

Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)

Ida Mauro
Universitat Autònoma de Barcelona
ida.mauro@gmail.com

RESUM

Les adquisicions d'obres d'art de Gaspar de Bracamonte y Guzmán, comte de Peñaranda i virrei de Nàpols (1659-1664)

L'adquisició d'obres d'art per part dels virreis espanyols i la seva cort es realitzava de maneres diferents (regals, compres mitjançant intermediaris...) i tenia finalitats diverses. L'article analitza les obres adquirides a Nàpols pel virrei comte de Peñaranda i l'inventari de l'enviament de part dels seus béns, que van sortir de la capital del regne el 9 de setembre de 1664. Després de cinc anys de govern, aquest virrei tornarà a Espanya amb nombroses obres d'escultura, orfebreria i pintura per al monestir carmelità que va fundar a Peñaranda de Bracamonte i alguns quadres per a la capella madrilenya de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés.

Després de fer l'examen d'algunes d'aquestes peces, sorgiran interessants relacions entre les comissions italianes i espanyoles d'aquest comte, home diplomàtic que va tenir un paper rellevant en la política exterior de la Corona en els darrers anys del regnat de Felip IV i al llarg de la regència de Mariana d'Àustria.

Paraules clau:

mecenatge, enviament d'obres d'art, pintura napolitana, San Ginés, Luca Giordano.

RESUMEN

La adquisición de obras de arte napolitano por parte de los virreyes españoles y de su corte se realizaba de maneras diferentes (regalos, compras por medio de intermediarios...) y tenía diversas finalidades. El artículo analiza las obras adquiridas en Nápoles por el virrey conde de Peñaranda y el inventario del envío de parte de sus bienes, salidos de la capital del reino el 9 de septiembre de 1664. Después de cinco años de gobierno, este virrey volverá a España con numerosas obras de escultura, orfebrería y pintura para el monasterio carmelita que fundó en Peñaranda de Bracamonte y algunos cuadros para la capilla madrileña de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés. En el análisis de algunas de estas piezas, han surgido interesantes relaciones entre las comisiones italianas y españolas de este conde, diplomático que desempeñó un papel fundamental en la política exterior de la Corona entre los últimos años del reinado de Felipe IV y la regencia de Mariana de Austria.

Palabras clave:

mecenazgo, envío de obras de arte, pintura napolitana, San Ginés, Luca Giordano.

ABSTRACT

The works of art acquisitions by Gaspar de Bracamonte y Guzmán, count of Peñaranda and viceroy of Naples (1659-1664)

The works of art acquisition by the Spanish viceroys and their court was carried out in different ways (presents, purchases by middlemen...) and it had several aims. This article analyses the works of art purchased in Naples by the viceroy count of Peñaranda and the inventory of some of them shipped to Spain on September 1664.

After a five years long government this viceroy came back to Spain with a lot of sculptures, goldsmith's arts and paintings for the Carmelite convent he founded in Peñaranda de Bracamonte and some paintings for the chapel of the Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés in Madrid. Some of these masterpieces show interesting relations between the Italian and Spanish patronage of this count, a diplomat who played a strong influence in the Spanish politic during the last years of Felipe IV's kingdom and the Mariana de Austria's regency.

Key words:

patronage, works of art shipment, Neapolitan painting, San Ginés, Luca Giordano.

Il presente articolo costituisce una revisione a una ricerca dal titolo *Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, viceré di Napoli, e le arti figurative (1592-1676)*, svolta come tesi di laurea presso la Facoltà di Conservazione dei Beni culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo (anno accademico 2003/2004). Ringrazio il professor Tomaso Montanari per aver seguito questo mio primo lavoro e il professor Bonaventura Bassegoda i Hugas per guidare attualmente i miei studi nell'ambito del dottorato di ricerca che sto frequentando presso l'Universitat Autònoma de Barcelona, con il supporto dell'AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca) della Generalitat de Catalunya, gruppo di ricerca HUM2006-12604-C02-02.

Nel trascrivere i documenti d'archivio ho modificato maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno e sciolto (ove possibile) le abbreviazioni.

1. I. FUIDORO (alias V. D'Onofrio), *I Giornali di Napoli*, vol. I: 1660-1665, Napoli, 1934, p. 250.

2. F. HASKELL, «The Patronage of Painting in Seicento Naples», in *Painting in Naples: 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, a cura di C. Whitfield, J. Martineau, London, 1982, p. 60-64.

3. Si prenda come esempio lo scalone regio, tra il palazzo «nuovo» e il vecchio palazzetto cinquecentesco di Ferdinando Manlio. Non presente nel progetto di Fontana, venne aggiunto da un viceré di particolare iniziativa come il conte d'Oñate (1648-1653), lasciato incompleto dai suoi successori (che preferirono dedicarsi a altre zone del palazzo, come la Cappella Regia e l'appartamento per gli ospiti), fu completato solo 20 anni più tardi da un altro viceré «volitivo»

In un saggio introduttivo al catalogo della mostra sul Seicento napoletano alla Royal Academy di Londra del 1982, Francis Haskell enumerava nel volgere di brevi paragrafi, le caratteristiche del mecenatismo dei viceré di Napoli che rendevano particolarmente difficile lo studio del loro impatto sulla produzione artistica napoletana². Per prima cosa: le limitazioni del potere vicereale, che riducevano a circa 5 anni la durata media di un mandato e impedivano la realizzazione di grandi commissioni *in situ*, con cui lasciare il segno del proprio passaggio per Napoli. Gli effetti di questo regno «effimero» sono visibili nella lenta crescita e decorazione del Palazzo Reale, iniziato da Domenico Fontana sotto il vicereame del conte di Lemos e mai concluso secondo il progetto iniziale, a causa dell'affastellarsi di interventi diversi voluti dai numerosi viceré successivi³.

La mancanza di tempo non ostacolava gli acquisti personali ed è universalmente noto che i viceré seppero procurarsi una gran quantità di opere per la propria dimora spagnola, per i monasteri che proteggevano e per le residenze reali; nonostante osteggiassero questi acquisti le restrizioni economiche del governo napoletano, date le continue richieste di fondi per mantenere le truppe spagnole su diversi fronti di guerra, e i controlli fiscali — sempre più frequenti nella seconda metà del Seicento — che portavano alla necessità di mascherare in ogni modo possibile questo tipo di acquisti⁴.

Erano sovvenzionate dalla corona buona parte delle spese di rappresentanza⁵, come le ambasciate speciali e le feste pubbliche, che diedero al vicereame un'aura di splendore e resero Napoli una delle corti più raffinate d'Europa; ma se l'incarico di viceré fu altamente desiderato dall'alta nobiltà spagnola, è certo che più di un governatore tornò a casa con un buon carico di debiti.

Si imbarcano le robbe del Pignoranda, che sono mille e cinquecento colli grandiosi¹.

Altro aspetto importante sottolineato da Haskell era l'influenza esercitata sullo sviluppo del gusto dei viceré da incarichi di rappresentanza precedenti; lo studioso (profondo conoscitore della realtà romana) si soffermava sui possibili effetti dell'ambasciata presso la Santa Sede, che generalmente precedeva il mandato vicereale. Del resto il vicereame di Napoli era la tappa conclusiva di un *cursus honorum* in cui i governatori avevano potuto raffinare il loro gusto frequentando (come ambasciatori, viceré o accompagnatori di membri della famiglia reale) i migliori centri di produzione di cultura europei. Al ritorno da Napoli il passo successivo era l'ingresso (e spesso la presidenza) in *consejos* importanti come quello d'Italia, d'India o di Stato; e non è un caso se alla morte di Filippo IV quattro componenti su cinque del *Consejo de regencia* erano stati viceré di Napoli⁶.

A più di 25 anni di distanza dalla mostra londinese, questi aspetti costituiscono ancora uno scoglio difficile da superare per i numerosi studiosi che con entusiasmo hanno affrontato questo tema da diversi punti di vista (collezionismo, politica culturale della corte dei viceré, storia del gusto, mercato dell'arte)⁷.

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, in coincidenza con il lavoro pionieristico di Alfonso Emilio Pérez Sánchez sulla pittura italiana del Seicento in Spagna, si è assistito a una crescita costante degli studi sul mecenatismo dei viceré di Napoli e dei rappresentanti della corona spagnola in Italia, che ha raggiunto negli ultimi dieci anni una notevole intensità⁸. Le ricerche hanno interessato soprattutto i governatori che ressero il regno di Napoli negli anni compresi tra il mandato di Fernando Ruiz de Castro, VII conte di Lemos, e quello del marchese del Carpio, corrispondenti al periodo di grande produzione artistica napoletana

«da Caravaggio a Luca Giordano». Si può dire che in questo intervallo di 70 anni non sia stato tralasciato quasi nessun viceré, in una serie successiva di studi monografici «orizzontali» che hanno analizzato sotto vari aspetti le reciproche influenze tra la realtà napoletana e la corte del governatore spagnolo di turno⁹.

Il processo di committenza e raccolta di opere d'arte riguardava, infatti, non solo il personaggio del viceré ma soprattutto la sua *familia*, ossia il seguito di familiari, segretari e confidenti che l'accompagnavano a Napoli e i personaggi a lui più vicini della macchina governativa della capitale. Sono i loro nomi a comparire in genere sui pagamenti di opere dirette al viceré o alle residenze reali, facendosi interpreti dei gusti del governatore (generalmente allineati sulle posizioni della corte di Madrid¹⁰) ed entrando spesso in contatto diretto con gli artisti¹¹.

Gli studi portati a termine negli ultimi anni hanno indagato intorno all'apparente contrasto tra l'abbondanza di opere d'arte napoletane negli inventari delle collezioni spagnole e la mancanza di documenti negli archivi napoletani che dimostrino le ragioni e le modalità delle diverse acquisizioni. È stato dunque possibile ridefinire un'autentica «leggenda nera» della storiografia artistica napoletana, che accusava genericamente i viceré di abusare del loro potere per asportare opere d'arte ai loro sudditi da far scomparire nelle loro dimore iberiche¹². Questa cattiva reputazione dei viceré (ma io direi piuttosto dell'intera amministrazione spagnola a Napoli) nacque già tra i contemporanei, che in forme più o meno sottili registrarono alcune appropriazioni vicereali, fino a giungere al caso della contro-apologia di Giulio Cesare Isolani, che si scaglia apertamente contro le requisizioni del viceré Pedro Antonio de Aragón¹³ (1666-1672).

come Pedro Antonio de Aragón, cfr. F. MARIAS, «Bartolomeo y Francisco Antonio Picchiatti: arquitectos de los virreyes españoles de Nápoles», in *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige*, a cura di B. Borngässer, Göttingen, 1997, p. 67-85.

4. A fine Seicento ad esempio risultò sempre più difficile gestire a proprio piacimento i *gastos secretos*, che costituiva un'uscita fissa di particolare importanza nei bilanci dei diversi governi, in cui finivano per essere inclusi molte spese diverse come ben sapeva el Consejo de Italia che non si stancava di ribadire «que no se yncluyan en gastos secretos, sino tan solamente los que tocaran a espías, y las cosas que merecieron nombre de gastos secretos y que nose pued an escusar» Archivio

General de Simancas (AGS), *Secretarías Provinciales*, leg. 195. Sullo stato economico del regno di Napoli nella seconda metà del Seicento vd. G. MUTO, «Una lenta decadenza: il Regno di Napoli e la monarchia degli «Austrias» durante la seconda metà del XVII secolo», in *Estudis: Revista de historia moderna*, 2007, p. 9-26; G. LABROT, «Trend économique et mécénat dans le royaume de Naples: 1530-1750», in *Idem, Études napolitaines. Villages-Palais-Collections. xviiè-xviiiè siècle*, Seyssel, 1993, p. 29-72.

5. Come ad esempio le spese per le feste della corona, le ricorrenze religiose (tra cui le cerimonie della settimana santa). Vd. British Library (BL), Mss Add. 20.924: *Political Papers [Naples & Sicily]*: ff. 80-86 «Ristretto del bilancio generale dello esatto e pagato

dalle intrate reali del Regno de Napoli per l'anno 1665»: «Spesa per il culto divino e celebrazione di messe negli Castelli de' Napoli e Regno, regie audienze, e Palazzo de' Vicaria, etiam nella Settimana Santa, ducati 1880». Dipendevano dal bilancio napoletano anche i costi per le feste romane (tra cui la China, omaggio al papa del re di Spagna, quale vassallo che regge il regno di Napoli) con cui l'ambasciatore spagnolo manteneva alta l'idea di splendore della Corona spagnola davanti alla Santa Sede (cfr. *La corte di Roma tra Cinque e Seicento teatro della politica europea*, a cura di G. Signorotto; M.A. Visceglia, Roma, 1998). Vd. BL, Mss Add. 20.924: *Political Papers [Naples & Sicily]*: ff. 100-105. «Relatione del denaro che da questo Regno s'è rimesso e pagato per l'infrastrate assistenze in tempo dell'infrastritti Signori Viceré», documento firmato da Antonio de Fatio il 14 maggio 1668, che elenca —viceré per viceré e anno per anno— quanto era stato speso per le delegazioni esterne: «anno 1655 [...] In Roma al Duca di Terranova, ambasciatore in quella Corte, ducati 45000. Al detto per l'Acchinea 1654 e 1655, ducati 20.000 [...] 1656 [...] In Roma al Duca di Terranova, ducati 26784. Al detto per l'Acchinea dell'anno 1656, ducati 13.200. Al Signor Antonio Pimentel de Prado, Ambasciatore di Su Magestad la Signora Regina di Svezia residente in Roma, ducati 1500 [...] anno 1666 [...] In Roma per l'Acchinea 1666, ducati 14652. A Vincenzo Baccelli per li funerali fatti in Roma per la morte del Re Nostro Signore (che sia in gloria), ducati 17.021.»

