y por el plano de sección levantado por Verger en 1711¹⁰.

Held recompuso la temática de este conjunto de ocho obras, de un tamaño aproximado de 125 x 300 cm, en base a los bocetos conservados de siete de las composiciones, conjuntos de copias de estos bocetos y copias de los lienzos originales, ya sean lienzos de tamaño similar, series de tapices o copias en tamaño de gabinete. El conjunto incluye escenas de cacería contemporánea podríamos decir y otras con un tras-



Rubens, Cacería de osos, boceto sobre tabla, The Cleveland museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund, 1983.69, Ohio.

Notas y Documentos

fondo mitológico, relacionadas de algún modo con el arte de la caza, aspecto que Rubens enfatiza al realizar las composiciones. Sólo una de ellas, *Diana y ninfas cazando ciervos*, es mencionada por su tema en los inventarios. Del resto se ha deducido que eran: *Caza del jabalí de Calidon*; *Diana y ninfas atacadas por sátiros*; *Muerte de Acteón*; *Muerte de Adonis*; *Muerte del venado de Silvia*; *Cacería de toro* y *Cacería de osos*. De ellas se han conservado con seguridad *Diana y ninfas atacadas por sátiros* (Museo del Prado) y un fragmento de la *Cacería de osos* (North Carolina Museum of Art en Raleigh) ¹¹.

En cuanto a las diez pinturas restantes que completaban la comisión, de un tamaño aproximado de 42 x 84 cm, Balis argumenta, por criterios estilísticos e iconográficos, que ocho de ellas son las mencionadas en los inventarios de 1666 y 1686 como "los trabajos de Hércules y fábulas", que también habían sido trasladadas a la *pieza ochavada* y de las que en la misma fecha seis copias por Mazo colgaban en el salón principal de los aposentos del Príncipe, cuatro de las cuales se conservan hoy en diversas colecciones europeas ¹².

El encargo de 1639 de dieciocho pinturas, que habían de ser realizadas conjuntamente por Rubens y Snyders, estaba pues formado por ocho grandes pinturas apaisadas de cacerías o asuntos relacionados; ocho obras más pequeñas en las que se representaban los trabajos de Hércules y otras "fábulas"; y las otras dos, probablemente una *Diana* y un *Hércules*. La iconografía de la serie, aunque no forma un ciclo cerrado, gira en torno a la caza, a la que Felipe IV era muy afecto, y que aludía simbólicamente al triunfo sobre los enemigos y al control de las propias emociones; con una especial presencia de *Hércules*, considerado prototipo de cazador, y con el que míticamente gustaba relacionarse la Dinastía de los Austrias. Balis ha ligado también esta serie con la *hazaña* protagonizada por el Príncipe niño Baltasar



Juan Bautista Martínez del Mazo, detalle de la Sala ochavada, en el retrato de Mariana de Austria, National Gallery, NG 2926, Londres.

Notas y Documentos

Carlos, que en 1638 mató un jabalí y un toro en los montes de El Pardo y que fue muy celebrada en la Corte.

Estas dieciocho obras estaban originalmente emplazadas en las bóvedas del Real Alcázar de Madrid, pero poco después se construyó un nuevo aposento, la *pieza ochavada*, y la mayoría de las pinturas se llevaron allí. No sabemos si la *Cacería de osos* fue de las obras trasladadas o si permaneció en las bóvedas.

El terrible fuego que se desató en la Nochebuena de 1734 provocó la pérdida de casi todas las pinturas de la *pieza ochavada*. Parte de las obras recuperadas tras el incendio se almacenaron en la casa del Marqués de Bedmar. Cruzada Villamil hace referencia al listado que de ellas se hizo, en el que la *Cacería de osos* figura con el número 1101: "Otro de tres varas y media de ancho y vara y media de alto, sin marco ni bastidor, maltratado en sumo grado, de una cacería de hombres a caballo, osos y perros, de Rubens"¹³, y con el mismo número aparece en el inventario realizado de las obras existentes en el Palacio de Buen Retiro en 1748: "Otro de tres varas y media de ancho y vara y media de alto, de una cacería de hombres a caballo, osos y perros, original de Rubens, en nueve mil reales de vellón"¹⁴.

