



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE
PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

di

Francesco De Nicolo

Tomo I

Direttore di Tesi:
Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE.

PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

TOMO I

Dottorando:

Francesco De Nicolo

Direttore di Tesi:

Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Francesco de Nicolò
ISBN: 978-84-1117-913-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83003>



Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Madonna allattante* (part.). Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolo.

*In memoria di mio padre,
esempio di lungimiranza, di forza e di tenacia.
A mia madre,
modello di pazienza e dedizione.*

Sommario

- Tomo I -

Introduzione	9
I. Giustificazione del tema	10
II. Stato della questione	13
III. Obiettivi e metodologia	19
IV. Terminologia	27
V. Struttura della Tesi	30

Prima parte

Fenomeni, modelli ed artisti della tarda Maniera in Italia ed in Andalusia

Capitolo 1

L'Italia tra tarda Maniera e Riforma Cattolica: la formazione di Bernardo Bitti, Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino

1.1 L'Italia all'epoca di Filippo II	40
1.1.1 Inquadramento storico-economico	40
1.1.2 Gli Stati italiani durante il regno di Filippo II	43
1.1.3 Riforma cattolica, Ordini religiosi e cultura italiana tardo rinascimentale	49
1.2 La arti tra tarda Maniera e Riforma Cattolica: questioni teoriche e terminologiche	53
1.3 La pittura a Roma nel secondo Cinquecento	58
1.4 La formazione di Bernardo Bitti	69
1.4.1 La pittura nelle Marche negli anni di Bitti	70
1.4.2 Bitti tra Camerino e Roma	78
1.5 L'alterna fortuna di Matteo Pérez da Lecce tra Italia e Malta	82
1.5.1 La pittura in Terra d'Otranto negli anni di Matteo Pérez da Lecce	83
1.5.2 Gli inizi e il successo di Matteo Pérez da Lecce in Italia	96
1.5.3 Il periodo maltese	113
1.5.4 Il secondo periodo romano	129
1.6 Alle origini di Medoro Angelino	137
1.7 Opere scelte	144

Capitolo 2

Italia in Andalusia tra XVI e XVII secolo

2.1 Il contesto andaluso tra Cinque e Seicento e la presenza artistica italiana	178
2.1.1 Premessa	178
2.1.2 La pittura in Andalusia tra produzione locale ed arrivi dall'Italia	180
2.1.3 La circolazione dell'arte italiana	186
2.1.4 Il sistema corporativo a Siviglia	188
2.2 Il breve transito spagnolo di Bernardo Bitti	190
2.3 Matteo Pérez da Lecce nella <i>metrópoli hispalense</i>	192
2.4 Medoro Angelino a Siviglia	202
2.4.1 Angelino tra primo e secondo soggiorno sivigliano	202
2.4.2 L'attività grafica di Medoro Angelino	208
2.5 Opere scelte	215

- Tomo II -

Seconda parte Pittura, scultura e arti applicate italiane nel Perù viceregio

Capitolo 3

Società viceregia, uomini, rotte	223
3.1 Il Viceregio del Perù dalla conquista all'Indipendenza	224
3.1.1 Inquadramento storico	224
3.1.2 Organi di potere, <i>élites</i> e società civile	229
3.1.3 Chiesa, Ordini religiosi ed élite ecclesiastica	232
3.1.4 Lima, Ciudad de los Reyes, capitale di un vasto Viceregio	237
3.2 Uomini e merci in viaggio per il Viceregio del Perù	239
3.2.1 La rotta per il Perù	239
3.2.2 L'arrivo di merci ed opere d'arte	243
3.2.3 Viaggiatori ed immigrati italiani	245
3.3 Artisti italiani nel Viceregio del Perù tra fervore missionario e mito dell' <i>El Dorado</i>	255
3.3.1 L'arte al servizio dell'evangelizzazione	255
3.3.2 Il mito del Perù dorato	257

Capitolo 4

Artisti italiani nel Viceregio del Perù tra tarda Maniera e Controriforma	263
4.1 Premessa	264
4.2 Bernardo Bitti "padre" della pittura peruviana	264
4.2.1 La fortuna critica di Bernardo Bitti negli studi d' <i>arte virreinal</i>	264
4.2.2 Il lungo itinerario di Bernardo Bitti nei collegi gesuitici delle Ande	266
4.2.3 Considerazioni finali	293
4.3 La parabola di Matteo Pérez in Perù	296
4.3.1 Premessa	296
4.3.2 Fortuna e sfortuna dell'opera di Matteo Pérez in Perù	298
4.3.3 L'attività affaristica di Matteo Pérez	315
4.4 Medoro Angelino tra Nuova Granada e Perù	320
4.4.1 Premessa	320
4.4.2 L'attività di Medoro Angelino nel Nuovo Regno di Granada	322
4.4.3 Medoro Angelino in Perù	334
4.4.4 Considerazioni finali	345
4.5 Pittura, scultura ed arti applicate	348
4.5.1 Singole opere sparse	349
4.5.2 Pedro Pablo Morón	352
4.5.3 Giuseppe Avitabile	357
4.5.4 Giuseppe Pastorello e la presenza italiana nella Regia Udienza di Charcas	359
4.5.5 Artisti italiani nel Nuovo Regno di Granada	362
4.6 Opere scelte	370

Capitolo 5

Arte italiana nel Viceregio del Perù tra il Seicento e l'Indipendenza	389
5.1 Persistenze pittoriche della tarda Maniera italiana a Lima nel Seicento	390
5.1.1 Giovanni Battista Pianeta	391

5.1.2 Antonio Dovela	397
5.2 La pittura del naturalismo tra i Bassano e il caravaggismo	398
5.3 La pittura italiana dei secoli XVII e XVIII nel Perù viceregio	407
5.3.1 Domenicani	409
5.3.2 Francescani	411
5.3.3 Agostiniani	413
5.3.4 Mercedari	414
5.3.5 Oratoriani	415
5.3.6 Gesuiti	417
5.3.7 Collezioni cattedratiche	420
5.3.8 Pittori italiani nel Perù borbonico	422
5.4 Il collezionismo pittorico dell' <i>élite</i> civile	425
5.5 La scultura in marmo	433
5.6 La scultura in legno	446
5.6.1 La scultura napoletana	447
5.6.2 Scultori napoletani in Perù: il caso di Silvestro Jacobelli	454
5.6.3 La scultura genovese	466
5.7 Le arti applicate	469
5.7.1 Vetro dipinto	470
5.7.2 Avorio	471
5.7.3 Alabastro	473
5.7.4 Corallo	473
5.7.5 Ceroplastica	474
5.7.6 Argenteria	475
5.7.7 Reliquie e reliquiari	475
5.7.8 Oggetti devozionali e di uso liturgico	478
5.7.9 Mobilio domestico e liturgico	479
5.7.10 Stoffe	481
5.7.11 Stampe	482
5.7.12 Le maestranze	485
5.8 Il caso di Arequipa	487
5.9 Opere scelte	494

- Tomo III -

Terza parte

Conclusioni	511
I. Alcune considerazioni finali	514
II. Risultati della ricerca	517
III. Ringraziamenti	519
Tavole a colori	521
Appendice documentaria	605

Bibliografia generale	661
Fonti archivistiche	662
Fonti edite	666
Textos en español	727
Índice	728
I. Introducción	732
I.I Justificación del tema	732
I.II Estado de la cuestión	735
I.III Objetivos y metodología	741
I.IV Terminología	749
I.V. Estructura de la Tesis	751
II. Conclusiones	758
II.I Algunas consideraciones finales	758
II.II Resultados de la investigación	762
II.III Agradecimientos	763
III. Resumen	765

Introduzione



«Le cause, in storia non più che altrove,
non si postulano. Si cercano».

Marc Bloch¹

I. Giustificazione del tema

L'idea del presente progetto di ricerca di dottorato nasce a seguito di due viaggi da me compiuti in Perù, tra il maggio e il luglio del 2018 e tra il febbraio e il maggio del 2019. Nel mio primo viaggio partivo dall'Italia con una conoscenza limitata del lontano Paese andino, noto per le vestigia delle civiltà Nazca, Moche e soprattutto Inca, con le ciclopiche mura dell'antica capitale imperiale Cuzco e con le rovine di Machu Picchu, o ancora famoso per la sua spiritualità cristiana legata a figure di santità come Rosa da Lima o Martino de Porres. Mi aspettavo, dunque, di trovarvi grandi siti archeologici e testimonianze monumentali del periodo della dominazione spagnola, ed ero pronto ad "immergermi" alla scoperta di un universo artistico per me completamente nuovo ed "esotico". Enorme è stata la sorpresa, una volta effettivamente giunto in Perù, di scoprire che, oltre all'arte pre-colombiana e all'arte ispano-americana del periodo viceregio, esistessero tracce nient'affatto marginali di opere, personalità e stili afferenti alla cultura artistica del mio Paese, l'Italia. Una cultura artistica che, attraverso l'osservazione diretta, notavo essere stata assimilata e integrata in quei luoghi geograficamente così distanti ma evidentemente vicini, anzi, uniti nel condividere fermenti della cultura visuale peninsulare.

Si presentavano dinnanzi a me le opere, già ampiamente note agli studi americanisti, del coadiutore gesuita marchigiano Bernardo Bitti, che nei cori angelici dell'*Incoronazione della Vergine* nella sacrestia di S. Pietro a Lima (fig. 252) mi ricordava simili orchestre dei dipinti di Ippolito Borghese o di Girolamo Imperato; avvertivo l'importanza dell'impronta lasciata dal romano Medoro Angelino, la cui lezione ebbe un certo peso nel determinare gli indirizzi di sviluppo dell'*arte virreinal* così come di alcune iconografie; e, soprattutto, restavo incuriosito dalla presenza, seppur evanescente, di Matteo Pérez da Lecce, artista con il quale condivido le origini pugliesi, particolarità che mi spingeva ad approfondirne lo studio a partire da una serie di documenti inediti che mi permettevano di chiarire alcuni aspetti del poliedrico pittore impegnato non solo nel campo artistico ma anche in quello affaristico².

Inoltre, al di là di questi tre pittori già noti alla critica - ma meritevoli di un'adeguata contestualizzate che finora era mancata - che afferiscono al periodo di formazione dell'arte peruviana estesosi tra l'ultimo quarto del XVI secolo e i primi decenni del XVII secolo, grazie alla ricerca sul campo, scoprivo l'esistenza di molte altre opere d'arte ignorate, sconosciute o mal catalogate, che ai miei occhi si rivelavano quali opere indubbiamente italiane afferenti ai secoli XVII, XVIII e XIX. Scoprivo, per esempio, durante il mio primo viaggio a Lima nel 2018, la tela dell'*Educazione della Vergine* nel Museo del Palazzo Arcivescovile di Lima (fig. 371), dipinto da me riconosciuto come pertinente ad un seguace del napoletano Francesco De Mura; ad esso

¹ Marc Bloch. *Apologia della storia o mestiere di storico*. Torino: Einaudi, 1976.

² Cfr. Francesco De Nicolò, Laura Liliana Vargas Murcia. "Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 110-130.

dedicavo il mio primo articolo sull'argomento pubblicato nel 2019 nella rivista scientifica *Quiroga*³.

Il quadro napoletano dell'*Educazione della Vergine* appariva per me come la “punta dell'iceberg” di un fenomeno di circolazione artistica, sviluppatosi nel corso dell'Età Moderna, che doveva essere stato ben più profondo e complesso di quello fino ad allora percepito dagli studi e che meritava, pertanto, un approfondimento specifico. Tale intuizione trovava ulteriore riscontro, inoltre, a seguito del casuale incontro con Adrián Contreras-Guerrero, all'epoca dottorando dell'Universidad de Granada, che stava realizzando una Tesi di dottorato sulla scultura in Colombia tra i secoli XVI e XVIII, il quale mi propose di condurre insieme uno studio su alcune statue inedite di sospetta provenienza italiana rintracciate sul territorio colombiano; ne scaturì un articolo a quattro mani, pubblicato sulla rivista scientifica *Esperide*, in cui riconoscevamo alcune statue italiane in Colombia inquadrando nel loro originario ambito di produzione⁴.

Stimolato da queste scoperte, ed essendo entrato in contatto con il prof. Rafael López Guzmán dell'Universidad de Granada, studioso noto a livello internazionale per le sue ricerche sulle relazioni artistiche tra Andalusia ed America, risultai motivato a proporre al professore la direzione di un lavoro di ricerca volto ad approfondire le relazioni artistiche tra Italia e Perù. Nasce così la presente Tesi di dottorato dal titolo “*Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate, 1542-1821*” che ambisce a fornire un contributo allo studio delle relazioni di circolazione artistica intercorse durante il periodo viceregio tra la Penisola italiana e il Perù, focalizzando l'attenzione sulla presenza e consistenza dell'arte italiana nel Paese andino, nel solco del nuovo interesse storiografico che punta a colmare quello che alcuni studiosi non hanno esitato a definire «*silencio historiográfico*»⁵, sottolineando la scarsità di indagini che fino a pochi anni fa gravava su tali relazioni e testimonianze artistiche.

Di fatto, salvo pochissime eccezioni, gli studiosi italiani hanno quasi del tutto ignorato ciò che accadeva al di là dell'Atlantico durante l'Età Moderna⁶, con la conseguenza che gli studi su opere ed artisti italiani operosi in Perù, come Bernardo Bitti o Medoro Angelino, sono stati quasi esclusivamente ad appannaggio di ricercatori ispano-americani o anglo-americani i quali, pur apportando importanti e pionieristici contributi alla conoscenza di questi artefici, solo raramente ne hanno inquadrato la formazione e la loro “identità” nell'ambito del panorama artistico italiano. Per dirla con altre parole, è mancata, finora, la corretta contestualizzazione di questi artefici all'interno della cultura artistica italiana nella quale si sono formati e della quale si sono fatti interpreti;

³ Francesco De Nicolò. “Una pittura napoletana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92.

⁴ Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 54-70. Da questo sodalizio sono scaturiti ulteriori studi sulle relazioni artistiche e culturali tra Italia e Colombia, i cui risultati sono in parte confluiti nel presente lavoro di Tesi di dottorato. Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118; Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “L'impronta italiana nell'arte neogranadina”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 287-339.

⁵ In questi termini si è discusso in un convegno celebrato a Valparaíso in Cile che, tuttavia, ha limitato la sua attenzione al periodo ottocentesco. Cfr. Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez (a cura di). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. Actas de la VI Jornadas de Historia del Arte (Valparaíso, 2012). Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.