6. Mi riferisco alla formazione del consejo dopo la sostituzione del cardinal Moscoso y Sandoval —morto poche ore dopo Filippo IV— con il cardinal d'Aragón (vd. G. DE MAURA Y GAMAZO (DUQUE DE MAURA), *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990 (prima ed. 1942), passim.

7. Per una breve rassegna agli studi storico-artistici e storico-culturali dedicati ai viceré che governarono Napoli nel Seicento: M. B. BURKE, *Private Collection of Italian Paintings in Seventeenth Century Spain*, 2 v., New York University, 1984 (tesi di dottorato); vd. le collezioni del Marchese del Carpio, 1683-1687; G. M. CEREZO SAN GIL, «Luca Giordano e il virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (1986), p. 73-88 (sul conte di Santistebán, 1687-1696); J. BROWN; R. L. KAGAN, «The Duke of Alcalá: his collection and its evolution», in *The Art Bulletin*, LXIX (1987), p. 231-255; M. B. BURKE, «Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres», *The Burlington magazine*, CXXXI (1989), p. 132-136 (per il conte di Medina de las Torres 1637-1644); J. I. MARTINEZ DEL BARRIO, *Mecenazgo y política*

cultural de La Casa de Osuna en Italia: 1558-1694, Universidad Complutense, Madrid, 1991 (tesi di dottorato) (per il III conte d'Osuna, 1616-1620); A. MADRUGA REAL, «Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca», in *Ribera: 1591-1652*, a cura di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, 1992, p. 107-114 (per il conte de Monterrey, 1631-1637); B. BARTOLOMÉ, «El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos», in *Boletín del Museo del Prado*, XV, n. 33 (1994), p. 15-28; V. LLEO CAÑAL, «The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban», in *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, a cura di E. Cropper, [Bologna], 2000, p. 121-150; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ, «Una nota sobre los intereses pictóricos del Virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)», *Ricerche sul '600 napoletano 1999*, Napoli, 2000, p. 59-60; J. NICOLAU CASTRO, «El Cardenal Virrey Don Pascual de Aragón y su Monasterio toledano de Madres Capuchinas», in *ivi*, p. 77-89; D. CARRIO INVERNIZZI, «Mecenazgo y coleccionismo en Nápoles en la época de los virreyes Aragón», in *Correspondencia e integración de las artes: Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002*, a cura di I. Coloma Martín, 3 t., Málaga, 2003-2006, t. 1 (2003), p. 107-118; G. FINALDI, «Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some Observations on their Relations», in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid, 2003, p. 379-380; L. DE FRUTOS SASTRE; S. SALORT PONS, «La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)», in *Ricerche sul Seicento napoletano 2002*, Napoli, 2003, p. 47-110; A. MINGUITO PALOMARES, «La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653)», in *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, a cura di J. ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO; E. BELENGUER CEBRIA, 2 v., Madrid, 2003, I, p. 957-974; E. GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, 2005; M. SIMAL LÓPEZ, «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)», in *Reales Sitios*, XLII (2005), 164, p. 30-49; G. M. CEREZO SAN GIL, *Ateoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Instituto de Estudios giennenses, Jaén, 2006; L. DE FRUTOS SASTRE, «Las colecciones del Marqués del Carpio», in *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, del 5 al 7 de abril de 2006*, a cura di J. M. Pita Andrade; A. Rodríguez Rebollo, 2006, p. 207-270; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ; M. SÁEZ GONZÁLEZ, «El VII conde de Lemos: la venta

de sus bienes y noticias sobre su biblioteca y la academia napolitana», in *Ricerche sul '600 napoletano 2006*, Napoli, 2006, p. 31-49; M. SÁEZ GONZÁLEZ, «Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el virrey Lemos (1610-1616)», in *Ricerche sul '600 napoletano 2006*, Napoli, 2006, p. 51-74; I. ENCISO ALONSO-MUÑOZ, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*, Madrid, 2007. E per un quadro generale su questo campo di studio si attende il testo di prossima pubblicazione a cura di J. L. COLOMER, *España y Nápoles. Coleccionismo artístico y mecenazgo de los virreyes de Nápoles en el siglo XVII*.

8. Accompagnano i primi studi di Pérez Sánchez alcuni lavori illuminanti, tra questi utilizzeremo abbondantemente nelle prossime pagine: H. E. WETHEY, «The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro», in *The Burlington Magazine*, CIX (1967), p. 678-86;

9. Vd. G. MUTO, «Capital y Corte en la Nápoles española», in *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n. 158, 2003, p. 3-15.

10. P. CHERRY, «Seventeenth-Century Spanish Taste», in M. B. BURKE; P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid (1601-1755)*, Los Angeles, 1997, p. 1-107.

11. La necessità di soffermarsi su questi mediatori, spesso a loro volta collezionisti si è fatta avanti in anni recenti, vd. A. VANNUGLI, «Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a Martyrdom of St Lawrence» at Roncesvalles», in *The Burlington Magazine*, CXL (1998), p. 5-15; A. ANSELMINI, «Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma», in *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, a cura di E. Cropper, Bologna, 2000, p. 101-120.

12. Di questo stereotipo troviamo traccia anche nella già citata tesi dottorale di Pérez Sánchez, vd. «Y en ese mismo año [1664] en Nápoles el virrey conde de Peñaranda enriquece su colección con verdaderos y sistemáticos despojos de las galerías de la ciudad» vd. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana...*, 1965, p. 65-66 (traducendo letteralmente dal *Catálogo della IV mostra dei restauri*, Napoli, 1960, p. 59). Su questo tema cfr. A. VANNUGLI, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, 1989, p. 131.

13. G. C. ISOLANI, *Apologia di Giulio Cesare Isolani alla lettera stampata sotto nome di Fra Evangelista De Benedetto. A 15. di novembre 1671*, s.n., Bologna, 1672. Sul testo e le opere portate in Spagna da questo viceré vd. «La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón...», p. 51.

14. Due pesanti crisi giurisdizionali con l'autorità ecclesiastica, l'eruzione del Vesuvio del 1660, una sempre più grave crisi economica... Per un profilo storico del vicereame del Peñaranda cfr. D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico dei governi dei viceré del regno di Napoli*, 3 v., Parino e Muti, Napoli, 1692-1694, III, p. 68-136; e gli studi di G. CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967; G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, 1982, p. 54-83; A. M. CARABIAS TORRES; C. MÖLLER RECONDO, *Historia de Peñaranda de Bracamonte (1250-1836)*, Salamanca, 2003, p. 537-547; C. MÖLLER RECONDO, «¿Esplendor o declive del poder español en el siglo XVII?: el virreinato napolitano del Conde de Peñaranda», in *VIIª Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. La declinación de la monarquía hispánica*, a cura di F. J. ARANDA PÉREZ, 2 v., Madrid, 2004, I, p. 313-332. Sugli effetti della peste che decimò circa il 60% degli abitanti della città più popolosa d'Italia, seconda in Europa solo a Parigi vd. I. FUSCO, *Peste, demografia e fiscalità nel regno di Napoli del XVII secolo*, Milano, 2008.

15. Sulla dinamica del dono vd. M. MAUSS, *The gift: the form and reason for exchange in archaic societies*, London, 2006 (prima ed.: *Essai sur le don*, 1924).

16. Cfr. l'acutezza delle sue osservazioni politiche nel corso della missione per la pace di Münster, nel suo epistolario durante la sua missione che riempiono due volumi della *Colección de documentos inéditos para la historia de España. Colección de documentos inéditos para la historia de España (CODAIN)*, a cura di M. Fernández Navarrete, M. Salvá, P. Sainz de Baranda, v. LXXXIII-LXXXIV, Madrid, 1885.

17. Si veda per esempio il passaggio per Venezia e Roma, dove venne accolto «con demostraciones de paternal afecto y hospedado en Palacio con mucha ostentación» da papa Alessandro VII Chigi, che aveva conosciuto personalmente, come nunzio della santa sede, nel corso del congresso per la pace di Münster: AGS, *Estado*, leg. 3.557, leg. 3.032.

18. Vd. il rifiuto di servirsi del sontuoso ingocciatoio allestito per lui nel corso di una funzione religiosa ufficiale *Giornali di Napoli...*, p. 10, 114; F. STRAZZULLO, *I Diari dei cerimonieri della Cattedrale di Napoli. Una fonte per la storia napoletana*, Napoli, 1961, p. 33. I commenti di Fuidoro: «ci vorrà un pezzo ad avere un viceré di mano limpia, come questo», in *Giornali di Napoli...*, p. 237. La sua condotta era condivisa dai suoi più stretti collaboratori. Il suo segretario a Münster, Pedro Fernández del Campo, stupì ad esempio il conte di Sandwich, con ac-

Anche negli anni precedenti, gli acquisti vice-regali non passarono affatto ignorati: ad esempio il cronista Vincenzo Fuidoro (alias Innocenzo D'Onofrio), annotava in data 30 agosto 1664 che nel molo partenopeo «si imbarcarono le robbe del Pignoranda che sono 1500 colli grandiosi». Si trattava dei bagagli con cui il viceré Gaspar de Bracamonte y Guzmán, III conte di Peñaranda, lasciava in quei giorni la capitale del regno dove aveva governato per 5 anni e nove mesi (dal gennaio 1659 al settembre 1664), destreggiandosi con successo fra numerose situazioni delicate, in una Napoli fortemente provata dalla devastante peste del 1656¹⁴.

Quali erano questi «colli grandiosi» e che provenienza avevano? E soprattutto: dove erano diretti? Rispondere alla prima domanda permette di risolvere facilmente anche il secondo quesito, perchè le modalità delle acquisizioni potevano cambiare in base alla destinazione dei beni.

La maniera più semplice con cui i viceré entravano in contatto con la produzione artistica napoletana erano i regali elargiti abbondantemente dalla nobiltà e dai rappresentanti dell'amministrazione del regno, al fine di corteggiare e conquistare la simpatia del nuovo governatore¹⁵. Un politico dalla lunga carriera diplomatica come il conte di Peñaranda doveva conoscere molto bene questo tipo di dinamiche¹⁶. Nell'autunno del 1658, nel corso delle sue discese per la penisola italiana da Francoforte (dove si era recato per rappresentare gli interessi del re di Spagna nella dieta che portò all'elezione dell'imperatore Leopoldo I) aveva ricevuto ossequi nelle varie corti per cui passava con il suo seguito¹⁷. A Napoli, la correttezza dimostrata nello svolgimento del suo incarico, lo portò anche a rifiutare più di un omaggio, per lo stupore dei sudditi napoletani, che erano abituati a ben

cettando un prezioso regalo «diplomatico» A. MALCOLM, «Arte, diplomazia e politica della corte durante las embajadas del conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666-1668)», in *Arte y diplomacia...*, 2003, p. 160-175, p. 160.

19. Sulla pratica dei regali è esemplare il documento pubblicato da Salvador Salort Pons e Leticia De Frutos (poi analizzato nella tesi dottorale di Diana Carrió Invernizzi): *Relación jurada de Pedro Antonio de Aragón de las pinturas que le donaron en Italia, ante el juez Pedro Gil de Alfaro, firmada en Madrid, el 27 de enero de 1680*; una dichiarazione di Pedro Antonio de Aragón in cui si indica il mittente di centinaia di doni ricevuti durante i suoi mandati di ambasciatore a Roma e di viceré (vd. «La colección artística de don Pedro Antonio

de Aragón...» 2003, p. 104-110; D. CARRIO INVERNIZZI, *Entre Nápoles y España. Cultura política y mecenazgo artístico de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón (1611-1672)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006, p. 461-499).

20. Medina de las Torres, viceré molto legato ai Domenicani, si fece donare il quadro della *Madonna del Pesce* di Raffaello, dal generale dell'ordine Ridolfi «un quadro di Raffael d'Urbino di molto valore, ch'era in San Domenico» contro la stessa volontà del padre guardiano del convento, cfr. F. PALERMO, *Narraciones y documentos sulla storia del Regno di Napoli dall'anno 1522 al 1667*, Firenze, 1846, p. 325.

21. Tra l'abbondante bibliografia su questo tema vd. le schede dei dipinti in B. BASSEGODA, *El*

altre attitudini da parte dei viceré¹⁸. Se infatti dalla corte di Madrid si sconsigliava vivamente ai loro ministri di accettare regali personali, erano di solito ben graditi i doni diretti alla viceregina e i doni di «devozione», come reliquiari e opere varie di arte sacra¹⁹. Stando alle memorie dei contemporanei, i viceré si erano spinti più di una volta a esigere determinati doni di opere d'arte in possesso delle case religiose della città²⁰.

Altra modalità di acquisti erano gli incarichi per la corte di Madrid, che nel corso del Seicento utilizzò spesso i suoi rappresentanti in Italia per raccogliere opere per i *reales sitios* dell'Escorial, dell'Alcazar e del Buen Retiro²¹. Tra i «1500 colli» del conte di Peñaranda figuravano certamente le 18 tele acquistate nell'*almoneda* di Giovan Francesco Serra, studiate da Antonio Vannugli²². Una di queste «una Istoria di San Giovanni Battista, che riceve la Benedictione del Padre con grandi figure dal naturale di mano di michelangelo da Caravaggio» non entrò mai nelle collezioni reali, forse perchè rimase nelle casse del viceré — o di qualche altro intermediario dell'acquisto — in riconoscimento del servizio prestato²³.