Como ya hemos mencionado, del conjunto se ha conservado el óleo de *Diana y ninfas atacadas por sátiros* (Museo del Prado) y un fragmento de la *Cacería de osos* (North Carolina Museum of Art en Raleigh) y algunas copias. Las más significativas son los cuatro lienzos que se encuentran en el museo de Nîmes: *Diana y ninfas cazando ciervos*, *Diana y ninfas atacadas por sátiros*, *La muerte de Acteón* y *Cacería de osos*. Estas obras tienen un mismo estilo, con lo que no puede admitirse que dos de ellas sean originales. Por otra parte, en el Museo de Bellas Artes de Gerona se conservan otras dos obras de este grupo: *Cacería*

de toro y *Muerte del venado de Silvia*, que quizá pertenezcan a la misma serie que las de Nîmes, o quizá, como apunta Balis, especialmente para la *Cacería de toro*, sean originales. En cuanto a la *Cacería de osos*, además de la copia de Nîmes, se citan en el catálogo del Museo de Raleigh dos copias, una en la colección Leray en Estocolmo, atribuida a la escuela de Rubens, y otra en la colección Chiesa en Milán, pero no hemos tenido ocasión de verlas.

Otras copias de esta serie son cuadros de gabinete, destinados al mercado, como era habitual, y su rasgo más característico, además de su menor tamaño (60/70 x 90/100 cm) y de que en su mayoría el soporte es tabla o cobre, es que el paisaje ocupa una mayor superficie. Se han atribuido a diversos artistas, y compositivamente son iguales que los lienzos originales, como se deriva de las copias conservadas, aunque en dos casos, *Muerte de Acteón* y *Muerte del venado de Silvia*, de mano de Wouters, se han utilizado también los bocetos, probablemente porque tuvo acceso al material de Rubens tras su muerte¹⁵.

En la España del XVII, Rubens era un artista muy apreciado. Como Vergara indica, en la década de 1630 se estima que entraron en Madrid alrededor de un centenar de obras diseñadas por él, interviniendo en la ejecución de unas cincuenta. Fundamentalmente fueron adquisiciones del Rey, aunque también de coleccionistas, como el Marqués de Leganés. También se realizaron numerosas copias y grabados de sus obras, muchas de ellas realizadas por Juan Bautista del Mazo por encargo del propio Monarca. Estas copias aparecen con frecuencia en los inventarios de las pertenencias de influyentes personajes. Este debe ser el caso de la *Cacería de osos* de Jerez de la Frontera, que probablemente proceda de las posesiones de Moratalla (Córdoba), finca de recreo y cinegética, donde se ubicó durante la República la Yeguada Militar, fundada por Real Decreto de

1893 y que en 1956 pasó a los cortijos de Vicos y Garrapilo en Jerez de la Frontera¹⁶.

El cuadro, en buena lógica una copia del siglo XVII, dada la parcial destrucción del original en 1734, estaba considerablemente deteriorado y se ha procedido a su restauración para consolidarlo y evitar mayores daños, sin desvirtuar en modo alguno su carácter original¹⁷. El trabajo se ha desarrollado en diversas etapas, con fijación de los estratos pictóricos, limpieza superficial química y mecánica, fijación, eliminación de antiguos estucos y posterior reintegración matérica y cromática con técnicas reversibles. Como indica el informe de los restauradores, una vez eliminados los repintes, se pudo comprobar que el original sufría grandes pérdidas, algunas del 90% como sucedía en toda la parte derecha. Dichas grandes lagunas se reconstruyeron conforme a la documentación fotográfica de la copia en Nîmes, señalando las grandes reintegraciones con un ligero punteado o rayado, visible sólo a corta distancia, y no a la distancia normal de observación del cuadro, a fin de no distorsionar su contemplación estética.