⁶ Cfr. Mario Sartor. “Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII)”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, p. 223.

un'interpretazione mediante la quale tali artisti adattavano il proprio lessico pittorico, composto da un vocabolario italiano, alle esigenze dei contesti di destinazione ovvero alle necessità pietistiche, catechetiche, persuasive e rappresentative della popolazione indigena. Partendo dalla constatazione di tale carenza, il presente studio si propone di ritornare sui principali tre artisti italiani che si trasferirono in Perù, i già noti e già citati Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce, e di studiarli non in senso monografico - cosa che è stata già fatta in passato da altri studiosi - bensì di considerare la loro attività in relazione ai contesti storico-culturali nei quali si formarono ed operarono.

L'adozione di questo nuovo taglio di ricerca, focalizzato sui contesti e non sui singoli artefici, si accompagna alla necessità di ritornare criticamente su tutto quanto finora già pubblicato sugli artisti menzionati, la cui fisionomia, in alcuni casi, dovrà essere sostanzialmente ridisegnata alla luce delle nuove ricerche e della nuova ottica d'indagine. L'avanzamento degli studi, peraltro, mette chiaramente in evidenza l'estrema necessità di ripercorrere i passi già compiuti dalla storiografia storico-artistica per ponderare ed emendare interpretazioni, valutazioni, ed attribuzioni, che si credevano assodate ma che, in virtù delle novità documentarie o riletture critiche, si sono rivelate "falsi miti". Si pensi, solo per fare un esempio eclatante, al caso del pittore romano Medoro Angelino che una lunga tradizione di studi ne aveva frainteso il nome invertendolo in Angelino Medoro, ma che ora, grazie a documentazione archivistica inedita, all'emendazione di quanto già noto e alla necessaria contestualizzazione nell'ambito italiano, si è potuto dimostrare chiamarsi Medoro Angelino in un articolo pubblicato nella rivista scientifica dell'Università di Malta *The Journal of Baroque Studies*, parte integrante della presente Tesi di dottorato⁷.

Oltre alla contestualizzazione dei tre principali maestri italiani che si trasferirono in Perù nel XVI secolo, il presente lavoro di ricerca ha l'ambizione di allargare lo sguardo sull'intera epoca moderna, focalizzando l'interesse anche sulle opere d'arte italiana e sugli artisti italiani che giunsero in Perù nei secoli XVII e XVIII, fino all'Indipendenza del Paese proclamata nel 1821. L'espressa volontà è quella di ricostruire il fenomeno della circolazione artistica italiana durante l'intera durata del Vicereame del Perù, fenomeno che, seppur non in forma massiva, continuò ininterrottamente protraendosi, e per certi versi accentuandosi, anche durante il periodo repubblicano, così come ho potuto evidenziare nello studio specifico delle opere d'arte italiana dell'Ottocento esistenti ad Arequipa⁸. Anche per quanto concerne Seicento e Settecento, alcune opere sono già ampiamente note - pensiamo alla scultura in marmo del *Transito di Santa Rosa da Lima* di Melchiorre Cafà nel Museo del convento di S. Domenico a Lima (fig. 361) - ma moltissime altre, rinvenute sul campo o segnalate nei documenti, risultavano completamente sconosciute, ignorate o mal catalogate; in altri casi l'origine italiana dell'opera era nota ma ne mancava la corretta interpretazione e contestualizzazione in relazione al centro produttivo d'origine e all'interno del più ampio fenomeno della circolazione artistica tra Italia e Vicereame del Perù.

Napoli, Palermo, Milano, Firenze, Bologna, Venezia, Genova e, soprattutto, Roma erano le città, fulcro di importanti scuole regionali, dalle quali provenivano dipinti su tela e su lamina, sculture in legno, bronzo e marmo, arredi liturgici, mobilio, stoffe e una vasta gamma di oggetti d'arte sontuaria, oggetti di culto e reliquie che tratteggiano il quadro alquanto variegato delle relazioni

⁷ Cfr. Francesco De Nicolò. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 32-33.

⁸ Cfr. Francesco De Nicolò. "Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59; Francesco De Nicolò. "Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 32-43.

artistiche tra Italia e Perù che in questa sede, per la prima volta, viene approfondito nella sua complessità e lungo la sua intera estensione temporale.

Le nuove proposte interpretative, la migliore comprensione e contestualizzazione degli artefici, la più attenta e selettiva classificazione delle opere, oltre che la presentazione di inedita documentazione archivistica e di inediti pezzi d'arte rinvenuti sul campo, sono i tratti per i quali si crede che il presente lavoro di ricerca possa fornire un contributo alla conoscenza di un tassello della Storia dell'Arte nell'ambito delle relazioni artistiche tra Italia e Perù dell'epoca viceregia, convinti anche che, come evidenziato da Luisa Elena Alcalá, «*el conocimiento del arte europeo puede beneficiarse del estudio de sus contactos con América*»⁹. Ne deriva che gli esiti di questo studio ambiscono ad accrescere la conoscenza non solo della Storia dell'Arte del Vicereame del Perù ma anche della Storia dell'Arte italiana e, per riflesso, di quella di Spagna, Paese che in molti casi fu tramite per l'invio di opere ed artisti al Nuovo Mondo.

II. Stato della questione

La Storia d'Italia e quella d'America, e in particolar modo le storie delle corti vicereali italiane e quelle del Nuovo Mondo sono state, per moltissimo tempo, completamente disconnesse tra loro, vivendo «*de espaldas las unas de las otras*», così come gli storici dell'area del Mediterraneo molte volte hanno ignorato gli studi dell'altro lato dell'Atlantico e viceversa¹⁰. Allo stesso tempo, la Storia dell'Arte ibero-americana è stata tradizionalmente considerata una sorta di appendice di quella spagnola però, paradossalmente, separata dal resto dell'Europa, valutazione che ha ostacolato la più ampia lettura del fenomeno della circolazione artistica e culturale occorsa in Età Moderna tra Europa, e in particolar modo l'Italia, e i Vicereami americani¹¹. La realtà dei fatti è, però, ben diversa dato che «*el Mediterráneo y el Atlántico no fueron, ni lejanamente, los mundos disociados que los historiadores se han empeñado con demasiada frecuencia en querer ver*»¹². Più recenti studi, a partire da quelli di carattere prettamente storico¹³, hanno dimostrato l'importanza e la validità scientifica e metodologica di abolire le frontiere nazionali attuali per ripristinare relazioni

⁹ Luisa Elena Alcalá. "La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 26.

¹⁰ Diana Carrió-Invernizzi. "Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias". *Anales del Museo de América*, n. 25, 2017, p. 63.

¹¹ Cfr. Luisa Elena Alcalá. "...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...". Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico". *Libros de la Corte*, n. 5, 2017, p. 164.

¹² Pedro Cardim, Joan Lluís Palos. "El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos". In Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (a cura di). *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 16.

¹³ Le relazioni esistenti tra i Vicereami italiani e quelli americani sono state messe in rilievo in Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Sevilla, 2005). Roma: Viella, 2008. Si veda anche Loris De Nardi. "Appunti per uno studio comparato delle periferie dell'impero spagnolo: Indie e domini italiani a confronto (XVI e XVII secolo)". *Storia e Politica. Rivista quadrimestrale*, a. VIII, n. 2, 2016, pp. 246-281. Più in generale, sulle relazioni prettamente storiche tra Italia e Americhe in Età Moderna esiste un'ampia bibliografia la cui ricostruzione non rientra tra le finalità di questa Tesi di dottorato; sarà il caso di segnalare comunque Pier Luigi Crovetto (a cura di). *Andando más, más se sabe*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 1992). Roma: Bulzoni, 1994; Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994.

tra luoghi remoti «*que fueron vistos en su momento como integrantes de una unidad*»¹⁴. Le ricerche attuali, dunque, tendono verso la ricostruzione di una nuova Storia comparata, connessa e transnazionale della Monarchia Cattolica, nella sua accezione di “impero”, espressione che riferita alla Spagna, come suggerito da Giuseppe Galasso, non è da intendere nei termini di una istituzione politica definita, bensì nel senso

«di una potenza che assume particolare rilievo storico e politico per l'ampiezza dei suoi domini, per le forze di cui dispone, per la preponderanza esercitata in un determinato ambito geografico e storico, per la connessione tra le sue dimensioni politiche e quelle economiche e culturali, e così via»¹⁵.

Un “impero” globale, dunque, per il cui studio si avverte la necessità e la convenienza di riannodare i fili tra le diverse corti vicereali, superando la tradizionale prospettiva d'interazione centro-periferia che, indubbiamente, riferita ad un contesto multicontinentale e policentrico, risulta assolutamente limitante. A tal proposito anche Mario Sartor sottolinea che

«se si considera globalmente la cultura europea dei sec. XVI e XVII, è facile rilevare la fitta rete, ogni giorno più stretta, di interrelazioni esistenti all'interno - e con l'esterno - della vasta area di dominazione spagnola. Il tentativo di costruire un universalismo imperiale e cattolico, che fu l'ambizione del lungo regno di Carlo V, benché frustrato sul piano politico, aveva avuto ampie conseguenze sotto il profilo artistico»¹⁶.

In campo storico-artistico, un primo tentativo di approdare ad una Storia dell'Arte Comparata dei Paesi vincolati alla Monarchia spagnola si è avuto con l'ambizioso progetto *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*, monumentale e lussuosa pubblicazione in quattro volumi¹⁷, a cui si è aggiunto il catalogo della mostra tenutasi nel Museo del Prado tra l'ottobre del 2010 e il gennaio del 2011¹⁸, che si proponeva una «*visión más amplia y objetiva de la historia virreinal*» la quale non può essere compresa «*desde el aislamiento, sino como un constante tránsito de personas, modelos e ideas dentro del ámbito de la monarquía española, que resultó global*»¹⁹. Il proposito dichiarato del progetto editoriale era quello

«*de mostrar las afinidades estilísticas de la pintura producida en los territorios que comprendieron los antiguos reinos del mundo hispánico, para explicar, de manera interrelacionada y específica, el inicio de la pintura local en Iberoamérica. Ésta surge en una realidad cultural compartida y configurada a partir del intercambio intelectual y comercial que operaba en dicha geografía*»²⁰.

Per quanto riguarda i rapporti “bilaterali” tra Italia e America, sempre Mario Sartor osserva che «l'indagine sull'apporto italiano al farsi del mondo iberoamericano» trova un senso particolare e rilevante «purché non si cerchi un protagonismo eclatante e vistoso»²¹. Gli studi finora condotti sull'argomento hanno focalizzato il proprio interesse soprattutto sui fenomeni artistici sviluppatisi

¹⁴ CARDIM, PALOS 2012, p. 15.

¹⁵ Giuseppe Galasso. “Il sistema imperiale spagnolo da Filippo II a Filippo IV”. In Paolo Pissavino, Gianvittorio Signorotto (a cura di). *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola. 1554-1659*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1995, p. 14.

¹⁶ Mario Sartor. “Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII)”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, p. 224.

¹⁷ Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, 4 voll. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

¹⁸ Jonathan Brown (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el Mundo Hispánico*. Catalogo della mostra (Madrid, 2010-2011). México: Fomento Cultural Banamex, 2010.

¹⁹ Candida Fernández de Calderón. “Preámbulo”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 25.

²⁰ Manuel Medina Mora. “Presentaciones”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 13.

²¹ SARTOR 1990, p. 224.

tra XIX e XX secolo²², e solo in sporadici episodi i ricercatori si sono spinti ai secoli dell'Età Moderna, privilegiando, ad ogni modo, l'area centro-americana corrispondente all'antico Vicereame di Nuova Spagna²³. Va segnalata, inoltre, la creazione nel 1967 dell'Istituto Italo-Latino Americano (IILA) che, pur rappresentando un importante polo di attenzione nei confronti dell'America Latina e della conoscenza delle sue culture, non si è potuto sviluppare appieno nelle sue potenzialità a causa delle alterne vicende dell'istituzione penalizzata dalla consistente riduzione del *budget* di spesa. Resta nella storia, comunque, il primo Simposio Internazionale sul Barocco latino-americano²⁴, svoltosi a Roma nel 1980 nell'originaria sede dell'IILA nel quartiere EUR, che fu importante occasione di incontro e confronto tra studiosi italiani e ibero-americani, senza però riuscire a suscitare significative e durature conseguenze nella cultura italiana che soffriva, e soffre, a detta di Mario Sartor (professore per lunghi anni titolare dell'unica cattedra in Storia dell'Arte dell'America Latina esistente in un'Università italiana), della sindrome dell'«italocentrismo»²⁵.

²² Solo per citare alcuni si veda Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di). *L'architettura dell'eclettismo: la diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Napoli: Liguori, 1999; Nanda Leonardini. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (Tesi di dottorato). Città del Messico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998; Tadeu Chiarelli (a cura di). *Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Catalogo della mostra (Milano, 2003). Milano: Skira, 2003; Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011; GUZMÁN, MARTÍNEZ 2012; Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes edizioni, 2016; Sergi Pantaleone, Vittorio Cappelli (a cura di). *Traiettorie culturali tra il Mediterraneo e l'America latina. Cronache, letteratura, arti, lingue e culture*. Atti del Convegno Internazionale (Rende, 2015). Cosenza: Pellegrini, 2016; Giovanna Capitelli, Macarena Carroza, Stefano Cracolici, Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez. *Arte en la iglesia de San Ignacio*. Santiago del Cile: RIL, 2017; Nanda Leonardini. *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018; Giovanna Capitelli, Stefano Cracolici (a cura di). *Roma en México/México en Roma: las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo, 1843-1867*. Catalogo della mostra (Città del Messico, 2018-2019). Roma: Campisano Editore, 2018; Martin Manuel Checa Artasu, Olimpia Niglio (a cura di). *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Diplomazia culturale in azione*. Roma: Aracne, 2021; César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Perú - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021; Andrea Canepari (a cura di). *L'eredità italiana nella Repubblica Dominicana. Storia, Architettura, Economia e Società*. Torino: Allemandi, 2021. Un filone particolarmente prolifico di studi, nel solco delle ricerche di Franco Sborgi (1944-2013) e di Rodrigo Gutiérrez Viñuales, pone l'attenzione sulla scultura marmorea italiana nei Paesi Sudamericani: Rodrigo Gutiérrez Viñuales. "Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, pp. 35-46; Ramón Gutiérrez, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (a cura di). *La Pintura y la Escultura en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997; Cristina Beltrami. *La statuaria italiana dalla metà dell'Ottocento al primo ventennio del Novecento a Montevideo* (Tesi di dottorato). Venezia: Università Ca' Foscari, 2002; Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004; Franco Sborgi. "La diffusione della scultura italiana nei Paesi andini e in Iberoamerica fra il XIX e il XX secolo". In *Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperation. Encuentro entre la cultura de los Países andinos y la tradición humanista italiana*. Roma: IILA, 2005, pp. 233-244; Rodrigo Gutiérrez Viñuales. "Carrara nell'America Latina. Industria e creazione scultorea". In Sandra Berresford (a cura di). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milano: Federico Motta Editore, 2007, pp. 254-259; Luca Bochicchio. *La scultura italiana in America tra '800 e '900. Studio di un modello generale di diffusione per l'America Latina* (Tesi di dottorato). Genova: Università degli Studi di Genova, 2011.