Per questo genere di acquisti non si esitava a usare le risorse della Regia Cassa Militare, indicando a chiare lettere la causale del pagamento:

Alla Regia Cassa Militare ducati undicimila e per essa all'Illustre Marchese don Giuseppe Serra d'Oria a compimento de ducati 14.400 per lo prezzo delli quadri comprati da esso a don Nicolò Serra suo procuratore e per esso a don Francesco Giorgio²⁴.

Diverso era invece il procedimento per gli acquisti personali del viceré. Nei giornali copia-polizze dell'Archivio Storico del Banco di Napoli

Escorial como Museo, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002; *La Almoneda del Siglo. Relaciones Artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Madrid, 2002; A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005.

22. A. VANNUGLI, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, 1989.

23. Vd. ibidem, p. 52-65; I. MAURO, «Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, diplomatico e collezionista della corte di Felipe IV e la strana scomparsa di un *Commiato del Battista di Caravaggio*», comunicazione al XV Congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Palma de Mallorca 22-24 de octubre de 2004.

24. Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), *Banco di*

San Giacomo, giornale di cassa del 1664, matr. 294, p. 111, partita di 11.000 ducati estinta l'1 settembre. Cfr. «Gaspar de Bracamonte y Guzmán...», la prima parte del pagamento è stata pubblicata da Vannugli in *La collezione...*, 1989, p. 31.

25. La figura del Barriounevo compare di profilo, mentre mantiene una croce sul testo su cui giura il futuro viceré, all'estrema destra del dipinto eseguito da Gerard ter Borch in ricordo della firma del trattato di pace. Vd. J. GUDLAUGSSON, *Geraert ter Borch*, 2 v., Der Haag, 1959-60, I, p. 81-85; C. BROWN; N. MACLAREN, *The National Gallery Schools of Painting. The Dutch School 1600-1900*, London, 1991, p. 34-39; A. MCNEIL KETTERING, *Gerard Ter Borch and the treaty of Münster*, Zwolle 1998; K. BUSSMANN; H. SCHILLING, a cura di, 1648: *War*

solo in rarissime occasioni il governatore risulta come titolare del pagamento, in genere il suo nome si nasconde dietro l'espressione «per conto di Sua Eccellenza» e come pagatore vi è un personaggio di fiducia della sua corte, normalmente di origine spagnola.

Per il conte di Peñaranda il nome che ricorre più frequentemente nei giornali è quello di Miguel López de Barrionuevo, maggiordomo del viceré (già confessore del Bracamonte, durante la sua missione diplomatica a Münster²⁵) appartenente a una famiglia con forti interessi nel Regno, detentrica del titolo di marchesi di Cusano Mutri²⁶. Sarà lui a pagare, il 3 settembre 1664, il capitano Filippo Vento per il nolleggio di due navi su cui vennero imbarcati i beni del conte:

A don Michel Lopez Bario Nuevo ducati cinquecento et per esso a Capitan Felippo Vento che è della nave nominata San Gioseppe e Santa Chiara et detti sono in conto delli noli della nave il di 2 del presente noligatoli per dover condurre da questo porto di Napoli cavalli, robbe et altro sino a Cartagine o in altra parte di Spagna a sua elettione in conformità del contratto di nolegio d'essa nave stipulato per mano di notaio Francesco Antonio Montagna di Napoli il di 2 del presente deli quali si habia relatione con firma del detto Felippo Vento²⁷.

Sebbene Fuidoro registrava l'imbarco dei 1.500 colli alla data 30 agosto, è probabile che questi si sia sbagliato nel riportare la data dell'imbarco, o che l'invio dei beni del viceré e del suo seguito si sia svolto in tempi differenti e su più navi.

Una ricerca tra le carte del notaio Montagna, stando al pagamento, avrebbe portato ulteriori informazioni al riguardo, eppure (affascinante

dannazione delle ricerche d'archivio) la completissima serie dei registri di questo notaio napoletano presenta una lacuna solo per l'anno 1664.

Ha avuto più fortuna, invece, la ricerca nella sezione *Nobleza* dell'Archivo Histórico Nacional sotto il nome di Pedro Fernández de Velasco y Tovar, marchese del Fresno, cognato del conte di Peñaranda che soggiornò a Napoli insieme al viceré²⁸. Il fascicolo rintracciato include la relazione delle *robbe* salpate il 9 settembre da Napoli nella galera *San Joseph* e i diversi inventari della stesse al momento dell'apertura delle casse numerate in cui erano state riposte durante il viaggio²⁹. Il marchese del Fresno partì insieme al viceré alle 10 di sera di martedì 9 settembre 1664. Secondo gli *avvisi* inviati dal nunzio apostolico alla corte pontificia i loro gruppi familiari lasciarono il porto della capitale in questo modo: il governatore uscente viaggiava «nella Galera Capitana di questa squadra, la signora Viceregina nella Padrona et il Signor Don Pietro Velasco con la signora sua consorte in un'altra Galera»³⁰.

La gran parte del carico dell'«altra galera» di don Pedro era costituito da arredi e stoffe pregiate, tra queste figuravano tre serie di arazzi («tapiceria de Harrás») con storie di Achille, Costantino e Davide³¹, forse acquistate a Napoli dai ricchi mercanti fiamminghi attivi in città o prodotte da botteghe napoletane³². Le serie, divise tra «tapices» e «sobrepuestas», dovevano decorare ognuna una stanza del palazzo napoletano (dove il Velasco risiedette con il viceré) ed erano destinate con tutta probabilità alla residenza spagnola del marchese, come le tende e le lenzuola per l'alcova, un letto in ebano con figure scolpite e numerosi scrittori³³.

La tipologia dei beni rispecchia quella di numerosi pagamenti a nome del Barrionuevo dell'Archivio del Banco di Napoli³⁴. Effettivamente,

riore alla partenza (vd. appendice). I temi di questi arazzi sono molto frequenti nella produzione Cinque-Seicentesca, va comunque notato che Rubens eseguì dei cartoni per arazzi proprio con le storie di Costantino, vd. I. DENIS, «Los talleres de París, 1590-1660», in *Hilos de Esplendor*, Madrid, 2008, p. 123-169.

32. Sui mercanti-collezionisti Gaspar van Roomer e Giovanni Vandeneynen vd. R. RUOTOLO, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer ed i Vandeneynen*, Massa Lubrense, 1982. Vandeneynen doveva animare un'attiva compravendita di arazzi a Napoli, cfr. E. NAPPI, «Le attività finanziarie e sociali di Gasparo Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago», in *Ricerche sul Seicento napoletano 2001*, Napoli 2002, p. 61-92. Il conte di Peñaranda appena giunto a Napoli soggiornò per qualche giorno nella residenza suburbana del Roomer nel borgo di Barra, proprio dove il mercante aveva esposto i pezzi migliori della sua collezione. Su questa villa, ora Sanseverino di Bisignano, vd. T. COLLETTA, «La Villa Sanseverino di Bisignano e il casale napoletano della Barra», in *Napoli Nobilissima*, IV serie, XIII (1974), p. 121-140.

33. Per l'importanza degli arazzi «como componente decorativo principal de las galerías y los grandes salones de recepción» delle dimore regali e nobiliari vd. T. P. CAMPBELL, «Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto», in *Hilos de Esplendor...*, 2008, p. 107-121.

34. Alcuni pagamenti precedenti alla partenza del viceré: ASBN, *Banco di San Giacomo*, Giornale di cassa del 1664, matr. 294, p. 114 Partita di 106 ducati estinta il 1 settembre «A don Michel Lopes de Bario Nuevo d. cento e sei e per esso a don Onofrio de Turre per un paio di scrittori con suoi piedi che l'ha venduto e per esso a Vincenzo Pappalardo per altri tanti»; ASBN, *Banco di San Giacomo*, Giornale di cassa del 1664, matr. 294, p. 114 Partita di 106 ducati estinta il 1 settembre «A Michel Lopes de Bario Nuevo d. cento e sei e per esso a Jacinto Cafaro per conto del bordato che fa per servizio del conte suo signore e per esso a Tomase Longo per altri tanti»; ASBN, *Banco di San Giacomo*, Giornale di banco del 1664, matr. 297, p. 70 «A Michel Lopez Bario Nuovo d. 1315 e grana 15 e per esso a Nicola Burale che l'ha finito di pagare tutto il panno e raso che ha cacciato di sua potecha sino il di 25 del presente»; «Al detto d. cento settantasette e per esso a Ciccio Ametrano per 38 panne di damasco carmosino che l'ha dato e per esso a Francesco Ametrano per altri tanti»; «Al detto d. ducento trenta e tari 2 e per esso a Ciccio Garofano per 68 libbre di seta carmosina e negra che l'ha venduto e per esso a Carlo Garofano per altri tanti».

and Peace in Europe, Münster, 1998, p. 212-13.

26. Aveva acquistato il titolo a inizio secolo un prozio del maggiordomo, il reggente Bernardino de Barrionuevo, che trasmise il marchesato al promettente nipote García, che aveva seguito le orme dello zio a Napoli, diventando nel 1611 soprintendente della fabbrica del Real Palazzo. Miguel López de Barrionuevo era figlio del secondo matrimonio di don García con Clara de Monroy (cfr. I. IADICICCO, *Documenti su Palazzo Reale dal 1611 al 1622*, in *Battistello, pittore di storia: restauro di un affresco*, Napoli, 1992, p. 33-41; J. DE QUINTANA, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid*, Madrid, 1954 (prima ed. 1624), p. 433-445).

27. ASBN, *Banco di San*

Giacomo, Giornale di cassa del 1664, matr. 293, p. 151. Partita di 500 ducati estinta il 3 settembre. Le spese del Barrionuevo venivano riscaldate dalla Regia Cassa Militare, in questo modo si riducevano le spese a carico delle tasche del viceré, vd. ASBN, *Banco di San Giacomo*, giornale del 1664, matr. 293, p. 125. Partita di 2300 ducati estinta il 30 agosto. «Alla regia cassa militare d(ucati) duemila trecento settantacinque et per esso a Marco Antonio Cayafa cassiere d'essa per quelli portare contanti in detta Regia Cassa et per esso a don Michele Lopes Bario Nuovo Mayordomo de Sua Eccellenza per tanti li spettano per conto de Sua Eccellenza et per esso a don Aniello d'Apuzo per altri tanti.»

28. Pedro Fernández de Velasco, marito di Antonia de Luna y Bracamonte (nipote e cognata del

viceré) fu un personaggio molto attivo nella corte napoletana del conte di Peñaranda. Guidò l'ambasciata straordinaria presso il granduca di Toscana nel 1663 e, dopo il ritorno a Madrid, rivestì la carica di ambasciatore spagnolo presso il re di Inghilterra vd. *Inventario del archivo de los duques de Frias. I Casa de Velasco*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1955; J. A. ÁLVAREZ BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad dignidades, armas, ciencias y artes*, 5 voll., Benito Cano, Madrid, 1789, IV p. 241.

29. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (AHN-N), *Frias*, C 173, D, 1-338: *Ynventario de la ropa que viene embiada en la Galera San Joseph del Marq(ue)s de Fresno mi s(eñ)or desde la d(ic)ha ciu(dad) de Napoles en 9 de sept(iembre) de 1664* (vd. ap-

pendice). I beni sono elencati ordinatamente, secondo la numerazione delle casse che li contenevano. Va notato che la galera affittata a Napoli si chiamava proprio «San Giuseppe e Santa Chiara». Gli inventari redatti all'apertura delle casse ripetono disordinatamente gli stessi beni, relazionabili con quelli del primo inventario attraverso il numero della cassa, che viene sempre indicato a margine (*Memoria de la ropa que se ha allado en las cajas que se recibieron en los seis carros que han venido; Memoria de la ropa preciosa que se ha desembarcado; Memoria de las cajas que se van abriendo*).

30. Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Segreteria di Stato. Napoli*, v. 64, f. 275r. Avviso del 13 settembre 1664.

31. Gli arazzi corrispondono alle prime 6 voci dell'inventario ante-

35. Per quanto riguarda scultura e arti decorative M. M. ESTELLA, «La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión», in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea: atti del convegno internazionale di studi* (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004), a cura di L. Gaeta, Galatina, 2007, p. 93-122; Eádem, «La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno», in *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, a cura di M. Cabañas Bravo, 2005, p. 331-345; E. CATELLO, «Argenti e sculture lignee per i Vicerè di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole», in *Napoli Nobilissima*, IV serie, XXXVI, 1997, p. 77-84; R. RUOTOLO, «Sul mobile napoletano di secondo Seicento: rivenditori e scrittoriari, scrittoi con cristalli dipinti e pittori su vetro», in *Ricerche sul '600 napoletano 1999*, Napoli, 2000, p. 111-116; A. GONZÁLEZ-PALACIOS, «Un adornamento vicereale per Napoli», in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 v., Napoli, 1984, I, p. 241-302.