Notas

¹ J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 305-312; A. Balis, *Rubens Hunting Scenes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVIII, Londres, 1986, pp. 218-233, catálogo nº 20-

Notas y Documentos

27; A. Vergara, *The presence of Rubens in Spain*, tesis doctoral, 1994, pp. 91-100 y nº A25-A44; e ídem, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 130-184.

2 A. Vergara, 1999, p. 114 [op. cit. n. 1]. En su viaje de 1628 Rubens trajo ocho obras, una de las cuales, por el inventario de 1636, se sabe que era *David dando muerte a un oso*, hoy perdida; F. Pacheco, *Arte de la pintura*, B. Bassegoda (ed.), Madrid, 1990, p. 196, nota 6; Cruzada Villamil menciona que "recuerdos de las muchas cacerías que tuvo tiempo de hacer en los Sitios Reales, pintó dos cuadros, uno de caza de jabalíes y otro de venados, cuadros que se colocaron en el mismo salón de palacio en que se colgaron los que trajo de Flandes", Cruzada Villamil, *Rubens diplomático español*, Madrid, 1874, p. 144.

3 A. Balis realiza un completo estudio sobre el tema, A. Balis, 1986 [op. cit. n. 1].

4 S. Alpers, *The decoration of the Torre de la Parada*, IX, Bruselas, 1971; S. Aldana Fernández, "Rubens en España y el programa iconográfico de la Torre de la Parada", *Archivo de Arte Valenciano* 49, 1978, 82-9.

5 M. Rooses y Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, Amberes, 1887-1909, tomo VI, p. 232.

6 *Ibidem*, tomo VI, pp. 236, 237 y 238; A. Vergara, 1994, pp. 237 y 238 [op. cit. n. 1].

7 M. Rooses y Ch. Ruelens, 1887-1909, tomo VI, pp. 248, 249, 310 [op. cit. n. 5].

8 *Ibidem*, tomo VI, p. 315.

9 Ver A. Balis, 1986, pp. 218 y ss. [op. cit. n. 1].

10 Y. Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686", *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 421-452; LIX, 1957, pp. 31-61; LX, 1958, pp. 145-179, 289-336, y 450-483; ídem, "Antoine du Verger et l'Alcázar de Madrid en 1711", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXVII, 1976, pp. 178-180; S. N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, New Jersey, 1986, pp. 153-162, 202; J. M. L. Barbeito, *Alcázar de Madrid*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pp. 157-172; *El Real Alcázar de Madrid (Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la*

Corte de los Reyes de España), Cat. Expo., Madrid, 1994, p. 403.

11 J. S. Held, 1980 [op. cit. n. 1]; A. Balis, 1986 [op. cit. n. 1].

12 A. Balis, 1986 [op. cit. n. 1]; S. N. Orso, 1986, p. 156 [op. cit. n. 10]; J. M. Azcárate, "Noticias sobre Velázquez en la corte", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 357-385.

13 Cruzada Villamil, 1874, p. 324 [op. cit. n. 2].

14 *Ibidem*, p. 324.

15 Véase J. S. Held, 1984 [op. cit. n. 1]; A. Balis, 1986 [op. cit. n. 1].

16 AA. VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, T-IV, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1986, pp. 286-295; AA. VV., *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía*. Provincia de Cádiz, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2002, pp. 229-231.

17 Llevada a cabo por la empresa ECRA Servicios Integrales de Arte.



Copia de la obra de Rubens, Cacería de osos, Ministerio de Defensa, Jerez de la Frontera, Cádiz.

Crónica Cultural

Don Yago Pico de Coaña Nuevo Presidente del Patrimonio Nacional



Fotografía: Cortesía Agencia EFE.