²³ Si guardino, per esempio, i capitoli del volume Elizabeth Horodowich, Lia Markey (a cura di). *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*. Cambridge: Cambridge university press, 2017 nei quali vengono evidenziati molteplici esempi di relazioni tra Italia e Nuovo Mondo in campi come quello letterario, politico, diplomatico, culinario, religioso ed artistico focalizzando, però, quasi esclusivamente sulla Nuova Spagna.

²⁴ IILA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, 2. voll. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982-1984.

²⁵ Mario Sartor. "Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi". *Quaderni Culturali IILA*, n. 1, 2018, pp. 21-24.

Un altro progetto che va segnalato è quello diretto da Michael Cole ed Alessandra Russo dal titolo *Spanish Italy & the Iberian Americas* finanziato dalla Getty Foundation, che nelle intenzioni si propone di approfondire «*the artistic interactions between Spanish Italy and the Iberian Americas in the long sixteenth century*»²⁶; al momento dal progetto sono scaturiti alcuni articoli e un Simposio celebrato a Firenze nel gennaio del 2023²⁷. Infine andrà registrato che sempre più spesso in Convegni Internazionali in cui si dibatte sulle relazioni artistiche tra Italia e Spagna in Età Moderna vengono incluse comunicazioni che allargano lo sguardo all'America Latina e alle sue relazioni con gli Stati italiani²⁸.



Fig. 1. Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956.



Fig. 2. José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.



Fig. 3. Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.

Se, come si è detto, gli studiosi italiani, salvo rare eccezioni, non si sono interessati dell'arte americana dell'Età Moderna²⁹, e in particolar modo del Vicereame del Perù, va dato merito ad un gruppo di ricercatori ispano-americani ed anglo-americani di aver compiuto studi che hanno evidenziato il ruolo di primo piano svolto nella formazione dell'arte ispano-americana del periodo vicereame da alcuni artisti italiani³⁰. I tre tomi *Historia del arte Hispanoamericano* curati da Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)³¹ e il volume di Pál Kelemen (1894-1993) sul barocco americano³² hanno rappresentato vere pietre miliari nel campo degli studi americanisti, ma è con il meritevole e pionieristico lavoro di Martín Soria (1911-1961), *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*³³ (fig. 1),

²⁶ Si veda <https://siia.mcah.columbia.edu/about> (consultato il 05/09/2022).

²⁷ Tra gli articoli che mettono più in evidenza le relazioni artistiche tra Italia "spagnola" ed America Latina va segnalato almeno il contributo di Francisco Montes González. "El relicario de San Gavino: Un obsequio indiano para Sassari". *Spanish Italy & the Iberian Americas*, 17 giugno 2020 disponibile in <https://siia.mcah.columbia.edu/object/el-relicario-de-san-gavino-un-obsequio-indiano-para-sassari> (consultato il 05/09/2022).

²⁸ Si guardino, per esempio, i recenti convegni Benito Navarrete Prieto, Corinna T. Gallori (a cura di). *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna*. Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 2022) e Joris van Gastel, Nora Guggenbühler (a cura di). *Art Across the Iberian World. Connecting Spanish Italy and Latin America*. Conferenza Internazionale (Zurigo, 2022).

²⁹ Cfr. SARTOR 1990, p. 223.

³⁰ Per un repertorio bibliografico sugli studi americanisti si veda Rafael López Guzmán, Gloria Esponosa Spínola. *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*. Almería: Universidad de Almería, 2013.

³¹ Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, 3 voll. Barcellona: Salvat, 1945-1956.

³² Pál Kelemen. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: The Macmillan company, 1951.

³³ Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956 il cui estratto è stato pubblicato postumo in Italia: Martín Soria. "Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628." *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, pp. 117-130.

che è iniziato ad emergere il ruolo determinante degli artisti italiani nell'arte virreinal, a partire da Bernardo Bitti "padre" della pittura peruviana, il cui succinto profilo, alcuni anni prima, era stato tracciato dallo storico gesuita peruviano Rubén Vargas Ugarte (1886-1975)³⁴.

Sulla scorta delle argute valutazioni critiche di Soria, che per molti aspetti rimangono valide, anche altri ricercatori si sono dedicati allo studio dei primi artisti italiani che giunsero nel Vicereame del Perù nell'ultimo quarto del XVI secolo, in particolar modo i due coniugi boliviani José de Mesa (1925-2010) e Teresa Gisbert (1926-2018), autori di una monografia su Bitti pubblicata in due edizioni³⁵ (fig. 2), di un saggio su Medoro Angelino³⁶ ed una monografia su Matteo Pérez da Lecce³⁷. Su quest'ultimo artista, specificamente, sono intervenuti anche i peruviani Francisco Stastny Mosberg (1933-2013)³⁸ (fig. 3) e Jorge Bernales Ballesteros (1937-1991)³⁹.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, intanto, occupava la cattedra di Storia dell'Arte della Pontificia Universidad Católica de Perú di Lima il fiorentino Bruno Roselli (1887-1970) il quale, oltre a farsi promotore di una campagna di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sulla difesa dei balconi limegni dell'età vicereale, tanto da meritare l'appellativo di "Quijote de los balcones"⁴⁰ (fig. 4), fu il primo ad interessarsi della presenza di opere italiane nelle collezioni private della capitale del Perù⁴¹. Nell'Introduzione al catalogo della mostra *Pittura Italiana Antigua*, organizzata nel 1962 nel Museo de Arte di Lima, il dimenticato studioso enfatizzava con queste parole la storica "simpatia" dei peruviani per l'Italia:

«el misterioso fluido de las simpatias y antipatías que dirige el curso de la historia mundial, pasando por alto todo elemento concreto, registra un hecho inconfundible: la calurosa y casi vehemente simpatía de los peruanos hacia Italia y hacia lo italiano. Actitud acaso inexplicable, si sólo se atendiera a los pocos contactos históricos y a la limitada inmigración; pero innegable en la extensión territorial peruana, en su



Fig. 4. Bruno Roselli, "el Quijote del balcón" limeño ritratto in una foto pubblicata in una rivista dell'epoca.

³⁴ Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, pp. 62-64.

³⁵ José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bernardo Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Dirección nacional de informaciones de la presidencia de la república, 1961; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.

³⁶ José de Mesa, Teresa Gisbert. "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 23-47.

³⁷ José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972.

³⁸ Francesco Stastny. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 22, 1969, pp. 9-55 ripubblicato in Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 85-114.

³⁹ Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, a. 56, nn. 171-173, 1973, pp. 221-271.

⁴⁰ María Fernández Arribasplata. "Bruno Roselli: El Quijote de los balcones". *El Comercio*, 24 settembre 2010; Carlos Batalla. "Bruno Roselli, el defensor de los balcones". *El Comercio*, 23 settembre 2015.

⁴¹ Bruno Roselli (a cura di). *Exposición retrospectiva de Arte italiano en el Perú realizada en el Museo de Arte italiano*. Catalogo della mostra (Lima, 1953). Lima: Instituto Cultural Italo-Peruano, 1953; Bruno Roselli (a cura di). *Pittura italiana antigua en Lima*. Catalogo della mostra (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962.

amalgama social, aún cruzando colores matices raciales. Mencionar a Antonio Raimondi, no basta; pero bien sirve la figura del sabio milanés como instrumento registrador de intensidad erótica, porque Raimondi amó al Perú con una pasión exclusivista, casi sin paralelo en las biografías de los sabios extranjeros. Y el peruano, cuando escucha la palabra Italia, abre la boca, hincha el pecho y emite unos musicales aah y ooh, de pura cepa erótica. Conclusión incontrovertible: el peruano está enamorado de Italia»⁴².

Secondo Roselli la “simpatía” per l’Italia si riflesse in quella per l’arte italiana («*de Italia al Arte Italiano, el salto es breve*») ragion per cui risultava logico che «*dentro de las limitadas posibilidades de importación de un arte no hispánico en el Perú, Italia ocupara una posición preferencial*»⁴³. D’altro lato Roselli evidenziava che, per la scarsa conoscenza artistica dei collezionisti peruviani, la maggior parte delle opere da lui individuate nel Paese andino erano di bassa qualità ed erano soprattutto dipinti acquisiti tra XIX e XX secolo e non, quindi, opere italiane giunte in Perù sin dall’epoca viceregia⁴⁴. Al di là dei molti, ma giustificabili e comprensibili, limiti di quelle prime operazioni espositive, è doveroso risaltare l’impegno di Bruno Roselli per la conoscenza e salvaguardia del patrimonio culturale del Perù che, peraltro, lo portò a creare, nel 1957, il Seminario de Historia del Arte del Instituto Riva-Agüero, ente dedicato alla ricerca e alla divulgazione delle discipline umanistiche e della cultura peruviana. Questo Seminario fu frequentato, tra gli altri, da José Chichizola Debernardi (1936-1980), studioso che, anche in virtù delle sue origini italiane⁴⁵, si interessò particolarmente della ricerca sulla tarda Maniera a Lima, pubblicando numerosi documenti che fornirono elementi di novità per la comprensione di personaggi come Matteo Pérez da Lecce, Pedro Pablo Morón e Medoro Angelino⁴⁶.

Per l’avanzamento delle ricerche storico-artistiche del Paese andino un ruolo fondamentale è quello svolto dal Banco de Crédito del Perú (BCP) - fondato nel 1889 da un gruppo di commercianti italiani - che si è fatto carico, a partire dal 1973, della lodevole iniziativa editoriale, «*que buscaba renovar la cultura peruana poniendo en valor el riquísimo legado artístico de su historia*», Arte y Tesoros del Perú, «*punta de lanza de un ambicioso proyecto de rescate y difusión de un patrimonio cultural del Perú “escasamente conocido”*»⁴⁷. In tale ambito si sono sviluppate le ricerche di diversi studiosi, tra i quali vanno ricordati, oltre a quelli già menzionati in precedenza, i peruviani Luis Enrique Tord (1942-2017)⁴⁸, Ricardo Estabridis⁴⁹, Ramón Mujica⁵⁰, Luis Eduardo Wuffarden⁵¹ gli spagnoli padre Antonio San Cristóbal (1923-2008) e Rafael Ramos Sosa⁵² e il

⁴² ROSELLI 1962, pp. n.n.

⁴³ ROSELLI 1962, pp. n.n.

⁴⁴ Cfr. ROSELLI 1962, pp. n.n.

⁴⁵ Cfr. Margarita Guerra Martiniere. “Necrología. José Chichizola Debernardi (16.I.1936-17.VII.1980)”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 11, 1977, pp. 431-432.

⁴⁶ José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983.

⁴⁷ Ramón Mujica Pinilla. “Una apasionante empresa editorial”. In Ricardo Estabridis Cárdenas (a cura di). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014, p. 222.

⁴⁸ Luis Enrique Tord. “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 321-329.

⁴⁹ Ricardo Estabridis Cárdenas. “Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 109-164.

⁵⁰ Ramón Mujica Pinilla. “Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la máquina barroca al teatro de la memoria”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 141-203.

⁵¹ Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La pintura y los programas iconográficos.” In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267. Si veda anche Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”. *Historica*, vol. 28, n. 1, 2005, pp.

canadese Gauvin Alexander Bailey⁵³; a ciascuno di loro sono riconducibili articoli o brevi saggi volti all'analisi di singole opere o all'inquadramento generale dei contesti.

A dispetto di quello che potrebbe sembrare un quadro alquanto ricco di studi e bibliografia, anche in virtù dei più recenti apporti della nuova generazione di ricercatori tra cui vanno menzionati almeno Christa Irwin⁵⁴, Javier Chuquiray⁵⁵, Elena Amerio⁵⁶, Ricardo Kusunoki, Anthony Holguín e Andrea Tejada⁵⁷, continua a mancare uno studio sistematico ed organico della presenza artistica italiana nel Perù dell'epoca viceregia e, come già si è dichiarato in precedenza, non è stata ancora adeguatamente indagata e messa in risalto l'arte italiana dei secoli XVII e XVIII esistente in Perù.

III. Obiettivi e metodologia

La finalità principale di questo lavoro di ricerca è quello di fornire un contributo alla conoscenza del fenomeno delle relazioni artistiche intercorse tra Italia e Perù durante il periodo del Vicereame spagnolo, ossia tra la conquista (1532) e l'Indipendenza (1821) del Paese andino, nonché fornire un contributo all'inquadramento degli artisti direttamente coinvolti in questo processo attraverso la contestualizzazione nei loro ambiti di formazione ed origine. Le arti qui prese in esame, in continuità ad un taglio già impartito da altri ricercatori come Ramón Gutiérrez⁵⁸, sono la pittura, la scultura e le arti applicate, meritando l'architettura uno studio specifico in altra sede. Non rientrano tra le finalità di questa Tesi quella di approfondire in che misura i modelli italiani siano stati acquisiti e rielaborati dagli artisti locali del Vicereame del Perù né quella di studiare le iconografie e i culti italiani giunti in Perù, temi anch'essi meritevoli di uno studio particolare in distinta sede.

Per raggiungere gli scopi generali enunciati, il lavoro si propone i seguenti obiettivi specifici:

- contestualizzare i pittori italiani Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce all'interno del loro ambito italiano di formazione;

179-192; Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La impronta italianista, 1575-1610". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 257-274.

⁵² Rafael Ramos Sosa. "Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267

⁵³ Gauvin Alexander Bailey. "La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 101-127.

⁵⁴ Christa Irwin. *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi di dottorato). New York: City University of New York, 2014; Christa Irwin. "Bernardo Bitti. An Italian Reform Painter in Peru". In Jesse M. Locker (a cura di). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018, pp. 262-277; Christa Irwin. "Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru". *Journal of Jesuit studies*, vol. 6, 2019, pp. 270-293.

⁵⁵ Javier Chuquiray. "Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 335-362.

⁵⁶ Elena Amerio. "Demócrito 'Bernardo' Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo". *Sílex*, vol. 8, n. 2, 2018, pp. 17-42.