36. AGS, *Estado*, leg. 3285, ff. 29-30: «Señor, los bufetes y vanacos de la sala donde se haze el consejo de estado y guerra estan tan maltratados que es indecente se tengan en tal forma con que haze forçossa su renobacion y que Vuestra Magestad lo tenga assi por bien ordenando se embie a pedir a Napoles el dinero y recados contenidos en la memoria inclusa que es lo que se ha juzgado preciso para este efecto. Y asi parece al Consejo en que concurrieron el duque de San Lucar, Marques de Velada y los Duques de Lava y Terranova. Se scriba al virey lo embie a poder del secretario Don Blasco de Loyola para que lo entregue a Don Francisco Manzano tesoro del Consejo de guerra [...] En Madrid a 10 de julio de 1662». La memoria allegata richiedeva «De terciopelo carmesí ciento y setanta varas. De damasco del mesmo color ciento y ochenta. De galones de seda carmesí ducientos y quarenta varas. De franjon de oro ochenta varas. Para la hechura de madera y de mas recado quinientos ducados».

37. Si tratta dei numeri 68-74 dell'inventario, che precedono i bauli della familia del marchese, anch'essi elencati chiusi senza descriverne il contenuto (vd. apéndice).

38. Sono i numeri 37, 38, e 50 dell'inventario.

39. A. CASASECA CASASECA, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Salamanca, 1984, p. 251-252; F. HERNÁNDEZ MÉNDEZ, *Arte tras muros sosegados. Tramo primero: desde la intimidación,*



Figura 1.
Bottega napoletana del XVII secolo. *San Pietro d'Alcantara in estasi*.
Peñaranda de Bracamonte, Monastero di Santa Maria di Loreto

Peñaranda de Bracamonte, 2002, p. 16-18.

40. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Salamanca*, Valencia, 1967, p. 453; «Un adornamento vicereale...», 1984, p. 290; M. M. ESTELLA, «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España», in *Goya*, n. 237, 1993, p. 149-160, 152. L'iconografia si rifà a una serie di incisioni pubblicate da Alexander Mair nel 1605. Per l'attribuzione vd. i *Quattro Novissimi* dell'Az-zolino conservati nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sebbene di dimensioni maggiori, differiscono dalle miniature peñarandine (alte ciascuna non più di dieci centimetri) solo per quei pochi elementi che determinano la maggiore forza espressiva delle sculture romane. In Spagna queste postrimerie in cera, quasi tutte provenienti dall'Italia, erano molto diffuse nei conventi come nelle case private, fra l'altro sono quasi tutti iberici gli autori che nel Seicento trattarono di questo tema nei loro scritti e non è un caso che sia stato proprio uno spagnolo —Pedro de Foix Montoya— a commissionare a Bernini i due *novissimi* dell'*Ani-*

ma Beata e dell'*Anima Dannata* (cfr. S. SCHÜTZE, «Anima Beata e Anima Dannata», in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Roma, 1998, p. 148-169).

41. M. M. ESTELLA, «La escultura napolitana en España...», 2004, p. 335-337. La diffusione in Spagna di sculture napoletane rappresentanti temi teresiani è stata analizzata dalla stessa autrice in M. M. ESTELLA, «La escultura napolitana en España...», 2007. La «peana di ebano y plata» ricorda molto la fattura della *Cruz de las Exequias*, sempre acquistata dal conte in Napoli e inviata al monastero nel 1669, vd. *Arte tras muros sosegados...*, 2002, p. 22.

42. Il testo fondamentale per la fondazione è il manoscritto conservato nell'archivio del convento J. M. J. *Fundación de el Convento de religiosas Carmelitas descalzas de Nuestra Señora de el Oreto* (sic) *en la villa de Peñaranda de Bracamonte y de las causas que motivaron a su excelencia el señor don Gaspar de Bracamonte para hazerla*, da cui trascrive padre Silverio de Santa Teresa (vd. S. SANTA TERESA (O. C. D.),

sebbene la maggior parte degli studiosi si sono concentrati finora sempre su acquisti di pitture, arredi, stoffe e oreficeria erano un genere altamente importato da Napoli e richiesto anche dalla corte³⁵, come dimostra una consulta del Consejo de Estado in cui si consiglia al re di chiedere al vicerè Peñaranda di inviare velluti, frange d'oro, sete e damaschi necessari al rinnovo dei banchi della sala del consiglio³⁶. Queste *vara* di stoffa (insieme agli scrittoi) potrebbero far parte proprio del carico della galera *San Joseph*, che certamente non doveva trasportare solo i beni del marchese del Fresno. Ad esempio sembra suggerire l'appartenenza al conte don Gaspar di parte dei beni imbarcati una nota «don G.r.», posta al lato di alcune voci dell'inventario (tra cui due scrittoi con intarsi di madreperla e alcuni bauli chiusi)³⁷.

È comunque interessante che tra i pochi oggetti d'arte presenti si trovino «una imagen de Santa Theresa con peana de ebano y plata», «un santo Pedro de Alcantara de la misma forma» e un «escaparate de vidros con ymagenes dentro»³⁸ che riscontriamo anche tra i beni donati dal conte prima del 1669 al monastero carmelitano da lui fondato nella nativa Peñaranda de Bracamonte³⁹. Si tratterebbe con tutta probabilità della bacheca a forma di croce greca (cm. 47 x 57), contenente cinque piccole sculture in cera rappresentanti le prostrimerie dell'anima umana (la figura di un moribondo, è contornata da un'anima beata, dannata, purgante e nel Limbo) attribuite alla bottega di Giovan Bernardo Azzolino⁴⁰ e della coppia di graziose sculture lignee «da tavolo», con piedistallo in ebano e argento, dei due santi carmelitani in estasi, su cui si è recentemente soffermata Maria Margarita Estella⁴¹ (figura 1).

Il monastero di Peñaranda, che il vicerè dichiarò di voler edificare fin dal 1649 ma che riuscì ad essere fondato solo nel 1661 e concluso nel 1669, costituì per 20 anni la preoccupazione costante del conte, che ne seguì a distanza i lavori di costruzione⁴². Raccogliendo opere da donare al convento spagnolo, il Bracamonte seguì l'esempio di molti vicerè precedenti, che durante la permanenza a Napoli provvidero all'arricchimento dei monasteri fondati non lontano dal palazzo di famiglia, dove spesso le loro consorti decidevano di ritirarsi durante la vedovanza, depositando nella clausura tutte le loro ricchezze (come nel caso della contessa di Lemos, Catalina de la Cerda y Sandoval)⁴³.

La frequenza di esempi di questo tipo, davanti alla modestia dei palazzi nobiliari spagnoli —che raramente arrivavano a competere con le residenze della nobiltà europea⁴⁴— potrebbe forse essere spiegata come un tentativo di imitazione dei comportamenti reali. Se, con la fondazione dell'Escorial, il re aveva fatto di un monastero la propria residenza più sontuosa, è logico che

anche i personaggi più in vista della sua corte ponessero nella protezione di una casa religiosa tutto l'impegno necessario per far risplendere il nome della loro casata.

La chiesa del convento di Peñaranda, dunque, finì per raccogliere come in uno scrigno opere che testimoniavano il percorso di vita del suo fondatore⁴⁵. Gaspar de Bracamonte era entrato in contatto con il grande collezionismo reale già nei suoi primi anni a Madrid (poco dopo gli studi salmantini in diritto canonico⁴⁶), quando, figlio del conte don Alonso⁴⁷ e *hombre de camara* del cardinal infante don Fernando, ebbe modo di presentare al sovrano il *Ritratto di Juan Fonseca Figueroa* eseguito dal giovane Diego Velázquez; gesto che aprì le porte del palazzo reale al talento sivigliano⁴⁸. Del resto già nel 1638 Vicente Carducho inseriva «don Gaspar de Bracamonte» nella lista dei grandi collezionisti ed *intendidos* del suo tempo, al fianco dei più rinomati Monterrey e Leganés⁴⁹.

Per quanto non si sappia nulla sulla sua dimora madrileña, abbiamo prove dei contatti nella capitale con Zurbarán e con gli architetti reali Juan Gómez de Mora e Gaspar de la Peña, a cui commissionò alcuni lavori per la chiesa parrocchiale di San Miguel di Peñaranda de Bracamonte⁵⁰. I suoi interventi sono limitati alla zona del presbiterio, di patronato della famiglia Bracamonte e precisamente consistettero nella costruzione del

proprio monumento funebre e nel rifacimento della cupola⁵¹. Il progetto per il monumento non venne mai terminato, perchè il conte preferì farsi seppellire sotto una semplice lapide nel monastero carmelitano, ma ancora esistono le nicchie con le decorazioni in pietra che avrebbero dovuto accogliere le statue di don Gaspar e di sua moglie, sulla falsariga dei monumenti che contemporaneamente il conte di Monterrey stava facendo realizzare nelle *Agustinas* di Salamanca.

Divenuto conte nel 1637 (grazie alla morte senza figli del fratello maggiore, Balthasar de Bracamonte, di cui sposò la figlia ancora adolescente), di lì a poco si trovò a gestire le spese di rappresentanza della più elegante delegazione partecipante al congresso per la pace di Münster⁵², promuovendo, nel convento di cappuccini che l'ospitava, un'intensa attività culturale⁵³. La migliore testimonianza di quest'ambiente sono le opere degli artisti che si affiancarono alla piccola corte dei plenipotenziari, come Gerard ter Borch, pittore olandese, che nel 1647 divenne un *edelman* (un cortigiano, un uomo del seguito), della delegazione guidata dal Peñaranda⁵⁴. Oltre ad eseguire una miniatura del conte (ora esposta al museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam) (figura 2) ed il celeberrimo «ritratto di gruppo» della National Gallery con i partecipanti alla cerimonia della firma del trattato⁵⁵, ter Borch

don Gaspar commissionò i disegni all'architetto di corte Juan Gómez de Mora. M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ, «Informes realizado en 1760 para llevar a cabo los reparos de la iglesia parroquial de San Miguel en Peñaranda de Bracamonte», in *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, p. 277-286

52. Cfr. la descrizione del suo seguito nella relazione della cerimonia di proclamazione della pace tra la Spagna e le Province Unite che il Peñaranda inviò al re (*Relación de la forma con que se han necho las entregas de las ratificaciones de la paz de España y los Estados generales de las Provincias Unidas*, in CO-DOIN, LXXXIV, p. 10-216).

53. Le relazioni con l'ordine cappuccino sono testimoniate anche dal suo impegno per il convento fondato in Peñaranda nel 1571 da suo nonno Juan de Bracamonte (*Historia de Peñaranda de Bracamonte...*, 2003, p. 330-346). Proprio mentre svolgeva le funzioni di plenipotenziario in Germania commissionò un retablo per questa casa cappuccina all'*enseñador* José de Castilla di Valladolid su disegno di un artista madrileño (il contratto è stato pubblicato in *ibidem*, p. 336-338).

54. O almeno così lo ricordava la sorella Gesina: «Edelman int Spaansche hof von der graaf von Penderanda [...] int jaar 47», *Gerard Ter Borch and the treaty...*, p. 29. Stessa informazione viene data dal poema per le nozze del pittore, scritto nel 1654 da Jost Hermans, dove ter Borch è presentato come un «*edelman*» di un «gran signore» (*ibidem*). Assolutamente inventata dal biografo Houbraken (*De Grootte Schouburgh*, 1718-21) è la notizia che Peñaranda condusse con sé il pittore a corte al suo ritorno a Madrid. Quando infatti il Bracamonte tornò in Spagna (nel 1650) ter Borch, che lasciò Münster nello stesso 1648, era documentato come operante a Kempen, dopo aver trascorso un periodo tra Amsterdam e L'Aja.

55. Su questo dipinto vd. nota 26. Per il ritratto-miniatura del conte (olio su rame, cm. 10,5 x 9) vd. *Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam. Old paintings (1400-1900)*, Rotterdam, 1972, p. 205; *Nederlandsche portretten uit de 17e eeuw*, Rotterdam, 1995, p. 58-59; F. J. SÁNCHEZ COTÁN, «Ter Borch en España», in *Archivo Español de Arte*, VII, 1931, p. 173-74; E. VALDIVIESO, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973, p. 379; B. HAAK, *The Golden Age. Dutch painters of the Seventeenth century*, New York, 1996, p. 397-98; *Geraert ter Borch...*, 1959-1960, I, p. 81; *Gerard Ter Borch and the treaty...*, 1998, p. 31; *1648: War and Peace...*, 1998, p. 213-4.

Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y America, Burgos, 1942, X, p. 580-590, altre informazioni in *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Penaranda de Bracamonte...*, 1984, p. 234-38; F. HERNÁNDEZ MÉNDEZ, «Peñaranda: Historia de la fundación del Carmelo», in *Boletín Informativo provincial de las Carmelitas Descalzas de Castilla*, n. 96, 1994, p. 24-29; *Historia de Peñaranda de Bracamonte...*, 2003, p. 346-8.

43. Mi riferisco al convento di clarisse fondato dal conte de Lemos a Monforte de Lemos (M. CHAMOSO LAMAS; M. CASAMAR, *Museo de Arte Sacro. Clarisas de Monforte de Lemos*, Monforte de Lemos, 1980; J. M. MONTERROSO MONTERO, «Algunas consideraciones en torno a los retratos de los condes de Lemos del convento de Santa Clara de Monforte», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 69, 1997, p. 157-180); il monastero delle agostiniane di Salamanca, fatto costruire dal Monterrey (A. MADRUGA REAL, *Arquitectura Barroca Salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, 1984); il monastero della *Concepción* di Marchena (Siviglia), fondato dal duca d'Arcos (*Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, 2 v., Madrid, 1985, p. 11 e ss.); il convento di Cappuccine

protetto dal cardinal Pascual de Aragón in Toledo, «El Cardenal Virrey...», 2000; il monastero di San Jerónimos di Espeja (Soria), patronato del conte del Castrillo («El Conde de Castrillo...», 1994).