Relevo en el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. Por Real Decreto de 4 de mayo pasado (BOE nº 107) se ha dispuesto que Don Yago Pico de Coaña de Valicourt sustituya a Don Álvaro Fernández Villaverde y de Silva, Duque de San Carlos en la presidencia de este organismo.

Don Yago Pico de Coaña (nacido en Madrid, 1943, aunque de hondas raíces familiares asturianas) es uno de los especialistas en Hispanoamérica más destacados de nuestro servicio exterior. Como diplomático de carrera ha sido Embajador de España en Nicaragua y Colombia, nación donde estuvo como Jefe de Misión durante seis años. Entre 1987 y 1996 ocupó el cargo de Director General de Política Exterior para Iberoamérica en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Del desempeño de estos puestos se recuerda su dedicación, habilidad y tesón no sólo para mantener buenas relaciones entre estos países y España, sino también en favor de la paz entre ellos.

En su cometido diplomático ha valorado siempre la gran importancia que los asuntos culturales y educativos tienen en las relaciones entre España y los países iberoamericanos, fruto de cuya preocupación son distintos acuerdos y proyectos de cooperación. Es miembro del prestigioso Instituto Caro y Cuervo, de Colombia, a título honorario. Igualmente ha sido representante permanente de España en la UNESCO. Su último destino como funcionario diplomático ha sido el de Embajador en misión especial para asuntos multilaterales iberoamericanos.

En su toma de posesión en el Palacio de La Moncloa, el pasado día 9 de mayo, la Señora Vicepresidenta del Gobierno, Doña M^a Teresa Fernández de la Vega, destacó *que ha dedicado su vida al servicio público y a trabajar por los ciudadanos*, valorando su permanente lealtad y eficacia.

El presidente saliente, Duque de San Carlos, ha estado al frente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional desde abril de 1997. Durante su mandato puso en marcha iniciativas como la creación de las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid, e impulsó el proyecto de Museo de Colecciones Reales.

Crónica Cultural



Manufactura mallorquina, Catalufa, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII, Palacio Real de La Almudaina, Palma de Mallorca, Patrimonio Nacional.

Nuevas adquisiciones

Adquisición y restauración de una "catalufa" mallorquina para el Palacio Real de La Almudaina

Por Pilar Benito García

El pasado año, el Patrimonio Nacional adquirió en el mercado de arte madrileño una catalufa para adornar el Salón Gótico del Palacio Real de La Almudaina.

Las catalufas son tejidos típicamente mallorquines, realizados en terciopelo de seda de colores, policromía lograda por medio de la conjunción de distintas urdimbres de pelo, con la consiguiente dificultad técnica tanto a la hora de montar el telar, como en el momento

preciso de tejer. Terciopelos de este tipo ya aparecen reseñados en las *Ordenances dels Velluters* (Ordenanzas del gremio de terciopeleros mallorquines) del año 1611¹. En el siglo XVIII seguían tejiéndose este tipo de obras, adornadas habitualmente con motivos vegetales. Estos terciopelos se utilizaron para la confección tanto de cortinas como de colgaduras de pared, alfombras, e incluso ornamentos litúrgicos.

Desde el punto de vista técnico, la pieza adquirida por el Patrimonio Nacional² se compone de tres telares de terciopelo cortado a múltiples cuerpos, tres pasadas al hierro, fondo de tafetán doble, tejido con trama y urdimbre de fondo de lino y urdimbre de pelo de seda. Los tres telares están unidos entre sí por medio de costuras -conservan los orillos originales ocultos en el reverso- y forman una extensa colgadura de medidas excepcionales (4,10 x 2,25 m), destinada sin duda al adorno de pared.