⁵⁷ Andrea Giuliana Tejada Farfán. "Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales". *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 34, n. 2, 2019, pp. 43-59; Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Bernardo Bitti en Cusco*. Cusco: Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2021; Andrea Giuliana Tejada Farfán. "La aparición de Cristo resucitado a su madre de Bernardo Bitti". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 66-79.

⁵⁸ Cfr. Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.

- addentrarsi nel complesso fenomeno degli scambi artistici tra Penisola italiana e Penisola iberica, approfondendo in particolar modo il lavoro degli artisti italiani che operarono in terra andalusa prima di trasferirsi nel Vicereame del Perù;
- fare chiarezza sulle ragioni che portarono i singoli artisti italiani a trasferirsi nel Vicereame del Perù;
- ripercorrere l'attività degli artisti italiani impiantati nel Vicereame del Perù mettendola in connessione al tessuto sociale della committenza;
- riunire, studiare, contestualizzare e revisionare le opere d'arte italiana (pittura, scultura ed arti applicate) rinvenute in Perù afferenti all'intera epoca vicereale;
- comprendere le dinamiche, le rotte e le ragioni che sottendevano l'invio di opere d'arte dall'Italia al Vicereame del Perù.

Per raggiungere tali obiettivi specifici ci si propone di:

- adottare una nuova prospettiva di ricerca che parte dall'Italia e conduce al Perù;
- riconsiderare criticamente tutto quello già pubblicato sull'argomento ed emendare i precedenti errori interpretativi;
- condurre ricerche in archivi che permettano di apportare notizie ricavate da inedita documentazione rinvenuta in Italia, Spagna, Malta e America Latina;
- operare una ricerca diretta sul campo.

Occorrerà far presente sin d'ora, ad ogni modo, che lo sviluppo di questa ricerca ha dovuto fronteggiare una serie di eventi contingenti ed imprevedibili, oltre l'assenza totale di finanziamento da parte di Enti o Istituzioni, che hanno impedito la conduzione delle ricerche nelle modalità pensate inizialmente, limitando, in particolar modo, gli spostamenti sulle lunghe distanze. Inoltre, dopo aver svolto due soggiorni preliminari in Perù tra i mesi di maggio e luglio del 2018 e tra febbraio e maggio del 2019, dal marzo 2020, come tristemente noto, iniziarono mesi molto difficili a livello planetario per l'imperversare della pandemia di COVID-19 che si abbatté con particolare virulenza proprio in Italia, Spagna e America Latina condizionando, inevitabilmente, il lavoro di ricerca per l'impossibilità di viaggiare e per la lunga chiusura di archivi e biblioteche. Per lo sviluppo di questo lavoro di ricerca, pertanto, si è stati obbligati a far utilizzo di una metodologia "a distanza", costituita da periodi di ricerca bibliografica, archivistica e di campo dalla durata di alcuni mesi, seguiti da più lunghi periodi di lavoro "da remoto" durante i quali ci si è dedicati a "metabolizzare" la mole di materiale raccolta e alla scrittura della Tesi.

Nell'impossibilità, per lungo periodo, di accedere a documentazione archivistica e a fonti bibliografiche, si è rivelato fondamentale l'ausilio delle moderne tecnologie che consentono l'accesso da remoto a risorse elettroniche come libri o documenti digitalizzati. Oltre a materiale reperito in portali come Google Books, Dialnet, Academia, Google Scholar, PARES (Portal de Archivos Españoles) ecc. e riviste in *open access*, si è potuto usufruire delle banche dati dell'Universidad de Granada. Importante è stato lo scambio di materiale bibliografico, ma anche più in generale di opinioni e considerazioni sull'*arte virreinal*, con studiosi specialisti del settore, che ha permesso l'acquisizione di una ricca bibliografia internazionale in lingua inglese, italiana, spagnola, portoghese, francese, tedesco e maltese. Di grande utilità si sono rivelate, soprattutto per la ricerca iconografica, alcuni *data base* consultabili liberamente in internet, come il portale ARCA, grande repertorio di dipinti di epoca vicereale esistenti in America Latina, e il portale PESSCA

(*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*), che ambisce all'identificazione delle fonti a stampa ispiratrici dei dipinti dell'epoca viceregia⁵⁹.

Riguardo la ricerca di inedita documentazione archivistica, al di là del materiale raccolto in Perù tra il 2018 e il 2019, dopo una prima lunga fase in cui gli eventi della pandemia hanno consentito esclusivamente la consultazione di materiale digitalizzato da remoto, dal 2021 è stato possibile, in parte, riprendere la consultazione diretta delle fonti. Segnatamente le ricerche sono state indirizzate presso archivi pugliesi, come l'Archivio Diocesano di Lecce e presso l'Archivio di Stato di Lecce, con l'obiettivo di reperire documenti relazionati all'origine di Matteo Pérez e della sua famiglia. Ricerca di campo e ricerca archivistica sono state anche condotte a Cerreto Sannita e nei centri limitrofi per reperire opere e documenti afferenti allo scultore Silvestro Jacobelli che nella seconda metà del Settecento si trasferì a Lima. Ulteriori ricerche sono state intraprese a Napoli e Siviglia. Nel 2022 le ricerche sono proseguite intensamente con lo svolgimento di due importanti soggiorni di ricerca e studio a Roma e a Malta, volti ad approfondire la fase europea dei principali protagonisti di questa Tesi, in particolar modo Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino.

Il periodo di ricerca a Roma durato tre mesi, dal 18 gennaio 2022 al 19 aprile 2022, è stato condotto sotto la supervisione della prof.ssa Patrizia Tosini, specialista di pittura romana della tarda Maniera, dell'Università Roma Tre, usufruendo di un aiuto di mobilità di studenti di dottorato offerto dall'Universidad de Granada. Durante i tre mesi è stato possibile realizzare un intenso lavoro di ricerca archivistica e bibliografica, oltre che si è avuta la possibilità di confrontarsi con un vivace contesto accademico e culturale molto diverso da quello di provenienza. La visita a musei, chiese e palazzi ha consentito, inoltre, di entrare in contatto con l'ambiente nel quale si formarono gli artisti italiani che posteriormente si trasferirono in Perù, di osservare le opere da questi eseguite a Roma prima della partenza in America del Sud e di realizzare la campagna fotografica.

Per quanto riguarda la ricerca documentaria, durante il soggiorno romano si è cercato di consultare la maggioranza degli Archivi delle Curie Generali degli Ordini religiosi presenti in Perù nell'epoca viceregia, con la finalità di reperire documentazione utile allo studio della circolazione delle opere d'arte tra Italia e Vicereame peruviano. Nel perseguire questo obiettivo, comunque, sono state ancora avvertite difficoltà legate alla pandemia e a problematiche di varia natura. Nell'Archivio Generale dei Trinitari, per esempio, non è consentito l'accesso agli studiosi, mentre l'Archivio Magistrale del Sovrano Militare Ordine di Malta è rimasto chiuso durante l'intero periodo dello stato di emergenza sanitaria. In altri casi la natura stessa dell'Ordine religioso, strutturato non in maniera gerarchica bensì in una confederazione di comunità affiliate, come nel caso della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri⁶⁰ o dell'Ordine Benedettino⁶¹, riduce al minimo le corrispondenze con le "case madri" di Roma. Per quanto riguarda Ordini come i Minimi di S. Francesco di Paola e i Carmelitani Scalzi, le missioni del Perù erano controllate dalla Provincia spagnola e pertanto non sono presenti, nei relativi archivi generalizzati romani, documenti utili alla nostra ricerca. Per i Camilliani, invece, nell'Archivio Generale romano si conservano copie dei documenti esistenti nell'Archivio della Provincia spagnola⁶²; alcune poche copie di documenti

⁵⁹ Cfr. Almerindo Ojeda Di Ninno. "La reconstrucción histórica del arte colonial a través de sus fuentes grabadas: el caso de PESSCA". *Norba. Revista De Arte*, n. 40, 2020, pp. 175-184.

⁶⁰ Nell'Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri - Roma (=ACOR) si conservano le unità archivistiche Q.II.7 relative al Vicereame del Perù e Q.II.9 sul Messico.

⁶¹ La documentazione conservata in questo Archivio legata al Perù è tutto afferente ad epoca molto recente.

⁶² Archivio Generale dei Ministri degli Infermi - Roma (=AGMI), *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenamuerte de Lima, 1745-1775*.

inviati in Spagna sono custodite anche nell'Archivio Generale dell'Ordine della Mercede⁶³. Per quanto riguarda gli Ordini mendicanti come Francescani⁶⁴, Domenicani⁶⁵ ed Agostiniani⁶⁶, la mancanza di una forte tradizione amministrativa ha comportato che le testimonianze sugli argomenti di nostro interesse, nella fattispecie quello dell'invio di opere d'arte, siano quasi inesistenti. L'archivio più ricco di documentazione rimane, pertanto, l'Archivum Romanum Societatis Iesu della Compagnia di Gesù che, ad ogni modo, a causa dell'esaurirsi della durata del soggiorno romano, non è stato possibile scandagliare nella sua interezza.

Per quanto concerne gli archivi pubblici e privati, durante il soggiorno di ricerca a Roma l'attenzione è stata centrata soprattutto nello scandaglio del fondo notarile dell'Archivio di Stato, con l'obiettivo di rinvenire il contratto di apprendistato siglato a Roma nel 1583 tra Matteo Pérez e Pedro Pablo Morón e del fondo Camerale del medesimo archivio con l'intento di rintracciare documenti sui lavori di Pérez nella Cappella Sistina; sebbene entrambe le ricerche non abbiano portato i risultati sperati, contestualmente è stato possibile reperire altri documenti di utilità, tra i quali quelli che aiutano a comprendere le origini di Medoro Angelino. Altre ricerche sono state condotte presso l'Archivio Storico Capitolino, l'Archivio Storico Diocesano di Roma, l'Archivio fotografico documentazione restauri e l'Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici. Molto intensa è stata anche la ricerca bibliografica in numerose Biblioteche pubbliche e private che ha permesso di consultare una serie di volumi altrove difficilmente reperibili⁶⁷.

⁶³ L'unica documentazione riferita al Perù conservata presso l'Archivio Generale dell'Ordine della Mercede - Roma (=AGOM) è raccolta nei due registri *Provincia Limensis et Cuzchensis* e *Provincias de Indias*.

⁶⁴ L'Archivio Storico Generale dell'Ordine dei Frati Minori - Roma (=ASGFM) conserva numerosi faldoni riferibili alla Provincia peruviana, cilena e neogranadina del periodo viceregio tra cui: M/36 (*Documentación America, Chillan, Chile, Florida, Perù, Guatemala, Bolivia*, secoli XVII-XIX); M/37 (*America, Chile, Chillan, Perù*, 1553-1900); M/39 (*Acta et Missiones Provinciae Peruviae*, secoli XVII-XVIII); M/40 (*Peruviae Provinciae, Acta et Missiones, Chile, Cali, Caracas, Apolobamba, S. Francisco de Mojos, Tarija*, secoli XVII-XVIII); M/41 (*Missiones Apostolicas de las Santas Provincias de S. Francisco [...] sujetas a la Comisaría General del Perú. Lima, Cuzco, Quito, Santa Fé, Chile, Santa Cruz, Caracas y Paraguay*, 1780); M/42 (*Peruviae Missiones, Ocopa, Cajamarquilla, Río Marañón*, secolo XVIII); M/43 (*Messici Missiones, Sonora, Zacatecas, Teguacanos, Texas, Perù, Zapopan*, secoli XVIII-XIX); M/63 (*Opuscula, Missiones Chilena, Columbianae et Peruviae*, 1769-1859); M/93 (*Relaciones XII Apostoles*, 1638-1651; *Colegio Ocopa*, 1779; *Provincia Chiloe*, 1791). Da menzionare anche documentazione relativa al periodo repubblicano, in particolar modo M/122 (*Documentazione, collegio: Los Angeles, Lima, Cuzco, Arequipa, Ocopa*, 1842-1869); M/111 (*America Central y Meridional*, 1824-1868).

⁶⁵ Tra la numerosa documentazione conservata presso l'Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori - Roma (=AGOP) sono state consultate le seguenti unità archivistiche: Serie IV (Registra Magistrorum (vel Vicariorum generalium vel Procuratorum) Ordinis: IV. 46 (*Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Hippoliti M. Beccaria*, 1589-1589); IV.61 (*Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Seraphini Secchi*, 1620-1626); IV.95 (*Regestrum actorum regiminis Rmorum Ridolfi Turco, de Marinis, Roccaberti, Passerini, pro Provincia S. Ioan Bap. de Peru et pro Provincia S. Mariae Candelaria*, 1637-1671); IV.209h (*Confirmatio actorum capitulorum provincialium provinciarum Indiarum*, 1724-1771); Serie XI (*Conventus in particulari*): XI.50000 (Arequipa); XI.50010 (Cuzco); XI.50200 (Lima); XI.52000 (Quito); XI.54000 (Buenos Aires); XI.54500 (Cordoba); XI.54530 (Mendoza); Serie XII (*Monasteria et Congregationes Sororum*): XII.95500 (Monastero S. Caterina, Arequipa); XII.95600 (Monastero S. Rosa, Arequipa); XII.95650 (Monastero S. Caterina, Lima); XII.95655 (Monastero S. Rosa, Lima); XII.95700 (Cuzco); Serie XIII (*Provinciae, Congregationes, Vice-Provinciae, Vicariatus, Misiones*): XIII.01 (Colombia); XIII.02 (Perù).

⁶⁶ Nell'Archivio Generale dell'Ordine di Sant'Agostino - Roma (=AGOSA) si conservano le unità archivistiche Aa 35 (*Notitiae provinciarum Quitensis et Peruanae saec. XVII*); Aa 45 (*Notitiae provinciae Peruanae 1612-1795*); Aa 45a (*Notitiae conventus Limani 1710-1769*); Ff 24 (*Acta capitulorum Prov. Limae, Quito, Chilis, S. Fidei, Mexici, Mechiocan, Philiphinarum, Granatensis, Canariensium Insularum 1645-1692*).