44. Vd. i pessimi commenti alle dimore dei nobili spagnoli nel *Diario* del viaggio in Spagna del cardinale Barberini redatto da Cassiano del Pozzo: J. SIMÓN DÍAZ, «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626», in *Goya*, n. 154, 1980, p. 200-5; A. ANSELMI, *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano del Pozzo*, Aranjuez, 2004.

45. Si vedano ad esempio i due retabli *facticios* del transetto, in otto dei rami di stile fiammingo (fortemente influenzati per la diffusione a stampa delle opere di Rubens) e due grandi tele di Giordano sono racchiuse in strutture decorative inequivocabilmente iberiche.

46. In quanto figlio cadetto don Gaspar era destinato a una brillante carriera ecclesiastica, nel 1618 si laureò e contrasse gli ordini minori.

47. Il padre, che aveva acquisito il titolo di conte solo nel 1603, era ben inserito a corte, come

«Gentilhombre de la Cámara del Rey y Ayo del Señor Infante Don Carlos», vd. G. GASCON DE TORQUEMADA, *Gaçeta y nuevas de la corte de España*, Madrid, 1991, p. 22, 93, 123.

48. Nella vita di Velázquez scritta dal suocero del pittore, Francisco Pacheco, leggiamo che l'artista, dopo essersi recato senza successo una prima volta a Madrid nel 1622, venne richiamato l'anno successivo a corte —su ordine del conte— da Juan de Fonseca, *sumiller de cortina* del re. Dunque «hospédose en su casa [de Juan de Fonseca], donde fue regalado y servido, y hizo su retrato. Llevólo a Palacio aquella noche un hijo del conde de Peñaranda, camarero del Infante Cardenal, y en una hora lo vieron todos los de Palacio, los Infantes y el Rey, que fe la mayor calificación que tuvo» (F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. a cura di Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990, p. 204).

49. V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y dilante*, ed. a cura di F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 443-444. «Y ya vemos las mas doctas plumas desveladas en sus alabanzas; los señores, y toda la nobleza la alaban, ensalzan, y gustan della, y de que sea

singularmente buena (como lo viste en el adorno mas precioso de sus habitaciones). Afiance mi opinion el gran Principe de Esquilace [...] el Condestable de Castilla [...] el Marques de Alcalá [...] El Conde de Monterrey, que no haze por ver, y allegar cosas originales? El Conde de Osorno que las apuesta al que mas conoce, en el sentir, y discurrir de las partes, y honrar su profesores, el Marques de Verlada, el Duque de Medina de las Torres, el Marques de Alcañizas, el Marques de Almazan, el Conde de Benavente, el Marques de Leganes, don Gaspar de Bracamonte, el Conde de Humanes, don Francisco de Garnica, D. Francisco de Quevedo, don Francisco de Aponte».

50. Alla chiesa peñarandina di San Miguel il Bracamonte donò intorno al 1656 un'*Annunciazione* di Zurbarán (ora esposta al *Museum of Art* di Filadelfia, cfr. *Catálogo Monumental del Partido Judicial...*, 1984, p. 222-4). De Mora e Gaspar de la Peña lavorarono nella medesima chiesa rispettivamente negli anni 1644 e 1669 (cfr. *Historia de Peñaranda de Bracamonte...*, 2003, p. 293-330).

51. Di quest'ultimo lavoro non resta alcuna traccia, in quanto l'intera cupola bruciò nell'incendio del 1971, sappiamo però che

56. Forse anche lo strano quadro con la processione dei flagellanti è testimonianza (più che del soggiorno del pittore a Madrid) di un momento dei riti della Settimana Santa nel convento dei cappuccini, certamente celebrati dal Bracamonte secondo l'uso spagnolo. Il conte aveva nella sua collezione personale di dipinti una serie di diciassette ritratti dei partecipanti al congresso, in dimensioni alquanto ridotte, come si legge nell'inventario del figlio Gregorio Genaro, *Collections of Painting in Madrid...*, 1997, p. 886, n. 186 («Diez y siete pinturas yguales de medio cuerpo de los plenipotenciarios de Muster sin marco de una vara menos dozava de cayda y tres quartas de ancho»).

57. Biblioteca Nacional de España (BNE), 21.292/4: *Index librorum Bibliotheca Excel. D. Comitiss de Peñaranda Hispaniae nunc Gubernatoris. In facultates singulas distributus [sic] anno 1666*. L'elenco manoscritto su 62 facciate (f. 31) è suddiviso per tematica e mostra tracce di una revisione da parte del conte o di chi ne curava la biblioteca. La tavola dedicata al vicerè è contenuta in J. BLAEU, *Atlas Mayor, sino Cosmographia Blaviana, en la qual exactamente se describe la Tierra, el Mar y el Cielo*, 10 v., Amsterdam, Joan Blaeu, 1658-1672. Negli anni in cui il Peñaranda fu vicerè di Napoli il figlio di Joan Blaeu si recò in Italia a raccogliere materiale per una serie di carte dedicate allo «stivale» (1662-1663) e consegnò personalmente al vicerè i 10 volumi dell'*Atlas Mayor*, come testimoniano alcune lettere dell'Archivio di Simancas pubblicate in *De Mercator a Blaeu. España y la edad de oro de la cartografía en diecisiete provincias de los países bajos*, Madrid, 1995, p. 152-153.

58. Il progetto giunse a Peñaranda già in occasione delle clausole della fondazione, come ci informa questa lettera di don Gaspar conservata nel convento, pubblicata la prima volta in *Historia del Carmen Descalzo...*, 1940, p. 586. Su Bonaventura Presti e il suo impegno per la risistemazione del Castello del Carmine, vd. T. COLLETTA, «Il Complesso conventuale di San Domenico Soriano», in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XLVI (1978), p. 135-170; Eadem, *Piazzeforti di Napoli e di Sicilia*, Napoli, 1981. Alcune relazioni tecniche del Presti al vicerè sono conservate in Archivio di Stato di Napoli (ASN), Segreteria dei Vicerè. Viglietti originali, f. 283 (f. n.n.).

59. La chiesa di Santa Maria di Loreto era stata fondata nel 1628. La prima sistemazione è subito modificata, probabilmente per ampliarla, da cui Celano (1692): «Il pio Conte di Pegnaranda vicerè principiò

dipingere anche i cappuccini che assistevano don Gaspar nel convento tedesco ed alcune guardie del suo seguito (come fanno supporre numerosi bozzetti raffiguranti soldati vestiti alla maniera spagnola)⁵⁶.

Il suo interesse per le arti si desume anche dall'inventario della sua biblioteca, redatto nel 1666, in cui vi era posto per numerosi testi su antichità greche e romane, un'edizione delle *Vite* di Vasari, alcuni testi con immagini che danno l'impressione di essere veri manoscritti miniati ed altri volumi con abbondanti tavole a stampa, tra cui numerosi «teatri» geografici, come quelli di Joan Blaeu, che dedicò al Bracamonte la tavola della Scozia del suo *Atlas Mayor* (1658)⁵⁷.

Tornando al monastero peñarandino, è certo che i cinque anni trascorsi a Napoli — mentre a Peñaranda si dava inizio alla costruzione della casa religiosa — sono quelli che lasciarono il segno più forte nei vari ambienti del cenobio. La cappella del Santissimo Sacramento o di Santa Maria di Loreto, la prima ad essere costruita, fu eseguita proprio su disegno di un architetto napoletano che lavorava per la corte vicereale: il monaco certosino Bonaventura Presti (indicato in una lettera del conte come «gran hombre en materia de arquitectura, lego de la cartuja») impegnato dal bracamonte anche per perizie e preventivi di spesa per la manutenzione delle fortezze del regno⁵⁸.

Il progetto, che pretende imitare le proporzioni della Santa Casa di Loreto, fu proposto dal vicerè anche in una chiesa napoletana, per la cappella che il conte fece erigere nella chiesetta di Santa Maria di Loreto a Toledo, casa dei padri Teatini (ora non più esistente)⁵⁹.

In questa cappella di Loreto, cuore del monastero, dove tuttora è possibile vedere il ritratto del fondatore⁶⁰, di suo figlio e di una delle sue ultime discendenti, vi furono esposti i numerosi reliquiari donati dal conte, molti di origine italiana, come il bellissimo reliquiario in bronzo dorato di San Faustino⁶¹.

a rifarla, ma non si perfezionò. Si terminò sì un modello della Santa casa lauretana, che dentro di questa chiesa fu eretto» (C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Con aggiuntioni di Giovan Battista Chiarini*, ed. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F.P. Macchia, Napoli, 1974 (ed. orig. 1692), p. 1402). L'intervento del vicerè fu riconosciuto dai Teatini che gli dedicarono una medaglia che presenta sul verso lo stemma dei Bracamonte (con l'iscrizione intorno «D. GASPARE DE BRACAMONTE ET GUZMAN COMES DE PEGNARAD

NEAP PROREX» e la data «1662») e sul recto un'immagine del vicerè di profilo inginocchiato davanti alla Vergine che gli appare su una casa poggiata sulle nuvole (la casa di Loreto, appunto). La scena è incorniciata da una ghirlanda di foglie e dall'iscrizione «DILEXI DECOREM DOMUS TUA» con in basso la sigla «CLER REGUL». Su questa medaglia (ora nella sezione numismatica del Museo Archeologico Nazionale di Napoli), vd. T. SCILLIANO, *Memorie metalliche delle Due Sicilie (1600-1735)*, Napoli, 1957, p. 49-50; *Civiltà del '600...*, 1984, II, p. 351.



Figura 2.

Gerard ter Borch. *Ritratto di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda*. Rotterdam, Museen Boymans-van Beuningen

Nel resto del monastero i pezzi provenienti da Napoli (crocifissi, reliquiari, sculture di piccole dimensioni, come la serie di «Niños de Nápoles» presenti anche nel carico del marchese del Fresno⁶²) sono ancora indicati a menadito dalle monache che occupano il cenobio. Tra questi la serie di dipinti di Luca Giordano e Andrea Vaccaro, donati quando le prime 33 monache entrarono nella casa carmelitana (1669)⁶³, svolgono un ruolo da protagonista.

Due quadri non noti a Harold Wethey, che nel 1967 stilò uno studio esemplare su queste tele⁶⁴, riguardano molto da vicino, come l'architettura della cappella del Santissimo, le commissioni napoletane del conte di Peñaranda.

60. Il quadro esposto oggi nella cappella è una copia eseguita nel XIX secolo, l'originale (prelevato nel 1852 da una contessa di Osuna e Frías) si trova adesso nelle sale dell'Escuela Universitaria de Estudios Impresariales dell'Università de La Laguna (Tenerife) e porta la firma di un Antonio Martínez, identificato come figlio di Jusepe Martínez. Vd. C. FRAGA GONZÁLEZ, *Patrimonio arquitectónico y artístico de la Universidad de La Laguna*, Universidad de La Laguna, 1998; Eadem, «El retrato del conde de Peñaranda por Antonio Martínez», in *Laboratorio de*

Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, n. 17 (2004), p. 399-408.

61. Il reliquiario fu inviato da Roma dal cardinal Portocarrero, nipote del conte di Peñaranda nel 1675, come attesta una lettera inviata da Roma dal cardinale pubblicata in *Catálogo Monumental del Partido Judicial...*, 1984, p. 251.

62. *Arte tras muros sosegados. Tramo primero...*, 2002, p. 14-23; M. M. ESTELLA, «La escultura napolitana en España...», 2004, p. 338. In ben tre casse inviate il 9 settembre vi erano



Figura 3.
Luca Giordano. *Gesù si sottomette alla morte*. Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne Métropole (foto: Musée d'Art Moderne Saint-Etienne Métropole)

Il primo fu indubbiamente incaricato dal conte ma non è possibile sapere se entrò mai nel convento, è certo che venne requisito dai francesi durante l'occupazione napoleonica (1808-1813), che colpì da vicino anche il cenobio peñarandino⁶⁵. Si tratta di un «ricordo» giordanesco firmato della grande pala d'altare fatta eseguire da don Gaspar per l'abside di san Giuseppe a Pontecorvo, una delle due case di Carmelitani Scalzi protette dal viceré a Napoli⁶⁶. La tela rappresenta *La Sacra Famiglia ha la visione dei simboli della Passione* ed è attualmente esposta al *Musée d'Art Moderne Saint-Etienne Métropole*, in deposito del museo del Louvre⁶⁷ (figura 3).

Niños di diverse dimensioni (vd. apéndice).

63. *Ropa que se ha enviado a Peñaranda para el convento de religiosas descalzas de Nuestra Señora del Carmen desde el 13 de septiembre asta el 2 de octubre de 1669* e un inventario del 1740-1745 (entrambi i documenti sono custoditi nell'archivio del monastero). Dall'inventario Casasaca cita il riferimento a «cinco pinturas grandes del Jordán: la Encarnación, la Oración en el huerto, un Ecce Homo, la Cruz a cuestas y el Descendimiento...», *Catálogo Monumental del Partido Judicial...*, 1984, p. 247.

64. «The Spanish Viceroy...», 1967.

65. *Relación de lo ocurrido en este convento de Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte, en el tiempo de la ocupación francesa*, documento conservato presso l'archivio del monastero utilizzato da Antonio Casasaca Casasaca che parla solo dell'oreficeria sottratta al convento (vd. *Catálogo Monumental del Partido Judicial...*, 1984, p. 270).