Estilísticamente, responde a modelos de muy finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, con un diseño policromo muy amplio que se despliega a todo lo largo y ancho del telar, sobre un fondo de color amarillo muy vivo. El asunto decorativo de cada telar se va desarrollando en sentido vertical y se compone de un jarrón con flores, frutos, vegetación y estípites laterales, coronado todo por un pequeño baldaquino.

Estas obras textiles son escasas. Algunas se conservan en colecciones de Mallorca, y son muy raras en las colecciones públicas españolas. Sin embargo, cabe destacar que en la sacristía del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid se conserva una alfombra³ confeccionada con este tipo de terciopelo.

El estado de conservación de la pieza adquirida por el Patrimonio Nacional era el habitual en obras textiles de esta antigüedad ligadas al ámbito doméstico. Las degradaciones que presentaba tenían su origen tanto en el uso como en un incorrecto almacenamiento. Dentro de las primeras cabe destacar la suciedad generalizada que oscurecía el colorido y apagaba el brillo de la seda, así como restos

de manchas y cercos. También una fuerte pérdida de urdimbre de pelo que dejaba al aire la urdimbre de fondo, lo que motivaba innumerables aberturas en sentido horizontal, dejando muchas tramas sueltas y un gran desgaste en los bordes perimetrales.

El interés demostrado por sus anteriores propietarios se había plasmado en gran cantidad de intervenciones de costura que se materializaban en zurcidos y parches. Hay que señalar además un añadido de tejido original colocado en la parte inferior de uno de los paños, que no se corresponde decorativamente con el diseño del tejido.

El tratamiento de restauración efectuado en los Talleres del Patrimonio Nacional⁴, se desarrolló en diversas fases y abarcó también al forro de la pieza. Exigió el desmontado de los dos tipos de tejido.

El proceso de limpieza se inició con una profunda aspiración. Continuó después con la eliminación de manchas y cercos de forma mecánica y con ayuda de disolventes orgánicos, para finalizar con un tratamiento acuoso por inmersión de los dos tejidos, lo que obligó al peinado y cardado del pelo después del secado.

La consolidación de las zonas de estructura debilitada se efectuó con soportes de lino natural y teñido, según la zona que se debía reintegrar cromáticamente, utilizando hilo de algodón para la ejecución del punto de bolonia. Una vez repasadas las costuras originales de los diversos paños que componen la colgadura y su forro, se procedió al montaje de ambos, y la catalufa quedó dispuesta para su correcta exposición.

Notas

¹ B. Mulet i Ramis, *Els teixits de seda mallorquins. La manufactura popular de la seda des del segle XVI al XVIII*, Palma de Mallorca, 1990, p.123.

² PN, Inv. n.º 10199650.

³ PN, Inv. n.º 00621330.

⁴ Fue realizado por Purificación Cerejo, Mónica Moreno, Arancha Platero y Lidia Santalices.

Crónica Cultural



Premios

Juan Gelman, XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Juan Gelman ha obtenido el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en su XIV edición. El Premio convocado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, bajo el patrocinio de Su Majestad la Reina, está dotado con 42.100 euros.

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930. Considerado como uno de los más grandes poetas contemporáneos, su obra delata una ambiciosa búsqueda de un lenguaje trascendente a través del "realismo crítico" y el intimismo, primeramente, y luego con la apertura hacia otras modalidades.

En 1997 recibió el Premio Nacional de Poesía. Entre sus obras destacan: *Violín y otras cuestiones* (1956); *El juego en que andamos* (1959); *Velorio del solo* (1961); *Gotán* (1956-1962); *Cólera Buey* (1965), etc.

Formaron parte del Jurado, Don Miguel Ángel Recio, Gerente del

Consejo de Administración del Patrimonio Nacional; Don Enrique Battaner Arias, Rector Magnífico de la Universidad de Salamanca; Don Luis María Ansón, en nombre del Director de la Real Academia Española; Don José Manuel Caballero Bonald, poeta galardonado con el XIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, y Don José Saramago, entre otros.