⁶⁷ Sono state frequentate le seguenti biblioteche: Biblioteca Nazionale; Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte; Biblioteca dell'Istituto Storico dell'Ordine Mercedario; Biblioteca Hertziana; Biblioteca della Curia generalizia dei Padri Domenicani di S. Sabina; Biblioteca dell'Istituto Italo-Latino Americano; Biblioteca de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma; Biblioteca del Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali (ICCRUM); Biblioteca di Storia dell'Arte "L. Grassi" dell'Università

Il periodo di ricerca a Malta di tre mesi, condotto interamente a proprie spese, è stato svolto tra il 6 settembre 2022 e il 6 dicembre 2022 sotto la supervisione della prof.ssa Jennifer Porter, restauratrice e insegnante del Department of Conservation and Built Heritage dell'Università di Malta. Durante questo soggiorno è stato possibile, innanzitutto, entrare in contatto con l'*équipe* di restauro, guidata dalla stessa prof.ssa Porter, che proprio nei mesi della mia permanenza ha eseguito il restauro conservativo ed estetico degli affreschi del *Grande Assedio di Malta* dipinti, tra il 1577 e il 1581, da Matteo Pérez da Lecce nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo del Gran Maestro a La Valletta. È stato possibile, dunque, assistere alle operazioni di restauro in corso, salire sui ponteggi per visionare da vicino gli affreschi, realizzare la campagna fotografica delle opere, collaborare con l'*équipe* attraverso un costruttivo intercambio di informazioni.

Inoltre, durante i tre mesi è stato possibile condurre ricerche archivistiche e bibliografiche di grande utilità per la Tesi. Nella fattispecie si è frequentata la biblioteca dell'Università di Malta e la National Library of Malta, dove è stato possibile attingere a bibliografia maltese irreperibile in altri luoghi d'Europa. Per quanto riguarda i documenti, sempre nella National Library of Malta, si è consultato l'Archivio dell'Ordine dei Cavalieri Gerosolimitani⁶⁸, così come si è attinto a numerosi archivi riuniti nell'Archivio Diocesano di Mdina quali l'Archivum Archiepiscopalis Melitensis⁶⁹, l'Archivum Cathedralis Melitensis⁷⁰ e la Curia Episcopalis Melitensis⁷¹. La ricerca è stata anche indirizzata verso l'Archivum Inquisitionis Melitensis⁷² e il National Archives of Malta, Banca

Roma Tre; Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre; Biblioteca francescana della Curia Generale dei Frati Minori.

⁶⁸ Nell'Archives of the Order of Malta (=AOM) sono state consultate le seguenti unità archivistiche: b. 94, *Liber Conciliorum*, 1574-1577; b. 95, *Liber Conciliorum*, 1577-1581; b. 179, *Liber Conciliorum*, 1574-1576; b. 180, *Liber Conciliorum*, 1576-1579; b. 182, *Liber Conciliorum*, 1581-1583; b. 290, *Sacra Capitula Generalia*, 1574-1578; b. 435, *Liber Bullarum*, 1574-1575; b. 436, *Liber Bullarum*, 1575-1576; b. 437, *Liber Bullarum*, 1577-1578; b. 438, *Liber Bullarum*, 1578-1579; b. 439, *Liber Bullarum*, 1579-1581; b. 440, *Liber Bullarum*, 1581-1582; b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*; b. 2125, *Deliberazioni della Lingua d'Italia*, 1564-1594; b. 2126, *Deliberazioni della Lingua d'Italia*, 1564-1594; b. 2202, *Deliberaciones de la Lengua de Castilla y Portugal*, 1554-1617.

⁶⁹ In questo Archivio sono state consultate diverse Visite pastorali tra cui: *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 6, Tommaso Gargallo, 1579-1606; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 7, Tommaso Gargallo, 1588-1602; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 11, Baldassarre Cagliari, 1621-1631; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 13, Miguel Juan Balaguer Camarasa, 1635-1637; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 32, Paul Alphéran de Bussan, 1728-1729; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 33, Paul Alphéran de Bussan, 1736-1740.

⁷⁰ In questo Archivio è stata consultata *Miscellanea*, vol. 295 contenente il mandato di pagamento a Matteo Pérez per il dipinto di *San Paolo Naufrago*. Si è anche consultato *Miscellanea*, vol. 3, *Notizie diverse*, 1418-1688; *Miscellanea*, vol. 4, *Notizie estratte da vari notai*, 1546-1624; *Miscellanea*, vol. 167, *Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660*; *Miscellanea*, vol. 171, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo I; *Miscellanea*, vol. 172, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo II; *Miscellanea*, vol. 173, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo III; *Miscellanea*, vol. 231, *Notizie riguardanti la Chiesa Collegiata della Città Valletta sotto titolo di S. Paolo Apostolo*; *Miscellanea*, vol. 237, *Chiesa di S. Paolo Valletta*; *Miscellanea*, vol. 274, *Notizie storia di Malta*; *Miscellanea*, vol. 275; *Registro delle deliberazioni Capitolari dall'anno 1419 sino all'anno 1623*, tomo I.

⁷¹ In questo Archivio sono state consultate le seguenti unità archivistiche relative al periodo 1576-1581, con l'obiettivo di reperire eventuali notizie sulla commissione della Diocesi maltese a Matteo Pérez: *Registrum Actorum Curia Civitatis Notabilis*, vol. 7, 1572-1581; *Acta Originalia*, vol. 56, 1576; *Acta Originalia*, vol. 57, 1577; *Acta Originalia*, voll. 58A-58B, 1578; *Acta Originalia*, vol. 59, 1579; *Acta Originalia*, vol. 60, 1580; *Acta Originalia*, vol. 61, 1581; *Acta Originalia*, vol. 62, 1582.

⁷² Nell'Archivio sono state consultate le seguenti unità archivistiche relative al periodo 1576-1581: *Acta Civilia*, vol. 1, 1575-1578; *Acta Civilia*, vol. 2, 1579-1582; *Miscellanea*, vol. 12, *Notizie de' Capitoli celebrati dai Canonici della Chiesa Cattedrale di S. Paolo*; *Processi e denunce*, voll. 1A-1B; *Processi e denunce*, vol. Prae. 1B; *Processi e denunce*, voll. 2A-2B-2C; *Processi e denunce*, vol. 3A-3B; *Processi e denunce*, vol. 4A-4B.

Giuratale⁷³ con la finalità di verificare l'esistenza di eventuali procedimenti giudiziari a carico di Matteo Pérez così come ventilato dal biografo olandese Carel van Mander. Per quanto riguarda la ricerca dei rogiti notarili andrà segnalato che, sfortunatamente, nel corso del soggiorno maltese la sede del Notarial Archives of Malta di St. Christopher Street a La Valletta era chiusa al pubblico a causa della ristrutturazione dello stabile che ospita l'Archivio, ragion per cui non è stato possibile consultare la documentazione. Degli atti notarili conservati al Notarial Archives of Malta di St. Christopher Street è stato possibile solo visionare quelli di cui esiste la riproduzione digitale⁷⁴ e quei pochi di cui si conserva una copia manoscritta originale nella sede del Notarial Archives of Malta in Vassalli Street a La Valletta⁷⁵. Al di là di impedimenti contingenti, inoltre, per quanto riguarda la ricerca archivistica andrà segnalato che in numerosi casi, sia a Malta che in tutti gli archivi frequentati, la documentazione cartacea versa in uno stato di conservazione di tale precarietà da non consentire la buona lettura dei documenti.

Occorre sottolineare, ancora, che in ciascuno dei soggiorni, la ricerca archivistica e bibliografica è stata sempre accompagnata dall'indagine sul campo, con l'ispezione a tappeto del territorio volta a ricercare e riconoscere opere d'arte italiane esistenti in Perù oppure opere realizzate da artisti come Matteo Pérez. I mesi di ricerca in Perù, in particolar modo, sono stati trascorsi nella visita delle principali chiese e musei di Lima⁷⁶, ma si è potuto anche indagare in altre città di grande importanza come Arequipa⁷⁷ e Cuzco⁷⁸. Di grande utilità, come si è detto, sono stati, inoltre, i

⁷³ Nell'Archivio sono state consultate le seguenti unità archivistiche relative al periodo 1576-1581: Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 5, 1573-1576; Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 6, 1577-1578; Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 7, 1578-1581; Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 8, 1581-1582; Officium Commissariorum Domorum, Reg. Actorum Originalium, voll. 1-2; Officium Magistralis Secretariae, Acta Originalia, vol. 1, 1570-1722; Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 2, 1571-1577; Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 3, 1577-1579; Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 4, 1580-1583; Officium Causarum Delegationum, Acta Originalia, vol. 1, 1540-1590; Officium D.D. Juratorum Notabilis Civitates, Acta Originalia, vol. 1, 1559-1642; Sacra Audientia, Decreta e decisione, vol. 1, 1538-1622.

⁷⁴ Le riproduzioni digitali dei rogiti sono disponibili nel sito hmml.org. Nella fattispecie la consultazione ha riguardato le seguenti unità archivistiche: Registers, Placido Abela, R 4, vol. 2, 1569-1576; Registers, Antonio Caxaro, R 174, vol. 1, 1577-1579; Registers, Antonio Caxaro, R 174, vol. 2, 1579-1582; Registers, Lorenzo de Apapis, R 203, vol. 1, 1540-1583; Registers, Vincenzo Bonaventura de Bonetis, R 206, vol. 50, 1574-1576.

⁷⁵ Le uniche unità archivistiche afferenti al periodo 1576-1581 che si è potuto consultare sono: Registers, Antonio Angelo Falzon, vol. 2, 1584-1594; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 1, 1573-1576; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 2, 1576-1578; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 3, 1578-1580; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 4, 1580-1581; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 5, 1581-1582; Registers, Giuliano Muscat, R. 11, sk. 979, vol. 1, 1545-1583; Registers, Angelo Bartholo, R. 8, sk. 562, vol. 2, 1558-1580.

⁷⁶ A Lima, e nel suo immenso *hinterland*, la visita ha riguardato i seguenti luoghi: Museo della Casa Aliaga; cattedrale; Museo della cattedrale; Cimitero "Presbitero Maestro"; Cimitero Baquijano del Callao; chiesa delle Concezioniste al Surco; chiesa della Mercede; chiesa della Solitaria; chiesa della Vera Cruz; basilica di S. Domenico; Museo del convento di S. Domenico; chiesa del Carmine in Barrios Altos; chiesa e convento della Buona Morte in Barrios Altos; chiesa del Prado in Barrios Altos; Museo de los Descalzos; chiesa di Gesù e Maria; chiesa di S. Agostino; chiesa di S. Carlo; basilica di S. Francesco; chiesa di S. Marcello; chiesa di S. Sebastiano, chiesa di S. Pedro; chiesa di S. Anna; chiesa di S. Caterina; chiesa di S. Rosa delle Madri; santuario di S. Rosa dei Padri; santuario del Signore dei Miracoli; Museo del Signore dei Miracoli; chiesa di S. Maria del Soccorso (S. Francesco di Paola); chiesa di S. Maria della Vittoria; chiesa delle Trinitarie; Museo de Arte de Lima; Museo del Palazzo Arcivescovile; Museo de Arte Italiano; Museo Pedro de Osma; Museo del Banco de Crédito del Perú; Palazzo della Nunziatura Apostolica del Perú; chiesa di S. Maria Ausiliatrice; chiesa del Carmine in José e Maria.

⁷⁷ Ad Arequipa è stato possibile visitare: cattedrale; Museo della cattedrale; chiesa di S. Teresa; Museo de Arte Virreinal de S. Teresa; chiesa della Compagnia di Gesù; chiesa di S. Domenico; chiesa di S. Caterina; Museo di S. Caterina; chiesa di S. Agostino; chiesa di S. Francesco; chiesa della Mercede; chiesa della Recolletta; Museo della Recolletta; Museo del Banco Central de Reserva; Cimitero de "La Apacheta".

soggiorni di ricerca condotti a Roma⁷⁹, nell'arcipelago di Malta⁸⁰, a Lecce, Napoli, Siviglia, Cerreto Sannita ecc.

Detto ciò andrà puntualizzato che, in linea generale, laddove le ricerche (sia quelle di campo che quelle documentarie e bibliografiche) non abbiano potuto apportare nuovi dati - a causa di una vasta tipologia di ragioni che variano dalla distruzione del patrimonio alla cattiva conservazione dello stesso - in questo lavoro si è sempre cercato di mantenere una linea metodologica impostata sulla prudenza nelle attribuzioni e nelle valutazioni critiche. Dal passato, infatti, emergono casi nei quali gli studiosi si sono spinti in azzardate interpretazioni che, talvolta, hanno prodotto una distorta visione dei fenomeni, se non alla creazione di veri e propri "falsi miti". Ciò, tuttavia, non significa che la Storia dell'Arte debba essere tracciata nella fatalistica attesa del fortuito ritrovamento archivistico ma che, come suggeriva Oreste Ferrari (1927-2005), sia necessario un più attento esercizio di lettura critica basato sullo sfruttamento di tutti gli strumenti a disposizione dello storico dell'arte (analisi stilistica, iconografia, storia sociale dell'arte, ecc.)⁸¹ e sulla interdisciplinarietà.

⁷⁸ A Cuzco la visita ha riguardato in particolar modo: cattedrale; tempio del Trionfo; chiesa della Sacra Famiglia; chiesa di S. Biagio; chiesa di S. Cristoforo; Museo Arcivescovile; chiesa di S. Francesco; Museo di S. Francesco; chiesa di S. Domenico; Museo del Coricancha; chiesa della Mercedes; chiesa della Compagnia di Gesù; chiesa di S. Caterina.

⁷⁹ La visita ha interessato i seguenti luoghi relazionati con la Tesi di dottorato: Castel Sant'Angeli; Galleria Nazionale di Palazzo Spada; Museo delle Civiltà; Museo di Palazzo Venezia; Villa Giulia; Galleria Nazionale di Villa Borghese; Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps; Musei Vaticani; Villa d'Este (Tivoli); Galleria Nazionale Barberini; Galleria Nazionale Corsini; Museo di Roma; Musei di Villa Torlonia; Musei Capitolini; Basilica Vaticana di S. Pietro; Basilica Cattedrale di S. Giovanni in Laterano; chiesa di S. Agnese in Agone; chiesa di S. Agostino; chiesa di S. Andrea della Valle; chiesa di S. Bibbiana; chiesa di S. Cecilia; chiesa di S. Croce in Gerusalemme; chiesa di S. Eligio degli Orefici; chiesa di S. Francesca Romana; chiesa di S. Francesco a Ripa; chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli; chiesa di S. Giovanni Calebita; chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini; chiesa di S. Giovanni della Malva; chiesa di S. Ignazio; chiesa del SS. Nome di Gesù; chiesa di S. Lorenzo in Damaso; chiesa di S. Lorenzo in Lucina; chiesa di S. Luigi dei Francesi; chiesa di S. Marcello al Corso; chiesa di S. Marco; chiesa di S. Maria degli Angeli; chiesa di S. Maria della Scala; chiesa di S. Maria della Vittoria; chiesa di S. Maria dell'Orto; chiesa di S. Maria di Monserrat; chiesa di S. Maria in Ara Coeli; chiesa di S. Maria in Trastevere; chiesa di S. Maria in Vallicella; chiesa di S. Maria Maddalena; chiesa di S. Maria Maggiore; chiesa di S. Maria sopra Minerva; chiesa di S. Nicola alle Carceri; chiesa di S. Pietro in Montorio; chiesa di S. Pietro in Vincoli; chiesa di S. Prassede; chiesa di S. Sabina; chiesa di S. Stefano Rotondo; chiesa dei SS. Cosma e Damiano; chiesa della Trinità degli Spagnoli; chiesa della Trinità dei Monti; chiesa dei SS. XII Apostoli; chiesa di S. Agnese fuori le Mura e mausoleo di S. Costanza; chiesa dei SS. Quattro Coronati; chiesa di S. Eustachio; chiesa di S. Ivo alla Sapienza.