66. Il convento femminile di san Giuseppe a Pontecorvo e il noviziato maschile di Santa Te-

resa a Chiaia. Le chiese di queste due case religiose sono due straordinari esempi del barocco fanzaghiano, vd. G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, 1984, p. 149-163; E. RICCIARDI, «I Carmelitani a Napoli», in *Ricerche sul Seicento Napoletano 2007*, Napoli, 2008, p. 85-96. Il viceré partecipò al completamento e alla decorazione interna di questi due templi, vd. I. MAURO, «Il divotissimo signor conte di Peñaranda, viceré con larghissime sovvenzioni: los fines políticos del mecenazgo religioso del conde de Peñaranda, virrey de Nápoles (1659-1664)», in *Tiem-*

Il soggetto così particolare di questo dipinto (che richiama il tema iconografico molto diffuso in Spagna della *Trinità Terrestre*) sarà stato richiesto espressamente dal Bracamonte⁶⁸, che, soddisfatto da quanto eseguito dal Giordano per la chiesa napoletana, ne avrà sollecitato verosimilmente una copia in dimensioni ridotte per il convento peñarandino. Il quadro si differenzia dall'originale napoletano solo per l'aggiunta di una colonna spezzata (ulteriore motivo simbolico) alle spalle dell'angelo che si affaccia sul margine destro.

Prima di entrare a far parte del *Musée Napoléon*, la tela lasciava una traccia in Spagna in due copie antiche, una esposta nella sede centrale dell'università di Barcellona (deposito del Prado)⁶⁹ e un'altra nel *Palacio Real* di Aranjuez. L'esemplare di Barcellona, sempre di grandi dimensioni (cm 304 x 210), presenta una tavolozza molto più scura, rispetto al dorato venetismo dell'originale napoletano (ora al Museo di Capodimonte⁷⁰) e del suo doppio francese.

L'altra tela peñarandina su cui intendo soffermarmi è ancora nel monastero, nascosta su un altare del chiostro delle monache, ancora in buono stato di conservazione, nonostante due gravi ustioni (forse dovute alle candele accese sull'altare) abbiano danneggiato il supporto pittorico (figura 4). Il soggetto rappresentato, *La Vergine che intercede per le Anime del Purgatorio*, è lo stesso di un quadro commissionato dal viceré per l'altare di santa Maria del Pianto, il suo intervento napoletano più popolare, tanto da essere ricordato sullo sfondo del ritratto a stampa del Bracamonte nel *Teatro Eroico e Politico de' Signori Viceré* di Domenico Antonio Parrino (1694)⁷¹ (figura 5).

La chiesa, eretta sulla grotta «degli Sportiglioni», dove furono deposte centinaia di vittime della peste del 1656, era un ultimo tributo ai napoletani deceduti nell'epidemia. L'impegno del conte permise l'apertura del tempio (il 18 maggio 1662) e la sua decorazione con due tele di Giordano

pos Modernos, XV, 2007, (www.tiemposmodernos.org).

67. Luca Giordano..., 2001, p. 136; Luca Giordano..., 1992, p. 273; *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano*, Paris, 1983, p. 155, 222-223; F. BOYER, «Tableaux laissés au Musée Royal par les ouissances étrangères», in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, (1969), p. 79-91; O. FERRARI, «Drawings by Luca Giordano in the British Museum», in *The Burlington Magazine*, CVIII (1966), p. 298-307, p. 302. Il dipinto è catalogato col titolo di *Jesus se soumet à la mort* nell'ultimo catalogo del

museo: *L'art ancien au Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole*, Paris, 2007, p. 51. In basso a sinistra si legge la firma «JORDANUS F.». Ringrazio la dottoressa Céline Le Bacon, conservatrice del museo di Saint-Etienne per la sua gentile attenzione.

68. Vd. O. FERRARI, «Sul tema del presagio della Passione, e su altri connessi, principalmente nell'età della «riforma cattolica»», in *Storia dell'Arte*, LIX (1987), p. 201-227. Aggiungendo le figure del Padre Eterno e dello Spirito Santo, Giordano fonde il soggetto della *Visione* con quello della cosiddetta *Trinità Terrestre*, molto frequente nella pittura monastica del Seicento spagnolo (si vedano le tele analoghe di Murillo e di Zurbarán). Nella costruzione definitiva il Giordano riuscì ad amalgamare a perfezione i due soggetti sommando in una la direttrice diagonale della visione e quella verticale della Trinità, in maniera da indurre una dinamica a zig-zag (Sacra Famiglia-Visione dei Simboli-Padre Eterno) all'andamento dell'intera composizione.

69. *Pintures de la Universitat de Barcelona*, a cura di S. Alcolea Gil, Barcelona, 1980, p. 148.

70. L'enorme tela (cm 411 x 281) è firmata su un sasso in basso a sinistra «LG 1660». Vd. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 v., Bologna, 1979 (ed. anast. dell'originale Napoli, 1742-45), III, p. 397; Luca Giordano..., 2001, p. 136; *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, a cura di N. Spinosa, Napoli, 2008, p. 241.

71. Tutte le fonti antiche mettono in relazione la chiesa con il viceré, cfr. *Giornali di Napoli...*, p. 39, 125; A. RUBINO, «Anno 1656: peste crudele a Napoli», in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIX, 1894, p. 696-710, p. 710; P. SARNELLI, *Guida de' forastieri...*, Napoli, Antonio Bulifino, 1685, p. 373; *Notizie del bello...*, 1974, p. 1948; *Teatro Eroico e politico...*, 1694, III, p. 215; P. GIANNONE, *Dell'Istoria Civile del Regno di Napoli*, 5 v., Napoli, 1770, III, p. 376; O. GIANNONE, *Giunte alle vite dei pittori napoletani*, ed. a cura di Morisani, Napoli, 1941, p. 27; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e di suoi borghi*, 3 v., Bologna, 1989 (prima ed. Napoli 1789), III, p. 12-3. Per gli studi recenti sulla chiesa cfr. F. STRAZZULLO, «Documenti inediti per la chiesa di S. Maria del Pianto», in *Napoli Nobilissima*, terza serie, IV, 1965, p. 222-25; E. NAPPI, *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli, 1980, p. 33-35.

72. Le *Notizie* del Celano riferiscono riguardo a questa chiesa che «Essendo stati sepolti in questa grotta [degli *Sportiglioni*, ossia dei pipistrelli] tanti cadaveri battezzati, la pietà dei napoletani pensò per suffragio delle anime di fabbricarvi sopra una chiesa. Un buon sacerdote detto Giovan Leonardo Spano con altri gentiluomini cominciarono a questuare, e raccolte molte limosine vi fabbricarono sì bella chiesa. Vi concorse ancora il divotissimo signor Conte di Pegnaranda viceré con larghissime sovvenzioni; ed oltre di aver contribuito alla fabbrica, fece fare a sue spese i calici e tutti gli altri apparati che vi bisognavano, ed anche i quadri.» *Notizie del bello...*, 1974, p. 1948.

73. *Vite de' pittori...*, 1979, III, p. 399. Per lo stesso episodio nella vita del Vaccaro, cfr. *ivi*, p. 145-7.

74. Dell'opera, smembrata quando tutta la chiesa andò in fiamme nel 1888, se ne conoscono due frammenti: uno con la figura di Cristo, in una collezione privata a Ponce (Puerto Rico), ed un altro con la Vergine intercedente, nella New House Galleries di New York, vd. *Luca Giordano...*, 1992, I, p. 256. Per la copia di Montserrat: L. BARROERO, *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo al museo di Montserrat*, Roma, 1992, p. 77-81.

75. Vaccaro offrì con questa tela un commovente omaggio funebre agli appestati del 1656. Vd. S. COMMODO IZZO, *Andrea Vaccaro*, Napoli, 1951, p. 132-3; «The Spanish Viceroy...», 1967, p. 678; *Aspetti della società...*, 1980, p. 35; A. TUCK-SCALA, *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670): his Documented Life and Art*, Napoli, 2009, in stampa.

76. E. MONTANER LÓPEZ, *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 219.

77. Fra queste *San Gaetano Thiene intercede per le anime del Purgatorio* (1662) in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e la *Madonna delle Anime del Purgatorio* in San Pietro di Castello a Venezia (1669), di cui si conosce una ripetizione autografa a Berlino (vd. *Luca Giordano...*, 1992, I, p. 278; C. CARLIER, «Une oeuvre inédite de Luca Giordano, joyaux de l'église de bossière. Le peintre dans l'histoire de l'art», in *Ricerche sul '600 napoletano 2006*, Napoli, 2007, p. 139-145).

78. Cfr. *Luca Giordano...*, 1992, I, p. 275.

79. Cfr. *ivi*, p. 256, con una copia al Musée des Beaux-Arts di Chambéry.

80. *Ivi*, p. 259.

81. Cfr. *ivi*, p. 136. Vd. nota 76. Fra l'altro la Vergine di que-

negli altari laterali e un dipinto di Andrea Vaccaro sull'altare maggiore⁷².

Il confronto diretto tra i due artisti in auge per una commissione vicereale servì su un piatto d'argento al De Dominicis l'occasione per inventare un romanzesco concorso circa l'assegnazione della tela per l'altare maggiore: i due pittori avrebbero dovuto presentare al viceré un bozzetto raffigurante la Vergine e le anime del Purgatorio e il verdetto sarebbe stato affidato a una giuria di cui facevano parte addirittura artisti romani («Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Giacinto Brandi, Baciccia ed altri valentuomini»⁷³). La storia ricalca uno dei *topos* più frequenti nella storiografia artistica, il confronto tra l'artista emergente e il maestro al termine della sua carriera, e non c'è motivo per dargli credito, a meno che il dipinto del chiostro di Peñaranda non sia proprio una traccia di un possibile confronto previo alla commissione.

È decisamente più verosimile che il viceré, conoscendo altri soggetti del genere dipinti da Giordano, presenti in Napoli o giunti precocemente in Spagna (come la *Vergine che intercede per le anime del Purgatorio* già nel collegio madrilenno di San Tomás, documentata da una copia antica, «fedele fin nei dettagli», del museo del monastero di Montserrat⁷⁴) ne chiedesse una versione personale all'artista da inviare al convento di teresiane.

L'analoga opera di Vaccaro che si aggiudicò il posto d'onore nel concorso narrato da De Dominicis, recentemente restaurata ed ora esposta nel nuovo Museo Diocesano di Napoli, è molto più composta del quadro nel chiostro peñarandino, che varia dalla violenza patetica delle anime, in basso, alla solennità immobile del Cristo, in alto⁷⁵. I numerosi tratti giordaneschi di questo dipinto furono già colti da Emilia Montaner Lopez, che non esitò ad ascrivere il dipinto al maestro napoletano⁷⁶.

Se si analizza il catalogo di Giordano sono numerosi i particolari di quest'opera che rimandano alla sua produzione più o meno contemporanea (intorno ai primi anni '60).

A cominciare dal tema: l'intercessione per le anime purganti, più volte sviluppato dal maestro in quegli anni e sempre secondo una tipologia simile⁷⁷. Proprio ad un particolare di uno di questi dipinti, e precisamente alle due teste di anime al centro del *San Gaetano Thiene intercede per le Anime del Purgatorio* di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (firmato e datato 1662)⁷⁸, fanno eco i due purganti all'estrema sinistra del quadro di Peñaranda. Ancor più sorprendente è la somiglianza fra il volto di uomo barbuto alla sinistra dell'anima dai capelli biondi e l'*Astronomo* della collezione londinese di Lord Howard de Walden, datato 1650-53 ed appartenente agli esordi ribere-

schi del maestro⁷⁹. Altre somiglianze sono riscontrabili fra il corpo a destra (in particolare per la gamba in primissimo piano) ed il mendicante in posizione simmetrica nell'*Elemosina di San Tommaso da Villanova* di Sant'Agostino degli Scalzi (1658)⁸⁰, nonché fra il bellissimo angelo che sorregge Cristo e quello che sorregge Dio Padre ne *La Sacra Famiglia riceve la visione dei simboli della Passione* (1660), altra importante commissione del Peñaranda⁸¹, come si è appena visto.

In effetti don Gaspar sembra arrivare a Napoli informato della bravura di Giordano a cui incarica opere fin dal suo primo anno di mandato⁸². Se alle due tele appena esaminate si aggiungono le altre 5 nella chiesa del monastero, le 12 che figuravano nell'inventario del figlio Gregorio Genaro e un altro paio —che citerò a breve— donate a una confraternita madrileña, non credo che sia esagerato poter definire il conte di Peñaranda come il più grande mecenate spagnolo di Luca Giordano, prima dell'arrivo del conte di Santistebán, responsabile del viaggio dell'artista in Spagna⁸³.

Gli altri dipinti napoletani nel monastero rappresentano quasi tutti temi tratti dalla Passione di Cristo e sono esposti nel transetto della chiesa. Al centro dei due retabli nei bracci del transetto campeggiano due tele di Giordano: *Cristo aiutato dal Cireneo* e la *Pietà*. Sulle altre pareti una bellissima *Adorazione nell'Orto* di un Andrea Vaccaro che dimostra di aver appreso molto dal giovane Luca e due tavole molto simili, rappresentanti un *Ecce Homo* e un *Cristo nel Pretorio* sempre di Giordano⁸⁴.