El poeta recogerá el Premio de manos de Su Majestad la Reina Doña Sofía en una ceremonia que tendrá lugar en el Palacio Real de Madrid en el último trimestre de este año. Además de la dotación económica se editará un poemario antológico del autor premiado.

Velada de Poesía en Palacio

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes se celebró la XVII Velada de Poesía en Palacio, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Intervinieron José Manuel Caballero Bonald, Carlos Marzall, Luis Muñoz y Aurora Luque Ortiz. La presentación del acto estuvo a cargo de Don Luis García Jambrina, Profesor de Literatura de la Universidad de Salamanca.

Jornada de Estudio en honor del poeta José Manuel Caballero Bonald

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Universidad de Salamanca, organizó una Jornada de Estudio en honor de José Manuel Caballero Bonald, galardonado con el XIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El acto tuvo lugar en el Paraninfo del Edificio Histórico de la Universidad.

Música

Música de Cámara

Palacio Real de Madrid

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un concierto de música de cámara en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, a cargo del Cuarteto Henschel, que interpretó el *Cuarteto en La bemol Mayor, Opus 105*, de Antonin Dvořák, y el *Cuarteto en Fa menor Opus 80*, de Felix Mendelssohn Bartholdy.

Crónica Cultural



Asimismo, el Cuarteto "Celibidache", de la Orquesta Filarmónica de Múnich, ofreció otro concierto, en el que se interpretó el *Cuarteto en Si bemol Mayor, Opus 130*, de Ludwig van Beethoven y el *Cuarteto en Re menor D. 810*, de Franz Schubert.

Primavera Musical en Palacio

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes se ha celebrado, en la Plaza de Oriente, el XVII Ciclo *Primavera Musical en Palacio*, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), Banda Sinfónica, que interpretó, en esta edición, *La Música Militar, Habaneras en Madrid* y *Poema Sinfónico*.

El Ciclo concluyó con un concierto en el Jardín del Príncipe (Zona de Pabellones Reales) del Real Sitio de Aranjuez, centrado en *El Género Chico en la Lírica Nacional*.

Música en los Reales Sitios

Palacio Real de El Pardo

En la Capilla del Palacio Real de El Pardo, la mezo-soprano Gudrún J. Ólafsdóttir y el guitarrista Francisco Javier Jáuregui ofrecieron el concierto *La voz y la guitarra*, con obras de E. Granados, G. Donizetti, F. Monpou y García Lorca, entre otras; y el Cuarteto Assai y el guitarrista Bernardo García-Huidobro, con el título de *Música*

galante en la Corte de Carlos III, interpretaron a Luigi Boccherini.

Palacio Real de Aranjuez

En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, el pianista Juan Carlos Cornelles y la violinista Elena Jáuregui interpretaron obras de Brahms, Debussy, Granados y Sarasate. Posteriormente, la Cappella Universitaria del Coro de la Universidad Carlos III de Madrid, dirigida por Nuria S. Fernández Herranz, ofreció obras de Pál Esterházy y de Valentin Deppisch, pertenecientes al pasado musical de Hungría.

Palacio Real de La Granja de San Ildefonso Patio de La Herradura

La Unidad de Música de la Guardia Real, dirigida por Francisco Grau Vegara, actuó en el Patio de La Herradura del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. En la primera parte del concierto interpretaron Música militar, con obras de Grau, Juarranz y Tchaikovski; la segunda estuvo centrada en la Lírica nacional, con conocidas obras de Chapí, Sorozábal y Francisco Grau.

X Ciclo Los Siglos de Oro

Dentro del Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, se han celebrado dos conciertos. La Camerata

Anxanum, dirigida por Massimo Spadano, y con la soprano Anna Chierichetti, actuó en la Capilla del Palacio Real de El Pardo; y Pierre Hantaï, clave, interpretó varias *Sonatas* de Domenico Scarlatti, en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Concursos

Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil

En la XV edición del *Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil*, el Jurado calificador otorgó el primer premio a Ivo Sánchez, del Colegio San Ramón y San Antonio; el segundo, a Sara Martín Rubio, del Colegio Arcángel Rafael; y el tercero a Valeria Figueiras Contreras, del Colegio Robledo de Chavela.