⁸⁰ La visita è stata estesa in diverse località e città dell'arcipelago. Nell'isola di Malta si è visitato, a La Valletta: Palazzo del Gran Maestro; Palazzo della National Library; chiesa di S. Francesco d'Assisi; chiesa di S. Maria della Vittoria; collegiata di S. Paolo Naufrago; chiesa di S. Agostino; chiesa di S. Maria di Gesù; chiesa di S. Maria del Monte Carmelo; chiesa di S. Maria di Damasco; concattedrale di S. Giovanni Battista; chiesa di S. Rocco; chiesa di S. Giacomo; chiesa di S. Lucia; chiesa di S. Nicola; chiesa di S. Barbara; Casa Rocca piccola. A Floriana: chiesa di S. Publio; chiesa dell'Immacolata. A Birgu (Vittoriosa): chiesa di S. Lorenzo; oratorio di S. Giuseppe, forte Sant'Angelo, Palazzo dell'Inquisizione. A Bormla (Cospicua): chiesa dell'Immacolata Concezione. Isla (Senglea): chiesa della Natività di Maria; chiesa di S. Filippo Neri. A Mdina: cattedrale metropolitana di S. Paolo; Museo Diocesano; chiesa dell'Annunciazione; chiesa del monastero di S. Pietro. A Rabat: chiesa di S. Paolo; chiesa di S. Maria di Gesù; chiesa di S. Marco; chiesa di S. Domenico; chiesa di S. Francesco, Wignacourt Museum; Grotta di S. Paolo. A Lija: chiesa della Trasfigurazione; chiesa vecchia del SS. Salvatore. A Balzan: chiesa dell'Annunziata. A Mosta: basilica di S. Maria Assunta. A Naxxar: chiesa della Natività della Vergine; Museo della parrocchia della Natività della Vergine. A Birkirkara: chiesa di S. Elena; santuario della Madonna Tal-Herba; chiesa di S. Rocco, chiesa dei SS. Antonio e Caterina. Ad Attard: chiesa dell'Assunta. A Qrendi: chiesa dell'Assunta. A Balluta: chiesa di S. Maria del Monte Carmelo. A San Pawl il-Baħar: santuario di S. Paolo Naufrago; chiesa di S. Maria Addolorata. A Mellieħa: chiesa della Natività di Maria; chiesa di S. Maria di Mellieħa. Nell'isola di Gozo si è visitato, a Rabat (Victoria): cattedrale dell'Assunta; Museo della cattedrale, chiesa di S. Francesco d'Assisi; chiesa di S. Giorgio. A Xagħra: chiesa della Natività di Maria. A Nadur: basilica dei SS. Pietro e Paolo.

⁸¹ Cfr. Oreste Ferrari. "I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, p. 146.

Riguardo quest'ultimo punto, andrà osservato che è stata ampiamente dimostrata l'importanza metodologica di un nuovo approccio nei confronti dei contesti artistici «che non tenga rigidamente separate le diverse espressioni figurative» ma che consideri le “arti sorelle” in dialogo tra loro⁸². L'approccio interdisciplinare, inoltre, seppur più ampio e complesso, è sicuramente quello che offre le maggiori garanzie di non incorrere in gravi omissioni o in visioni parziali. Da ciò deriva l'opportunità, in alcuni casi, di realizzare ricerche in *équipe*, ossia la redazione di lavori a più mani in cui ciascuno studioso, in virtù delle sue competenze e specializzazioni, contribuisce al migliore esito della ricerca⁸³.

Un altro punto che occorre qui sottolineare è che in questa Tesi si è scelto di adottare un approccio metodologico che porti al ripensamento della persistente tendenza degli studi storico-artistici - in altra sede l'abbiamo denominata ‘pangesuitismo’⁸⁴ (il cui prefisso *pan* deriva dal greco antico *πᾶν* e significa “tutto”) - che legge le vicende della Storia dell'Arte Moderna quasi ad esclusivo appannaggio gesuitico. Nel corso di questo lavoro di Tesi, per esempio, abbiamo potuto constatare come talvolta gli studiosi abbiano invocato il presunto intervento dei Gesuiti in misura poco razionale. Abbiamo riscontrato, infatti, casi in cui si è sostenuto, pur in totale assenza di dati, la provenienza gesuitica di alcune opere d'arte solo in virtù della loro buona qualità⁸⁵, oppure casi nei quali è stato riconosciuto ai Gesuiti, contro le evidenze oggettuali, il merito del trasferimento in Perù di alcuni artisti come Matteo Pérez da Lecce⁸⁶. A riguardare criticamente questi esempi appare chiaro che si è talvolta fatto uso (ed abuso) di *topoi*, ossia luoghi comuni adoperati per risolvere situazioni apparentemente irrisolvibili od inspiegabili promuovendo la Compagnia di Gesù a sorta di *deus ex machina* dell'*arte virreinal* o, più in generale, dell'intera arte dell'Età Moderna. Questa tendenza, certamente favorita da una tradizione storiografica di ampia durata e da un'oggettiva maggiore abbondanza di fonti documentarie che altri Ordini religiosi non possono vantare, rischia, tuttavia, di restituire una visione alterata ed incompleta dell'*arte virreinal*, dal momento che induce a trascurare, o a non valorizzare appieno, gli apporti degli altri Ordini regolari, sia maschili che femminili, del clero secolare e del potere viceregio. A tal proposito Luisa Elena Alcalá avverte che «*la Compañía se ha analizado desde todos los aspectos y con todas las metodologías posibles; sin embargo, carecemos de estudios comparativos con otras órdenes religiosas*»⁸⁷. Tale carenza porta a sottovalutare che «*en muchos aspectos, los jesuitas continuaron las prácticas misionales ya utilizadas por los mendicantes - especialmente los franciscanos - tanto en Europa como en América*». Per esempio, né la fondazione di scuole di educazione e formazione di artisti né l'utilizzo delle immagini per enfatizzare le predicazioni furono prerogative gesuitiche dal momento che gli Ordini mendicanti le praticavano già tempo prima⁸⁸. Detto ciò andrà comunque considerato che la vitalità dei Gesuiti, per una pluralità di ragioni esterne ed interne, superò quella degli altri Ordini religiosi⁸⁹. Favoritismi politici e potenti protezioni ecclesiastiche, unite ad una semplificazione della

⁸² Letizia Gaeta. “Pittori e scultori a Napoli tra ‘600 e ‘700: tracce di un’intesa”. *Kronos*, n. 10, 2006, p. 139.

⁸³ A tal proposito sono stati condotti vari lavori con Adrián Contreras-Guerrero e Laura Liliana Vargas Murcia.

⁸⁴ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 111 nota 9.

⁸⁵ Per esempio è il caso della tela dello *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio* di Santiago del Cile da riconoscere come opera di committenza domenicana. Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 29.

⁸⁶ Contro questa ipotesi ci siamo già pronunciati in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 111 e argomenteremo più diffusamente nei capitoli della Tesi.

⁸⁷ Luisa Elena Alcalá. “Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, p. 12.

⁸⁸ Cfr. ALCALÁ 2002, p. 12.

⁸⁹ Cfr. ALCALÁ 2002, pp. 12-13.

vita conventuale che permetteva maggiore connessione al mondo temporale, permisero alla Compagnia di espandersi rapidamente. Alla base di ciò vi era la maggiore efficienza dei Gesuiti rispetto agli Ordini tradizionali che dipendeva dalla strutturazione interna “militare”. Il controllo delle alte gerarchie gesuitiche su ciascuna casa o collegio, dunque, era molto forte e si esercitava attraverso l’invio periodico, sia al superiore della Provincia che al Preposito Generale di Roma, di relazioni sullo stato della casa⁹⁰. Questa forte tradizione amministrativa spiega perché sia molto più abbondante la documentazione sulla Compagnia di Gesù rispetto agli Ordini mendicanti e perché tali documenti riguardino anche aspetti temporali come la gestione del patrimonio o l’acquisto di beni ed opere d’arte. Ad ogni modo rimane valida, a modesto parere di chi scrive, la necessità di “aprire” nuovi filoni di studi che assumano il compito, certamente non semplice a causa della scarsità di fonti archivistiche e di bibliografia, di indagare il ruolo rivestito nelle dinamiche artistiche dagli altri Ordini regolari e delle *élites* religiose e civili, anche in virtù del nuovo filone di “studi di genere” che assegna, giustamente, un grande protagonismo alla figura femminile.

IV. Terminologia

Al momento di affrontare come oggetto del presente lavoro di Tesi l’arte italiana in Perù, occorrerà fare alcune necessarie puntualizzazioni di carattere terminologico utili a chiarire l’approccio e le scelte compiute.

Innanzitutto andrà precisato il significato del concetto di “arte italiana” che qui segue l’accezione definita nel 1979 da Giovanni Previtali nel saggio introduttivo all’opera enciclopedica *Storia dell’arte italiana*. Secondo Previtali con “arte italiana” si intende non solo la produzione artistica della Penisola italiana, che per altro dal Medioevo fino all’Unificazione nel 1861 era frammentata in una molteplicità di Stati e staterelli, alcuni dei quali sotto il controllo diretto di potenze straniere, ma più in generale tale etichetta va legata alla coscienza “nazionale”, ossia alla coscienza della specificità dell’arte italiana e all’auto-coscienza che avevano gli stessi artisti di possedere una precipua identità, diversa rispetto a quella di colleghi di altre culture e tradizioni figurative. Ecco, dunque, che in questo studio, come già proposto da Previtali, si considererà come “arte italiana” non solo quella prodotta in Italia ma anche quella realizzata da artisti che, nati e formati in Italia, successivamente si trasferirono nel Nuovo Mondo, portando con sé il proprio bagaglio culturale e figurativo incontrovertibilmente “italiano”⁹¹.

Riguardo l’arte realizzata in America in questo lavoro di Tesi non sarà mai utilizzata la designazione, dal tono spregiativo, “arte coloniale”, che risulta ampiamente in uso soprattutto da parte della storiografia anglo-americana. Le ragioni di tale scelta risiedono, innanzitutto, nel fatto che durante la dominazione asburgica «*las Indias no eran colonias*» bensì, al pari dei territori italiani e fiamminghi, furono «*Provincias, Dominios, Reinos, Repúblicas*»⁹²; il “mito” della colonia fu creato tra XVIII e XIX secolo da parte dell’*élite* creola americana per giustificare l’indipendenza

⁹⁰ Cfr. ALCALÁ 2002, pp. 15-16.

⁹¹ Cfr. Giovanni Previtali. “La periodizzazione della storia dell’arte italiana”. In Giovanni Previtali, Federico Zeri (a cura di). *Storia dell’arte italiana*, vol. 1. *Questioni e metodi*. Torino: Einaudi, 1979, pp. 8-12. Da questa premessa parte anche lo studio sulla pittura italiana a Granada: David García Cueto. “Introducción. Una aproximación a los estudios sobre pintura italiana en España: condicionantes y especificidades del caso de Granada”. In David García Cueto (a cura di). *La pittura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 18-20.

⁹² Ricardo Levene. *Las Indias no eran colonias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951, p. 20; DE NARDI 2016, p. 248.

politica dalla Spagna⁹³. Inoltre il concetto di “arte coloniale” mette in ombra una caratteristica essenziale dell’arte americana, ossia l’importanza della sua componente indigena che influì e condizionò gli sviluppi dell’arte locale portando, in alcuni casi - come nell’architettura della provincia di Arequipa - alla creazione di una vera e propria arte *mestiza* (o ibrida). Allo stesso modo l’etichetta “arte coloniale”, riducendo l’intero fenomeno artistico americano all’azione spagnola, oscura tutti gli apporti non iberici ossia le influenze italiane, fiamminghe, tedesche, ecc. che furono ugualmente determinanti per la conformazione dell’arte del Nuovo Mondo⁹⁴. Sicché in questo studio si preferirà sempre parlare di “*arte virreinal*”, dal momento in cui l’istituzione politica viceregia sottende già in sé stessa gli elementi di multiculturalismo e policentrismo che hanno caratterizzato le espressioni artistiche latino-americane⁹⁵.

Per quanto concerne la questione degli stili, tema di lungo e vivace dibattito tra gli studiosi americani ed europei che si sono contrapposti sull’opportunità o meno dell’adozione delle medesime categorie stilistiche europee per la periodizzazione dell’*arte virreinal*⁹⁶, ribadita l’utilità del paradigma stilistico⁹⁷, in questa sede si considera che, nell’ambito del trasferimento culturale intercontinentale, etichette tradizionali come “manierismo” o “barocco” possano essere legittimamente adoperate anche per contraddistinguere l’arte che si sviluppò nel Nuovo Mondo. Sia l’arte europea che quella americana dell’epoca *virreinal*, infatti, sono arti occidentali e non possono essere analizzate separatamente come accade con l’arte asiatica⁹⁸ e, quindi, vanno considerate congiuntamente a condizione che si adotti come unico parametro di giudizio quello formale ed estetico. Tralasciando, dunque, qualsiasi categorizzazione basata sul fattore concettuale o temporale⁹⁹, non si potrà più additare l’*arte virreinal* come anacronistica, in quanto ritenuta fuori dai tempi delle cronologie europee, bensì essa andrà considerata totalmente sincronica nel momento in cui, come ha sottolineato Ramón Gutiérrez, il tempo americano è diverso da quello europeo¹⁰⁰. Si riterrà, pertanto, formalmente accettabile definire tardo-manierista un quadro di pieno Seicento o barocca un’architettura della fine del Settecento. Quanto all’obiezione sollevata da alcuni studiosi americanisti, circa l’unicità di taluni elementi indigeni che renderebbero difficoltoso l’inquadramento dell’*arte virreinal* all’interno delle classificazioni stilistiche tradizionali, andrà

⁹³ Cfr. Iván Panduro Sáez. “Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 15, 2019, p. 104.