Fuoriescono dalla tematica solo due lavori dello stesso artista: un'*Estasi di Santa Teresa*, nella navata, e un'*Annunciazione* (soggetto appropriato per un tempio dedicato alla casa di Nazaret miracolosamente trasportata nel santuario di Loreto)⁸⁵ (figura 6). In quest'ultimo dipinto l'artista reinterpreta il modello tizianesco conservato nella chiesa napoletana di san Domenico Maggiore, da cui si discosta per alcuni particolari (come il gradino in primo piano, il pavimento a scacchi e la cesta da lavoro) tratti da un'altra *Annunciazione* del pittore veneto, eseguita per Isabella di Portogallo e diffusa da un'incisione di Caraglio⁸⁶.

Il dipinto napoletano di Tiziano doveva affascinare il viceré che sempre a Giordano richiese una copia speculare, da donare alla cappella della Real Congregazione del Santo Cristo nella chiesa parrocchiale di San Ginés⁸⁷, di cui fu prima segretario e protettore⁸⁸ (figura 7).

La chiesa di San Ginés bruciò nel 1824, ma stando agli inventari di fine Seicento furono numerosi i dipinti donati dal conte: nel 1657 una *Pietà* attribuita a Tiziano dagli antichi inventari, nel 1669 (anno in cui vennero donati anche i



Figura 4.
Ritratto di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, viceré di Napoli. Da D.A. Parrino, *Teatro Eroico e Politico de' Signori viceré, Napoli, Parrino e Mutii, 1694*. Nello sfondo: la chiesa di Santa Maria del Pianto (foto: Biblioteca Nazionale di Napoli)



Figura 5.
Luca Giordano. *La Vergine intercede per le Anime del Purgatorio*. Peñaranda de Bracamonte, Monastero di Santa Maria di Loreto, chiostro

sto dipinto è vestita in maniera identica a quella della tela di San Giuseppe a Pontecorvo.

82. ASBN, *Banco di San Giacomo*, giornale di cassa del 1660, matr. 261. Partita di 100 ducati, estinta il 10 maggio. «A Michel Lopes Barionovo ducati 100 et per esso a Luca Giordano a conto di una pittura ha fatto per il conte Suo Signore.»; ASBN, *Banco di San Giacomo*, giornale di cassa del 1660, matr. 262. Partita di 100 ducati, estinta il 20 luglio. «A Michel Lopes Barionovo ducati 100 et per esso a Luca Giordano et li paga per conto della pittura che have fatto per servizio del conte Suo Signore.», pubblicato in E. NAPPI, «I Viceré e l'arte a Napoli», in *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), p. 41-57, p. 55.

83. I dipinti di Giordano sono tra le prime voci dell'inventario del figlio, redatto nel 1689: *Collections of Paintings in Madrid...*, p. 878. Sul rapporto tra Francisco de Benavides, conte di Santistebán e Luca

Giordano vd. «Luca Giordano y el conde de Santisteban...»; «The painter and the diplomat...».

84. Su questi dipinti: E. TORMO Y MONZÓ, *Conferencia data en Madrid al die 23 abril 1924, en las fiestas conmemorativas del 7 centenario de la universidad de Napoles: España y al arte napolitano*, Madrid, 1924, p. 11; *Catálogo monumental de España...*, p. 455-456; «The Spanish Viceroy...», p. 682-3; *Catálogo monumental del partido judicial...*, p. 244, 249, 255, 256, 259; *Pintura napolitana de Caravaggio a Luca Giordano*, Madrid, 1985, p. 182, 334, *La pintura barroca en Salamanca...*, p. 209, 217-9; *Las edades del hombre*, Salamanca, 1988, p. 285; *Luca Giordano...*, 1992, I, p. 37, 274; F. HERNÁNDEZ MÉNDEZ, *La pintura napolitana de Lucas Jordan en el convento de las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte*, Peñaranda de Bracamonte, 2001, p. 10-12; J. RAMOS DOMINGO, *Arte tras muros*

sosegados. Tramo segundo: el pincel y la Palabra, Peñaranda de Bracamonte, 2002, p. 32, 38, 40, 46; *Andrea Vaccaro...* (in stampa). Per quanto riguarda i toni giordaneschi dell'*Orazione di Vaccaro* non a caso Ferrari e Scavizzi inserirono la tela nel catalogo delle opere del Giordano, ignari del monogramma del Vaccaro («pur considerando il pessimo stato di conservazione della tela, una tale sigla non è in alcun modo visibile») riportato dallo stesso Casaseca (oltre che da Tormo e Wethey) e visibilissimo dopo il recente restauro.

85. Su queste altre due tele *Catálogo monumental de España...*, p. 456; «The Spanish Viceroy...», p. 685-86; *Catálogo monumental del partido judicial...*, p. 246-47; *Pintura Napolitana...*, p. 180, 182; *Catálogo monumental del partido judicial...*, p. 218, 259; *La pintura barroca en Salamanca*, p. 219; *Luca Giordano...*, I, p. 37-38, 274; *La pintura napolitana de Lucas Jordan...*, p. 8-

11; *Arte tras muros sosegados. Tramo segundo...*, p. 12.

86. «The Spanish Virroy...», p. 685-86

87. Sul quadro di San Ginés vd. *Pintura Napolitana...*, p. 178; *Luca Giordano...*, I, p. 274; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Le tracce di Luca Giordano nella pittura spagnola», in *Luca Giordano 1634-1705*, Napoli, 2001, p. 454-62, p. 455. Sulla fortuna di Giordano come imitatore «de più eccellenti pittori» e in particolare modo di Tiziano e Veronese («Proteo de la Pittura»), vd. «Luca Giordano alla maniera di», in A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, 2008, p. 141-175.

88. L. M. DE FRUTOS SASTRE, «Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: el 'Cristo de la Humildad' de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés», in *Archivo Español de Arte*, LXXII (2003), p. 314-319. L'impegno del conte a favore della costruzione di

una cappella della congregazione (fondata nel 1651), si rivela già dalla dedicatoria di una relazione dei festeggiamenti del 1656 per l'entrata della statua miracolosa del Cristo nella cappella: I. DE ANGULO Y VELASCO, *Triunfos festivos que al crucificado redemptor del mundo, erigió la Real Congregación del Santo Christo de San Ginés desta Coronada Villa de Madrid, en la colocación a su nueva capilla de su Santa Imagen, antiguo, venerado y milagroso simulacro desta corte. Dedicados en su nombrea su dignissimo prefecto el excellentissimo Señor Don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda & c., Secretario de la Congregación*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1656. Lo stemma del conte campeggia al centro del frontespizio di questa relazione. Il volume era conservato in due esemplari nella biblioteca di don Gaspar. Sulla cerimonia del 1656 vd. M. B. BALANTA REYES, «La Parroquia de San Ginés de Madrid», in *Cuadernos de Arte y Iconografía*, IX (2000), p. 103-104.



Figura 6.
Luca Giordano. *Annunciazione*. Peñaranda de Bracamonte, Monastero di Santa Maria di Loreto, retablo maggiore della chiesa



Figura 7.
Luca Giordano. *Annunciazione*. Madrid, San Ginés

89. M. KREISLER PADIN, «Notas y noticias sobre la capilla de la congregación del Cristo de San Ginés», in *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1929), p. 333-347, p. 344-346. Le attribuzioni sono quelle degli antichi inventari. Kreisler dice che l'*Annunciazione* e l'*Orazione nell'Orto*, insieme a altri quattro tele «que no se citan, entre ellos tal vez el *San Isidro*» furono vendute nel 1788 (ibidem), ma in un'antica guida di Madrid del 1815 viene segnalata in una cappella «reservada» presso il cappellone del Santo Cristo (la sala de juntas della congregazione?) «un muy buen cuadro de Jordán que representa la Anunciación» *Paseo por Madrid ó Guia del Forastero en la corte*, Madrid, Repullés, 1815, p. 33. Vd. anche «La Parroquia de San Ginés...», 2000, p. 112. Il quadro è segnalato da Palomino tra i dipinti di Giordano presenti in Spagna prima dell'arrivo del pittore alla corte, cfr. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Parnaso laureado pintoresco español*, in *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid,

quadri del monastero di Peñaranda) l'*Annunciazione* suddetta, un'*Orazione nell'Orto* di Luca Giordano e un *Sant'Isidro* di Massimo Stanzione («del Caballero Máximo»), nel 1673 una serie di dipinti su rame, un *Ecce-Homo* e un'*Addolorata*. Infine l'inventario del 1689 registra al nome del conte di Peñaranda anche un *San Nicola di Bari* di Carlo Coppola, una *Vergine con il Bambino e San Giovannino* «de Rafael de Urbino» e tre dipinti (due su pietra e uno su tavola) attribuiti a Bassano⁸⁹. Balanta Reyes, nel suo studio sulla chiesa di San Ginés, include tra le donazioni del conte anche un'*Immacolata* di Antolínez ancora presente nella chiesa⁹⁰.

Accompagnavano i dipinti donati dal Peñaranda alla cappella di San Ginés tre sculture in legno, sempre provenienti da Napoli, donate tra il 1698 e il 1699 dal segretario del vicerè, Pedro Fernández del Campo, marchese di Mejorada⁹¹: un *Cristo alla Colonna* e un *Ecce Homo* di Giacomo Colombo, e un *Cristo sotto la Croce* di Nicola Fumo. Ci si trova di nuovo davanti a una serie di temi iconografici tratti dal ciclo della

Passione di Cristo, che sembrano dialogare con quelli del transetto di Peñaranda.

È di estremo interesse constatare che nella chiesa di San Ginés, al lato della cappella del Sacro Cristo vi è quella della famiglia Barrionuevo, con la statua bronzea del *regidor* di Madrid García de Barrionuevo y Peralta⁹², eseguita dallo scultore napoletano Michelangelo Naccherino⁹³ (1607). Il *regidor* era il bisnonno di quel Miguel López che sarebbe stato maggiordomo del conte... sarà solo una simpatica coincidenza?

La fonte tizianesca dell'*Annunciazione* di San Ginés fu vittima di un errore della tradizione storico-artistica napoletana. Desideroso di dare testimonianza delle requisizioni vicereali, Bernardo De Dominici notò nella vita del pittore-mercante Giacomo di Castro che il vicerè Pedro Antonio d'Aragona interpellò l'artista

per dargli relazione di quali belli quadri originali di valenti Maestri fossero adornate le Chiese Napoletane, ed egli sinceramente gli ne diede relazione: onde poi Don Pietro col-

l'autorità, e col denaro, spogliò Napoli delle più preziose gioje, che possedeva»⁹⁴.

Tra queste il biografo enumerava la *Madonna del Pesce* di Raffaello in San Domenico Maggiore (in realtà portata via 30 anni prima da un altro viceré, il duca di Medina de las Torres⁹⁵) e l'*Annunciazione* di Tiziano nella stessa chiesa, «si suppone fatta copiare da Luca Giordano, e portato via l'originale»⁹⁶. La storiella venne accettata da tutte le fonti posteriori e l'unica tela di Tiziano nelle chiese di Napoli venne giudicata e catalogata per due secoli come una copia «si suppone» del Giordano; finché Longhi «esplorando amaramente la nobilissima città di Napoli»⁹⁷ si accorse della spontaneità tizianesca del quadro e mise ordine fra le attribuzioni⁹⁸.

In quest'insieme di strafalcioni, va notato che il De Dominici si confuse anche sul nome del viceré, perché — come si è visto — a richiedere la copia a Giordano fu in realtà il Peñaranda, che si giovava proprio dell'aiuto di Giacomo di Castro per inviare le sue fortune in Spagna⁹⁹.

Infatti, e ritorno — per concludere — all'invio dei beni del conte, Fuidoro dice che il di Castro «pittore suo conoscente napolitano indirizzava la sua galleria di quadri imbalciatoli per la Spagna»¹⁰⁰. A lui il viceré aveva affidato anche l'incarico di far eseguire un suo ultimo lascito alle chiese napoletane: 200 ducati per «l'intempiatura» di San Nicola a Molo¹⁰¹. Ancora una volta opere importate in Spagna e assistenza

alle chiese della capitale erano unite dalla stessa necessità di lasciare memoria della sua profonda religiosità¹⁰².

Nessuna relazione documentaria è stata trovata finora tra questo mediocre pittore ed il viceré, ma è probabile che la confusione del De Dominici fra i due governatori fosse dovuta ai servizi prestati a entrambi dal di Castro, che fu consigliere e rivenditore di dipinti per collezionisti del calibro di don Antonio Ruffo¹⁰³.

Nato nel 1597¹⁰⁴, di origine lontanamente spagnola (come suggerisce il suo cognome), con molta probabilità imparentato con quell'Alonso di Castro, usciere di palazzo negli anni del Peñaranda, quasi artista-mercante godeva di una conoscenza straordinaria sia del mondo della pittura napoletano che del mercato dell'arte nella capitale: era dunque il candidato ideale per assistere i viceré e ogni personaggio spagnolo che passasse per Napoli negli acquisti di opere pittoriche¹⁰⁵.

Nell'attesa di uno studio unitario che metta ordine tra i vari contributi al mecenatismo vice-reale e tracci le coordinate per ricerche future, tentando l'ardua impresa di tessere «in verticale» — ossia su un ampio arco di tempo — la storia dei rapporti tra «i viceré e l'arte a Napoli», è proprio su queste figure apparentemente marginali (pittori di seconda fila, segretari, maggiordomi, parenti...) che dovranno rivolgersi le attenzioni degli studiosi qualora si voglia far luce sulle complesse dinamiche degli acquisti e delle commissioni di opere d'arte da parte dei viceré di Napoli¹⁰⁶.

me il Giannone ancora riportava «Niun Viceré, quanto il Peñaranda, ebbe tanta e sì grande inclinazione alle fabbriche, o riparazioni delle chiese: non vi fu quasi luogo sacro che non ricevesse da lui per ciò larghe e copiose limosine» (*Dell'Istoria Civile...*, 1770, III, p. 375).