Este Concurso está dirigido a alumnos de sexto de Primaria y primero y segundo de Educación Secundaria Obligatoria (ESO), y los temas propuestos para participar en el mismo son los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII Nº 164 2º TRIMESTRE DE 2005

Tradition of the text and tradition of the image in the *Cantigas de Santa María*

By Ana Domínguez Rodríguez and Pilar Treviño Gajardo
Universidad Complutense de Madrid

The manuscripts of the *Cantigas de Santa María* have been analysed by scholars of literature, painting and music; however, studies of the illustration of these manuscripts do not always draw a distinction between the visual images with an extensive past and the newly conceived images. Therefore, in order to appreciate properly their literary and pictorial value, it is essential to trace, where it exists, the background of both the texts and the images. This article, in addition to approaching the problem of the tradition of text and the tradition of image in the CSM, also analyses several examples in the miniature of the *Códice Rico* of the CSM (Escorial Ms. T.I.1 and Florence BN, Ms. B. R. 20) in which we find a broad range of comparison (gospel images or the miracle of St Ildephonsus) compared to other newly created illuminations illustrating episodes from the life of Alfonso X the Wise (1252-1284), the king who promoted the codices.

The Florentine history of the Codex of *Las Cantigas de Santa María*, Ms. B.R. 20, from the "Biblioteca Palatina" to the "Nazionale Centrale"

By Laura Fernández
Universidad Complutense de Madrid

The Florentine Codex of the *Cantigas de Santa María* has become a main source for researchers on *Scriptorium alfonsí* since Dr. Menéndez Pelayo discovered it among the holdings of Florence's national library in 1877. The main objectives of this article are to determine when it arrived there and its history in the Italian city. This information has enabled us to reconstruct a hitherto unknown chapter in the history of the manuscript and its passage through several libraries before reaching its current location and has provided a new approach for conducting a material analysis of the codex and its state of conservation.

Don Juan Alfonso Pimentel, 8th count-duke of Benavente, and the collecting of antiquities: interests of a viceroy of Naples (1603-1610)

By Mercedes Simal López
Scholarship holder, Universidad Complutense de Madrid

At the beginning of the 17th century Don Juan Alfonso Pimentel held the post of viceroy of Naples. During his mandate, in addition to continuing the works begun by his predecessors, such as the royal palace under the direction of Domenico Fontana, he made interesting improvements to the city and acquired many works of art, including various pictures by Caravaggio, whom he took under his wing both as viceroy and as patron. The count-duke was also notable for his fondness for antiquities and sponsored excavations at Cumae, during which the remains of the house of Agrippa were located, and at Pozzuoli. On returning from Italy, Don Juan Alfonso retired from courtly life for several years, enjoying "village life" in Benavente (Zamora) and sorting the new art collections acquired in Italy.

The Chapel Royal of the Alcázar and a porphyry altar

By María Jesús Muñoz González
Doctor of Art History

This article, through varied information gathered from diverse Spanish and Neapolitan archives, documents the vicissitudes suffered by a porphyry altar crafted in the city of Parthenope. During his vicerealty, the marquis of Carpio commissioned various artists to fashion the altar, some of whose payments are shown here. On his death the altar, intended for the convent of Dominican nuns in Loeches, of which the marquis was patron, remained in the city to pay his debts to various creditors, following some initial attempts to send it to Spain. The king later acquired this altar for the Chapel Royal thanks to the work of the cabinet secretaries, who were entrusted with the negotiations. The altar, together with the ceiling frescoes, provided the Chapel with a new "Neapolitan" decoration, all of which was destroyed in the fire of 1734.