⁹⁴ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 1-57.

⁹⁵ Cfr. Jorge Bernales Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 3; Francisco Gil Tovar. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés (1ª ed. 1985), 2002, pp. 45-46, 50.

⁹⁶ A riguardo si veda, per esempio Erwin Walter Palm. “Estilo y época en el arte colonial”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 2, 1949, pp. 2-24; MUJICA PINILLA 2002, pp. 8-27; Gauvin Alexander Bailey. “Art in Colonial Latin America: the state of the question”. *Renaissance Quarterly*, vol. 62, n. 1, 2009, pp. 2-27; Marta Penhos. “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 821-836.

⁹⁷ Cfr. Arnold Hauser. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l’origine dell’arte moderna*. Torino: Einaudi (1ª ed. 1964), 1965, p. 19. Si veda anche: Meyer Schapiro. “Style”. In Donald Preziosi (a cura di). *The Art of Art History. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 143-149; PENHOS 2008, pp. 822-827.

⁹⁸ Cfr. ALCALÁ 2014, p. 16.

⁹⁹ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1987, p. 7.

¹⁰⁰ Cfr. Ramón Gutiérrez. “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano”. In IILA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982, p. 375; Ramón Gutiérrez. “Transculturación en el arte americano”. In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 12. Così già Isa Belli Barsali. *Pittura coloniale del Perú*. Roma: De Luca, 1966, p. 11.

osservato che, in realtà, una perfetta omogeneità stilistica, sia in America tanto che in Europa, non è mai esistita. Basti pensare, per esempio, alla varietà di manifestazioni artistiche raggruppate sotto la denominazione di “romanico”, fenomeno artistico e culturale che nei vari ambiti regionali italiani ed europei ha avuto esiti formali diversificati, frutto di ibridazioni con elementi locali di origine araba, gota, bizantina, ecc., tali da richiedere la specificazione di “pisano”, “veneziano”, “pugliese”, ecc. Lo stesso discorso vale per il barocco, che da Roma a Lecce, da Napoli a Venezia, dall’Austria alla Spagna passando per la Francia, si è manifestato in forme diversissime ma non per questo avulse dal concetto formale di barocco.

Si diceva che il tempo americano è diverso da quello europeo, ma si potrebbe dire, più in generale, che il tempo della periferia è diverso da quello del centro, laddove per centro si intendono i poli creatori e propulsori delle novità artistiche e delle tendenze culturali, mentre per periferia i terminali ricettori. Tempo e centro-periferia sono concetti fortemente relativi e la loro valenza muta a seconda dei luoghi e dei fenomeni presi in esame¹⁰¹. In tal senso la Ciudad de los Reyes fu sicuramente una periferia rispetto a Madrid o a Roma, ma fu centro rispetto al suo vasto Vicereame. Come ha osservato Ramón Mujica

«integrada al sistema monárquico hispano, la sociedad virreinal no tenía una mentalidad provinciana sino periférica. Esto significaba que pese a tener acceso a las innovaciones artísticas europeas que llegaban al Nuevo Mundo por vía del comercio de cientos de estampas y grabados que difundían las ideas artísticas y los preceptos estéticos y formales de las composiciones flamencas, alemanas, italianas o españolas, los artistas rurales y urbanos del Perú prefirieron interpretarlas sin reglas, normas o estilos artísticos fijos»¹⁰².

Ma anche in questo caso, tuttavia, la perifericità rispetto ad un centro non fu sicuramente una caratteristica specificatamente americana, e le reinterpretazioni degli artisti locali dei modelli “aulici” delle capitali dell’arte non riguardarono certamente solo l’*arte virreinal*. Dinamiche del tutto analoghe, infatti, interessarono anche territori periferici all’interno dell’Europa stessa. Si pensi, per esempio, alla Basilicata dove ancora nell’Inoltrato Seicento persistevano le forme della tarda Maniera di Giovanni di Gregorio detto il Pietrafesa (1579 ca.-1653)¹⁰³ o alla Puglia con il *survival* dell’iconismo bizantineggiante fino agli inizi del XVII secolo¹⁰⁴. La pluralità di tendenze ed espressioni artistiche che convivono in un territorio, talvolta in accordo, altre volte in aperta dissonanza o contraddizione tra loro e con i modelli elaborati nel “centro”, pone l’accento sulla valutazione che *«nunca puede haber suficientes términos bien definidos con los cuales comentar obras de arte individuales»¹⁰⁵*. Non per questo, tuttavia, si considera giustificabile un annichilimento della nozione stilistica che rimane valida in quanto di aiuto allo storico dell’arte per fornire, in maniera immediata ed intuitiva, le coordinate formali ed estetiche generali di un’opera. In definitiva, il concetto di stile va riabilitato liberandolo dalle barriere temporali convenzionali e

¹⁰¹ Cfr. Luisa Elena Alcalá. “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”. *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, n. 3, 2021, p. 88.

¹⁰² MUJICA PINILLA 2002, p. 8. Di differente opinione Graziano Gasparini che parla di provincialismo nell’ambito dell’architettura latinoamericana: Graziano Gasparini. “La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial”. IILA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982, pp. 389-398.

¹⁰³ Cfr. Anna Grelle. “Note introduttive: tra materiali e storia”. In Anna Grelle Iusco (a cura di). *Arte in Basilicata*. Roma: De Luca (1^a ed. 1981), 2001, pp. 112-122.

¹⁰⁴ Cfr. Clara Gelao. “La pittura veneto-cretese in Puglia dal 1520 al 1620”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 99-114.

¹⁰⁵ Ernst Hans Gombrich. *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcellona: Gustavo Gil, 1981, p. 181.

quindi rimodulato, secondo un'ottica di fluidità cronologica e relatività, in rapporto ai vari contesti territoriali e sociali di riferimento, siano essi europei o americani.

V. Struttura della Tesi

Questa di Tesi di Dottorato, intitolata “*Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate, 1542-1821*”, così come chiarito in precedenza, ambisce a fornire un contributo allo studio del fenomeno delle relazioni artistiche che hanno legato, durante l'epoca viceregia (1542-1821), il Perù all'Italia, attraverso l'invio costante di opere d'arte, nonché attraverso il trasferimento di artisti che hanno portato con sé un bagaglio culturale pieno di metodi di lavoro, tecniche, idee e lo stile italiano. Per affrontare criticamente tale argomento, il presente lavoro si articola in tre principali blocchi tematici che raggruppano, sia per cronologia che per tema, i vari capitoli della Tesi. Verranno illustrati, qui di seguito, struttura e contenuti salienti del lavoro.

La prima parte di questa Tesi si intitola *Fenomeni, modelli ed artisti della tarda Maniera in Italia ed in Andalusia* e si compone di due capitoli che puntano ad inquadrare il clima culturale ed artistico che caratterizzò l'Italia e la regione andalusa durante il secolo XVI in modo da contestualizzare, nel preciso momento storico del secondo Cinquecento, la formazione dei principali artisti italiani che si installarono in Perù.

In particolar modo il Capitolo 1, che ha come titolo *L'Italia tra tarda Maniera e Riforma Cattolica: la formazione di Bernardo Bitti, Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino*, nella sua prima parte, si propone di ricostruire, nella maniera più completa, il contesto storico e culturale nel quale nacquero e si formarono i principali tre artisti che nell'ultimo quarto del Cinquecento si trasferirono nel Vicereame del Perù. Per tale ragione viene innanzitutto fornito l'inquadramento storico ed economico della Penisola italiana all'epoca di Filippo II, frammentata in Stati e staterelli in gran parte soggetti al controllo diretto della Spagna o ad essa vincolati da trattati di alleanza. Segue un approfondimento sulla situazione culturale dell'Italia nel tardo Rinascimento, segnata dalla celebrazione del Concilio di Trento (1545-1563) e da un clima in cui la Riforma Cattolica, con la nascita di nuovi Ordini religiosi, occupava un peso rilevante condizionando anche il campo artistico. Proprio su quest'ultimo aspetto ci si sofferma ampiamente studiando in che misura la Riforma Cattolica abbia influenzato lo sviluppo dell'arte nel secondo Cinquecento; sarà l'occasione per impiantare questioni di natura teorica e terminologica che inducono ad affermare la convenienza dell'uso di un'etichetta stilistica neutra, come “tarda Maniera”, per riferirsi a questo periodo storico che fu molto articolato, complesso e contraddittorio. Segue un ampio approfondimento sulla pittura a Roma nel secondo Cinquecento, dal momento che questa città, capitale della Cristianità, rappresentò un luogo di primaria importanza per la formazione degli artisti protagonisti di questa Tesi. Vengono illustrati, pertanto, i principali cantieri pittorici romani della seconda metà del XVI, focalizzando, in particolar modo, sugli episodi più emblematici come l'oratorio del Gonfalone dove furono attivi, tra i vari, Federico Zuccari, Marco Pino da Siena, Cesare Nebbia, Livio Agresti e il nostro Matteo da Lecce. Si farà, inoltre, una carrellata di quali erano i principali maestri attivi in quel periodo in modo da avere chiaro quali furono le personalità con le quali poterono formarsi, o almeno entrare in contatto e confrontarsi, Bitti, Angelino e Pérez.

Dopo questa contestualizzazione generale, il Capitolo procede all'inquadramento dei singoli artisti testé menzionati all'interno dell'ambito culturale nei quali sono nati e in cui mossero i loro primi passi. Per perseguire tale intento non si dispone, purtroppo, di documentazione archivistica

che attestati tempi, modalità di formazione e spostamenti degli artisti, ma ci si è potuti basare unicamente su ragionamenti di natura critica che partono dall'esegesi dello stile delle opere note. Ciascuno di questi tre pittori, dunque, viene esaminato separatamente adottando, ricordiamo, un taglio di ricerca che porta al loro studio non attraverso monografie bensì mediante contestualizzazioni progressive della loro attività, svolta in parallelo.

Il primo artista su cui si pone l'attenzione è Bernardo Bitti per la cui comprensione risulta necessario il suo inquadramento all'interno della pittura delle Marche, sua regione di origine, segnata da importanti personalità come Taddeo e Federico Zuccari, Federico Barocci ma anche Lorenzo Lotto e tanti altri artisti "minori" come Simone De Magistris o Giorgio Picchi. Alcune fonti romane restituiscono, inoltre, dati biografici sul pittore che nel 1568 entrò nella Compagnia di Gesù a Roma dove, sicuramente, dové perfezionare il suo stile e la sua arte in linea ai più recenti sviluppi della tarda Maniera romana.

Il secondo artista su cui ci si sofferma diffusamente è Matteo Pérez da Lecce del quale si indaga l'alterna fortuna riscossa nella fase iniziale della sua carriera trascorsa tra Italia e Malta. Anche in questo caso, per comprendere appieno la figura del pittore, si è ritenuto fondamentale illustrare sinteticamente quello che era il contesto artistico e l'*humus* culturale della Puglia del Cinquecento che dové influire sui suoi primi passi nel campo della pittura. Per la prima volta, pertanto, si giunge ad ipotizzare la formazione di Pérez nell'ambito della scuola salentina di Copertino di Gianserio Strafella e Donato da Copertino a cui seguì, forse dopo una puntata a Venezia, l'arrivo a Roma entro il 1568. Si compiono, inoltre, necessarie puntualizzazioni sull'origine del pittore, nativo di Lecce (e non di Alezio, né tantomeno di Leccia come vorrebbero romanzate ricostruzioni), ed uno studio dettagliato delle sue opere note in Italia. Uno specifico approfondimento è dedicato al poco noto periodo maltese, il cui studio si avvale del soggiorno di ricerca e dell'indagine di campo che ha portato alla sostanziale rivalutazione di questa fase del pittore, alla quale seguì un secondo periodo romano caratterizzato dalla produzione di incisioni che traducevano le sue opere principali realizzate a Malta.

L'ultimo artista su cui si punta l'attenzione in questo Capitolo è Medoro Angelino, pittore sul quale si apportano novità sia a livello biografico che sulla formazione artistica. In particolar modo sono presentati documenti inediti riferibili ai genitori di Angelino la cui formazione dové avvenire nell'ambito delle botteghe romane della tarda Maniera come quella di Livio Agresti o di Federico Zuccari.

Il Capitolo 1, così come i Capitoli 2, 4 e 5, si conclude con una sezione dedicata ad una serie di Opere scelte, che vuole essere un approfondimento su dipinti realizzati degli artisti presi in esame. Si tratta di una serie opere che vengono selezionate in virtù alla loro rilevanza all'interno dei cataloghi dei singoli artisti e per il fatto che su di esse vengono qui poste in evidenza alcune considerazioni critiche inedite che meritano ampio spazio. La decisione di considerare queste opere separatamente si motiva, inoltre, dal fatto che la loro analisi all'interno del testo avrebbe comportato delle digressioni troppo ampie che avrebbero distolto l'attenzione dal filone principale d'indagine. Le singole opere attenzionate, pertanto, sono qui presentate sotto forma di schede di un ipotetico catalogo di una mostra.

Il Capitolo 2, intitolato *Italia in Andalusia tra XVI e XVII secolo*, nella sua prima parte si propone di offrire uno spaccato del contesto culturale della regione andalusia tra Cinque e Seicento, segnato fortemente dagli influssi italiani. La scelta di approfondire specificatamente la situazione artistica di questa regione spagnola si motiva dal fatto che fu proprio l'Andalusia la regione in cui si

trasferirono, o transitarono, i principali artisti italiani che in seguito passarono al Vicereame del Perù, tra cui Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce. In questo Capitolo, in particolar modo, è illustrata l'importanza di Siviglia, porto e porta delle Indie, che divenne un polo attrattore per gli artisti italiani dell'epoca. Spazio viene anche dato alla ricostruzione del panorama artistico della regione segnato, per l'appunto, dalla dicotomia tra produzione locale ed arrivi dall'esterno, in particolar modo dall'Italia. Sempre nell'ambito delle relazioni artistiche si pone, inoltre, l'accento sul fenomeno della circolazione delle opere d'arte tra Italia e Andalusia che interessò opere in pittura, scultura in legno, marmo ed arti sontuarie. Risulta importante, ancora, studiare il sistema corporativo sivigliano per comprendere come tale sistema reagì all'arrivo di "intrusi", ossia di artisti stranieri come Pérez o Angelino.