103. Le lettere tra di Castro e Ruffo sono uno specchio fantastico sulla realtà della produzione pittorica e del gusto dei collezionisti a Napoli proprio negli anni in cui il conte di Peñaranda occupava Palazzo Reale, vd. V. RUFFO, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo 17 (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, Roma, 1917. Sulla collezione di don Antonio Ruffo, R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa, 2003.

104. Nacque in penisola sorrentina, dove un suo zio Giuseppe Gargiulo (cognome palesemente sorrentino), esigeva «i fiscali» nella zona di «Shiano» (Seiano) e «l'Unità di Sorrento e Piano» (ASN, *Segreteria dei viceré. Vighietti originali*, f. 231). L'unico gruppo unitario delle opere del pittore si trova proprio nella chiesa parrocchiale di Sant'Agnesello (paese sito tra Piano e Sorrento), vd. *Vite de' pittori...*, II, p. 289.

105. Stando al de Dominici, fu inserito giovanissimo da un suo parente altolocateo nella bottega di Battistello Caracciolo (qualche personaggio della corte dei «de» Castro, conti di Lemos?); da lì assistette all'evolversi della pittura napoletana nel corso del secolo, sposando la lezione classicista del Dominichino negli anni Trenta. A quella data aveva ormai assunto una maniera così camaleontica da riuscire ad imitare i diversi stili delle opere da lui curate come restauratore e rivenditore («essendo allora Napoli piena di amatori delle nostre arti, e con ciò diletantissimi di pittura, gli fecero moltissimi quadri accomodate, ed altri che erano come opere morte tenuti perduti, li ravvivò con suoi segreti [...] laonde acquistò una pratica eccellentissima nel conoscere le maniere de' pittori, perché sotto l'occhio aveva il pannelleggiare di quell'autore, e con le mani trattava quella pittura, onde ne divenne intelligentissimo») Ivi, II, p. 290). Vd. Anche C. R. MARSHALL, «Senza il minimo scrupolo: artists as dealers in seventeenth-century Naples», in *Journal of the history of collections*, XII, 2000, p. 15-34.

106. Tra i pochi studi che hanno preso in considerazione il ruolo degli intermediari: A. VANNUGLI, «Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a 'Martyrdom of St. Lawrence' at Roncesvalles», in *The Burlington Magazine*, CXL, 1998, p. 5-15.

1947 [1ª ed. Madrid, 1724], p. 1114. Secondo la descrizione di Ponz nella cappella si trovavano anche un *San Nicola di Bari*, un *San Gennaro* e un *San Gregorio* di Andrea Vaccaro, tre santi a cui il viceré era particolarmente devoto (tanto da chiamare il suo figlio nato a Napoli proprio Gregorio Genaro) e dipinti dal pittore che con Giordano aveva maggiormente soddisfatto i suoi incarichi in Napoli. Inoltre vi erano diversi quadri raffiguranti questi santi nella sua collezione privata di opere sacre ereditata dal figlio: cinque san Nicola, tre san Gregorio e tre san Gennaro. Vd. A. PONZ, *Viaje de España*, a cura di C. M. del Rivero, Madrid, 1947 (prima ed. 1776), p. 468; *Collections of Paintings in Madrid...*, p. 878 e ss.

90. «La Parroquia de San Ginés...», p. 114.

91. «Notas y noticias...», p. 346; M. M. ESTELLA, «El Mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar baldauino y sus esculturas de mármol, documentados», in *Archivo*

Español de Arte, LXXII (1999), p. 469-503, p. 474; E. SANTIAGO PÁEZ, «Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España», in *Archivo Español de Arte*, XL (1967), p. 115-27; E. TORMO MONZO, *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio*, Madrid, 1927, p. 181-182. Le sculture si trovavano nella cripta sotterranea della cappella dove tre volte a settimana la congrega osservava dei riti penitenziali. Dice Ponz che furono donate dal marchese «con condición que no se sacasen de allí» *Viaje de España*, V p. 468.

92. *Historia de la antigüedad...*, 1954, p. 436-439; *Hijos de Madrid...*, 1789, II, p. 283-286.

93. La statua era stata commissionata a Napoli dal reggente Bernardino, terzo figlio di García de Barrionuevo y Peralta, vd. M. M. ESTELLA, «Problemas de escultura cortesana hacia 1600: Porres, el Nacherino y otros», in *El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario*, Madrid, 1987, p. 221-240; Eadem, «La importación de esculturas italianas:

obras en España del taller de los Della Porta, de Giambologna y del Nacherino», in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, a cura di M. J. Redondo Cantera, Madrid, 2004, p. 423-454.

94. *Vite de' pittori...*, I, p. 290.

95. Vd. nota 20.

96. *Ibidem*.

97. R. LONGHI, «Giunte a Tiziano», in *L'Arte*, XXVIII (1925), p. 40-50, p. 40; *IV Mostra...*, 1960, p. 58-60; «The Spanish Viceroy...», p. 685.

98. La notizia venne diffusa in Spagna da Elías Tormo (*Las iglesias del antiguo Madrid...*, 1927, p. 176-183) e Diego Angulo (D. ANGULO IÑIGUEZ, «Tiziano y Lucas Jordán. La Anunciación de San Ginés», in *Archivo Español de Arte*, XIV (1940-1941), p. 148-154). Dalle fonti madrileni il dipinto di San Ginés venne sempre dichiarato come opera di Giordano e gli inventari seicenteschi non rive-

lano alcun tentativo da parte del donatore di presentare la tela come tizianesca.

99. La confusione tra i due viceré era stata già ipotizzata da Wethey («The Spanish Viceroy...», p. 681).

100. *Giornali di Napoli...*, p. 249.

101. «Donò per mezzo di Jacovo di Castro pittore suo conoscente napolitano, [...] ducati duecento di lemosina, da lui cercata per finire la nuova tempiatura di San Nicola del Molo, essendo Sua Eccellenza da quello ringraziato in nome de tutti li governatori di detta chiesa, e da lui come uno di essi.» *Giornali di Napoli...*, p. 249-50.

102. Carlo Celano usa gli aggettivi «pio», «piissimo», «devotissimo» quasi come soprannomi del Peñaranda, ogni volta che si trova a parlare di lui, indipendentemente dalla natura religiosa o civile degli edifici che va illustrando nelle sue *Notizie del bello...* Un secolo dopo un osservatore laico co-

APÉNDICE DOCUMENTAL

Inventario de la ropa que viene embiada en la galera San Joseph del Marq(ue)s de Fresno mi s(eñ)or desde la d(ic)ha ciu(da)d de Napoles en 9 de sept(iembr)e de 1664

Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza, *Frias*, C 173, D, 1-338
[La numerazione fa riferimento alle casse in cui furono imballati i beni]

- | | | | |
|-------|---|-------|--|
| Nº 1. | Tapiceria de la Historia de Aquiles, seis paños y dos sobre puertas | Nº 24 | Una cama de granadillo y tres camas de los señoritos, la una de ebano |
| Nº 2. | Dos paños de la d(ic)ha historia y dos sobrepuestas y tres s(obre) p(uertas) de d(ich)a Historia | Nº 25 | Escritorio de ebano y bronce |
| Nº 3 | De la Historia de Costantino que en todos son siete paños = cinco paños de la historia de Costantín y otras cosas | Nº 26 | Escritorio de lo mismo |
| Nº 4 | Tapiceria de Jarras, cinco paños | Nº 27 | Ydem |
| Nº 5 | Tapiceria de Jarras dos paños y tre de la Historia de David | Nº 28 | Ydem |
| Nº 6 | Historia de David, cinco paños | Nº 29 | Ydem |
| Nº 7 | Cama encarnada y blanca de raso y chamelote de plata Y cama de gasa de plata verde Cama verde y oro de puntas y sillas por hacer, de lo mismo Cortina de ormesí verde Cuvierta de cama bordada Cuvierta de almoadas de la cama plata y encarnada Estrado verde y oro tejido de putas sin borlas de 13 almoadas | Nº 30 | Ymagen de N(uest)ra S(eñor)a de la Soledad |
| Nº 8 | Cinco almoadas de verde y oro con puntas Y una cama de damasco carmesí, de los señoritos Mas dos camas verdes de damasco, guarnecidas de galones de oro, de los señoritos Cama de chamelote azul Cama de phelpa encarnada guarnecida de oro Dospelillo azul Dospelillo de phelpa encarnada guarnecido de oro Dosel verde y oro de puntas Setenta y dos borlas verdes y oro de estrado | Nº 31 | Escritorio de ebano negro |
| Nº 9 | Cama de granadillo y bronce dorado hecha bollos | Nº 32 | Su compañero |
| Nº 10 | Quatro alfombras grandes, la una turca | Nº 33 | Escritorio de ebano liso del Marq(ue)s Mi S(eñor) |
| Nº 11 | Colgadura de cama de terciopelo carmesí bordada de oro y plata Mas un mosquetero de gaza Mas tres cortinas de terciopelo con franjas de oro Mas seis almoadas de terciopelo carmesí bordadas de oro y plata | Nº 34 | Escritorio de ebano y marfil |
| Nº 12 | Cavecera de la cama colorada y evano | Nº 35 | Escaparate de ebano en que van diferentes sedas y once piezas de lienço y bestidos |
| Nº 13 | Colunas de d(ic)ha cama | Nº 36 | Otro escaparate su compañero con terciopelos carmesies y otras cosas |
| Nº 14 | Pies de la mesma cama | Nº 37 | Una ymagen de S(an)ta Theresa con peana de ebano y plata |
| Nº 15 | Baquetas de la mesma cama | Nº 38 | Un S(a)n P(edr)o de Alcantara de la mesma forma |
| Nº 16 | Cavezera de d(ic)ha cama dorada | Nº 39 | S(a)n Joseph |
| Nº 17 | Dos colunas de la d(ic)ha cama dorada | Nº 40 | S(a)n Agustin |
| Nº 18 | Ydem y mas dos sillas azules | Nº 41 | Un Niño Jesus |
| Nº 19 | Diferentes figuras de d(ic)ha cama | Nº 42 | Pies de escritorio y otros trastos |
| Nº 20 | Pies de d(ic)ha cama dorada | Nº 43 | Mas pies de escritorio y otros trastos [...] |
| Nº 21 | Bufete de badana dorado de Leche [Lecce] | Nº 44 | Bufetes de ebano y granadillo |
| Nº 22 | Baquetas de la cama dorada | Nº 45 | Silla de cavallo bordada y dos bufetes de plata Mas una lamina de coral y una colcha blanca |
| Nº 23 | Dos alfombras | Nº 46 | Tres Niños grandes y uno pequeño |
| | | Nº 47 | Bufetes de piedra y pies dorados y un cavallo de madera y otros trastos |
| | | Nº 48 | El compañero de d(ic)ho bufete y un carretón |
| | | Nº 49 | Un brasero de plata grande |
| | | Nº 50 | Escaparate de vidros con ymagenes dentro |
| | | Nº 51 | Escrivanía de mi s(eñ)ora de ebano y un escritorio de ebano y marfil |
| | | Nº 52 | Bufetes colorados |
| | | Nº 53 | Mas bufetes colorados |
| | | Nº 54 | N(uest)ra S(eñor)a y el Niño en tabla y S(a)n Nicolas de Bari |
| | | Nº 55 | Cuna de ebano y un Niño Jesus |
| | | Nº 56 | Caxa de bestidos |
| | | Nº 57 | Arcas de ençeradas de libreas |
| | | Nº 58 | Mas arcas ençeradas de libreas |
| | | Nº 59 | Mas arcas de libreas |
| | | Nº 60 | Mas arcas de libreas |
| | | Nº 61 | Caxas con palos de diferentes camas |
| | | Nº 62 | Caxa de palos y travesaños de cama |
| | | Nº 63 | Caxa de travesaños de cama |
| | | Nº 64 | Catreçillo dorado |

- N° 65 Oro de Florencia
 N° 66 Unos Niños y Mana de S(ant)o Nicolas
 N° 67 Caxas de ropas de encamisada - D(o)n G(asp)r
 N° 68 Escritorio de concha - D(o)n G(asp)r
 N° 69 Ydem - D(o)n G(asp)r
 N° 70 Ropa de Florencia - D(o)n G(asp)r
 N° 71 Contadorçito - D(o)n G(asp)r
 N° 72 Baul colorado - D(o)n G(asp)r
 N° 73 Ydem - D(o)n G(asp)r
 N° 74 Espexos - D(o)n G(asp)r
 [...]

Baules coviertos de mi s(eño)ra

- N° 1 Baul de mi s(eño)ra
 N° 2 Baul de baqueta
 N° 3 Baul de baqueta
 N° 4 Baul de baqueta

- N° 5 Mas baul de baq(ue)ta
 N° 6 Mas baul de baqueta
 N° 7 Baul grande de Baq(ue)ta
 N° 8 Mas baul de la camara del Marq(ue)s mi S(eño)r

Ropa de la familia

- Baul de D(oña) Maria Derza
 Baul de D(oña) Mariana Carmona
 Baul de D(oña) Maria Romerino
 Baul de D(oña) Maria Aidela
 Tres baules de D(on) P(edr)o Beloz
 Dos baules de Castellon
 Dos baules de Juan de Castro

- N° 75 Son tres pieças de paño colorado comprado en Liorna
 [Livorno]
 N° 76 Otras tres pieças de otro paño