Nella seconda parte del Capitolo l'attenzione è rivolta allo studio dell'attività e delle tracce lasciate da Bernardo Bitti, Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino a Siviglia prima che si installassero nel Vicereame del Perù, con lo scopo di percepire eventuali influenze della pittura andalusia nella produzione di questi artisti. Di Bernardo Bitti non si conoscono, al momento, opere riferibili alla permanenza in Andalusia, ma è possibile ricostruire i suoi spostamenti grazie alla corrispondenza gesuitica. Diverso è il discorso per Matteo Pérez da Lecce la cui presenza smosse il clima artistico sivigliano grazie alla realizzazione di importanti opere come il *San Cristoforo* della cattedrale e grazie al suo nutrito *corpus* di disegni ed incisioni. Del pittore, inoltre, emerge la rete di contatti eruditi, in particolar modo con Gonzalo Argote de Molina che divenne suo mecenate prima della partenza per il Perù. Anche di Medoro Angelino si conoscono alcune opere realizzate a Siviglia, sia prima della sua partenza per la Nuova Granada, che dopo il suo ritorno in Europa nel 1620. Proprio dallo studio di queste tele parte una sostanziale rivalutazione della figura di Angelino che in precedenza era stata sminuita da parte della critica. Sono le opere grafiche, studiate in un apposito paragrafo, quelle che più rivelano le capacità inventive di Medoro Angelino che nel 1587 era già attivo a Tunja, nell'attuale Colombia. Segue, anche in questo caso, la sezione finale con l'approfondimento di alcune delle opere più rappresentative realizzate da Pérez da Lecce ed Angelino durante la permanenza a Siviglia.

Il secondo blocco tematico di questa Tesi, sviluppato nei Capitoli 3, 4 e 5, si intitola *Pittura, scultura ed arti applicate italiane nel Perù vicereame*. In questa seconda parte il baricentro delle ricerche viene spostato dall'Europa al Vicereame del Perù con la finalità di seguire e definire le dinamiche di circolazione artistica dalla prospettiva americana. In questa sezione sono studiati gli artisti italiani che hanno operato in Perù durante l'epoca del Vicereame così come le opere di pittura, scultura ed arti applicate inviate dall'Italia al Perù vicereame.

Al Capitolo 3, dal titolo *Società vicereame, uomini, rotte*, è affidato il compito di accompagnare il lettore alla conoscenza del Vicereame del Perù e dei suoi aspetti storici, sociali, economici e culturali che aiutano a comprendere in quale contesto si inserirono gli artisti e le opere italiane coinvolte, nel corso dell'intera età vicereame, nel fenomeno di circolazione artistica. Si studiano, inoltre, quali furono le rotte seguite, da merci e da uomini, per il transito dall'Europa al Perù. Sugli uomini ci si soffermerà puntando l'attenzione su viaggiatori ed immigrati italiani che si trasferirono in Perù durante l'epoca vicereame ricomprendo, talvolta, posizioni importanti. Si trattava specialmente di marinai, commercianti e religiosi, ma non mancarono liberi professionisti, medici, musicisti ed artisti. Su questi ultimi è dedicata l'ultima parte del Capitolo volta ad indagare le ragioni che spinsero gli artisti italiani a compiere la scelta radicale di installarsi nel lontano Perù. Vengono individuate, essenzialmente, due tipologie di ragioni che motivavano tale trasferimento: il

fervore missionario, riferibile agli artisti che facevano parte di Ordini religiosi, e il desiderio di arricchirsi espresso bene nel mito della ricerca del famigerato *El Dorado*.

Il titolo *Artisti italiani nel Viceregno del Perù tra tarda Maniera e Controriforma* chiarisce l'ambito spazio-temporale oggetto di studio del Capitolo 4. Per una maggiore comprensione degli artisti e dei fenomeni in questo capitolo si è ritenuto indispensabile allargare l'area geografica di riferimento oltre i confini dell'attuale Perù, considerando l'estensione dell'antico Viceregno del Perù all'indomani della sua creazione nel 1542, comprendente i territori degli attuali Perù, Colombia, Ecuador, Cile, Bolivia, Argentina, Paraguay e Uruguay. Questa scelta è motivata dal fatto che, soprattutto in questo segmento cronologico, che grossomodo va dal secondo Cinquecento ai primi due decenni del Seicento, l'impronta italiana si misura non tanto in termini di circolazione di opere verso singole destinazioni quanto mediante il trasferimento diretto di artisti italiani che ebbero come tratto distintivo quello di essere artisti itineranti che valicarono le frontiere degli attuali stati nazionali per muoversi in lungo e in largo nell'esteso Viceregno peruviano. Si comprende, pertanto, che la scelta di assumere come ambito di studio l'intero Viceregno sia, in questo caso, scelta praticamente obbligata dalla necessità di fornire una visione completa degli artisti presi in esame. Artisti che, va sottolineato, segnarono l'arte americana, da nord a sud del Viceregno, con il loro stile improntato alla tarda Maniera italiana, portatore degli aneliti della Controriforma.

Il primo artista su cui viene posta l'attenzione è Bernardo Bitti, che è stato considerato dalla critica come "padre" della pittura peruviana. Dopo aver ricostruito la fortuna critica goduta da questo artista, il Capitolo si propone di offrire, non un analitico catalogo delle sue opere - oggetto di specifico studio da parte di altri ricercatori in Tesi di dottorato attualmente *in progress* - bensì una dettagliata panoramica emendata dalle valutazioni critiche ed attributive che riteniamo non più condivisibili. Attraverso la rilettura di fonti documentarie e bibliografiche, pertanto, sarà interamente ricostruito il lungo itinerario percorso da Bernardo Bitti nei collegi gesuitici delle Ande, costellato dalla realizzazione di opere in pittura e scultura per varie chiese della Compagnia sparse tra gli attuali Perù e Bolivia. Lo sguardo d'insieme alle numerose opere del pittore permette, infine, di esprimere una valutazione critica sullo stile e sulla personalità artistica di Bitti che esercitò una forte influenza sull'*arte virreinal*.

Il secondo maestro su cui si pone l'attenzione è Matteo Pérez da Lecce del quale si cerca, innanzitutto, di chiarire le ragioni che lo portarono al trasferimento in Perù. Lo studio di questo pittore risulta oggi molto accidentato dal momento che quasi tutte le opere da lui realizzate in Perù sono andate distrutte o perdute nel corso dei secoli. La sua complessa personalità, ad ogni modo, emerge dalla grande quantità di documenti, alcuni dei quali qui pubblicati per la prima volta, che consentono di chiarire aspetti del suo lavoro di bottega con i numerosi allievi e collaboratori ma anche delle sue attività affaristiche incentrate sulla ricerca di miniere e tesori precolombiani e sul commercio di schiavi e di mercanzia varia. Emergono, ancora, dati sulla sua vita privata, come sulla sua famiglia e sulla fitta rete di relazioni con l'*élite* laica ed ecclesiastica della capitale del Viceregno che resero, indubbiamente, Matteo Pérez il pittore e il ritrattista preferito dell'alta società. Anche in questo caso le novità apportate, in termini di materiale archivistico o nuove considerazioni critiche, consentono una sostanziale rivalutazione e rilettura del pittore leccese.

Il terzo grande protagonista su cui si sofferma nel Capitolo è Medoro Angelino del quale si segue l'attività a partire dal suo arrivo in Nuova Granada nel 1587, accompagnandolo nei suoi vari trasferimenti in Ecuador e poi in Perù dove risiedette fino al 1620. Un nuovo approccio critico nei confronti del pittore permette la sostanziale rivalutazione della sua figura di artista e delle sue opere

che risultarono di grande importanza per gli sviluppi dell'*arte virreinal*, sia in termini stilistici che iconografici. La sua corposa produzione, dunque, viene qui indagata sotto questa nuova luce, fornendo una dettagliata panoramica emendata dalle valutazioni critiche ed attributive che riteniamo non più condivisibili. Quella che riemerge è, certamente, una figura più nitida e criticamente meglio contestualizzata.

Dopo l'indagine su Medoro Angelino risulta importante un approfondimento specifico sull'attività degli artisti italiani in Nuova Granada dove, oltre allo stesso Angelino, furono attivi Francesco Pozzo, del quale si forniscono documenti, considerazioni ed attribuzioni inedite, e Giovan Battista Castello. Segue, inoltre, lo studio delle testimonianze superstiti di pittura, scultura ed arti applicate di provenienza italiana che durante il XVI secolo giunsero nel Vicereame del Perù. Si tratta essenzialmente di pochi esempi che, tuttavia, rivelano che il fenomeno della circolazione artistica tra i due paesi abbia radici profonde. Spazio viene dato, infine, allo studio di alcuni artisti italiani di cui non conosciamo le opere ma che sono noti attraverso i documenti, quali il romano Pedro Pablo Morón, allievo di Matteo Pérez del quale viene pubblicato ed esaminato per la prima volta il testamento, il coadiutore gesuita napoletano Giuseppe Avitabile, che per alcuni anni aiutò Bitti, e lo scultore ed architetto Giuseppe Pastorello di cui si forniscono inediti dati sulla sua attività nell'Alto Perù.

Anche in questo caso il Capitolo è concluso da una sezione dedicata alle opere scelte dei principali protagonisti studiati. Si tratta, ricordiamo, di opere che sono state selezionate sia per la loro rilevanza che per le novità e le considerazioni inedite che vengono fornite nelle schede ad esse dedicate. Si pensi, per esempio, alla nuova lettura iconologica della *Madonna del passerotto* di Bernardo Bitti o alla nuova attribuzione del dipinto del *Quinto Mistero Gaudioso* che viene assegnato da chi scrive a Medoro Angelino.

Il Capitolo 5, intitolato *Arte italiana nel Perù vicereame tra il Seicento e l'Indipendenza*, si propone indagare il fenomeno della circolazione artistica tra Italia e Perù nei secoli XVII e XVIII, e i primi anni del XIX secolo fino alla proclamazione dell'Indipendenza del Perù nel 1821. In questo periodo, accanto alla persistente, seppur decresciuta, presenza di artisti italiani installati in Perù, crebbe la quantità di dipinti, sculture ed arti applicate che furono importati dagli Stati italiani.

Per quanto concerne i primi decenni del XVII secolo viene rilevata la persistenza, soprattutto a Lima, dello stile improntato alla tarda Maniera romana, la cui continuità si deve agli allievi di Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce oltre che ad altri pittori italiani giunti in Perù nel Seicento come Giovanni Battista Pianeta e Antonio Dovelà. Su questi due pittori ci si sofferma all'inizio del Capitolo ricostruendone l'attività sulla base dei documenti; si tratta di pittori di cui quasi non sopravvivono opere e per i quali risulta al momento impossibile comprendere le direttrici della loro formazione artistica in Italia, al di là della generica affiliazione al tardo-manierismo.

Contemporaneamente all'affievolirsi dell'influenza della tarda Maniera è possibile registrare, in particolar modo a Lima, l'inclinazione verso la pittura del naturalismo del quale esistono nella capitale vicereame esempi afferenti sia alla sua declinazione veneta, con opere della bottega dei Bassano, che alla declinazione caravaggesca con dipinti chiaramente ispirati ad opere del Merisi. Vengono qui presi in rassegna, inoltre, altri dipinti afferenti alla corrente naturalistica attribuibili a Vincenzo Carducci, ad Angelo Nardi, allo Spagnoletto ecc., che dimostrano il successo riscosso a Lima nel XVII secolo del naturalismo di marca italiana.

Proprio sul consenso riscosso dalla pittura naturalista pone le sue basi la diffusione della pittura italiana del periodo barocco e rococò, che in parte andò a sopprimere al decresciuto numero di artisti

italiani passati al Vicereame nei secoli XVII e XVIII, tra i quali vanno segnalati solamente alcuni pittori itineranti giunti in Perù nel seguito della spedizione esplorativa di Alessandro Malaspina come Ferdinando Brambilla. In questa sezione del Capitolo vengono esaminate alcune opere italiane inedite afferenti, in particolar modo, alle collezioni degli Ordini religiosi come Domenicani, Francescani, Agostiniani, Mercedari, Oratoriani e Gesuiti e alle collezioni delle cattedrali. Da questa ricerca emerge l'esistenza di copie italiane, in particolar modo romane, di opere di artisti di primo piano come Guercino, Mattia Preti, Sebastiano Conca, Pompeo Batoni ecc., che dimostrano il duraturo consenso riscosso dalla pittura italiana, su tela e su lamina, particolarità che può anche essere confermata dallo studio delle collezioni private dell'*élite* creola, oggetto di uno specifico approfondimento.

Dopo la pittura, nel Capitolo si focalizza l'attenzione sulla scultura. Per quanto riguarda la scultura in marmo, soprattutto di manifattura genovese, vengono esaminati gli esemplari reperiti nel territorio del Vicereame del Perù, cercando di comprendere le ragioni che sottendevano al loro invio e realizzando uno studio di natura critico-interpretativa. Alcune opere italiane in marmo, come il *Cristo alla colonna* del Museo del convento di S. Domenico di Lima, vengono qui contestualizzate e attribuite per la prima volta, così come vengono presentate una serie di opere inedite. Ampio spazio è poi riservato alla scultura in legno il cui studio è, probabilmente, uno dei più promettenti nell'ambito della circolazione artistica tra Italia e Vicereame del Perù in età barocca. Fu soprattutto Napoli il centro esportatore di simulacri in legno policromo, in particolar modo immagini di piccolo formato e di Gesù Bambino, così come verificabile attraverso i numerosi esemplari rintracciati in Sud America dei quali si dà qui contezza. In questa parte del Capitolo si pone l'attenzione anche su una serie di scultori napoletani che si trasferirono in Perù durante l'epoca vicereame, tra cui spicca Silvestro Jacobelli. Di questo scultore si ricostruisce la formazione, la carriera, e il catalogo di opere sparse tra Italia, Spagna ed America del Sud, presentando anche una serie di documenti inediti come l'atto di battesimo, la nota nel Catasto onciario e il testamento. Meno numerosa, ma comunque attestata, è la presenza di scultura genovese in legno della quale vengono attenzionati e contestualizzati gli esemplari noti esistenti in Perù.

Dopo aver studiato pittura e scultura, il Capitolo prosegue con lo studio delle arti applicate di produzione italiana esistenti nel Perù vicereame, generalmente oggetti costosi e lussuosi usati come *status symbol* da parte delle *élites* civili e religiose. Per facilitarne lo studio, questi articoli sontuari vengono qui esaminati in base alla loro tipologia e materiale. In particolar modo si pone l'attenzione su vetri dipinti, sculture in avorio, alabastro, corallo e cera, argenteria, reliquie e reliquiari, oggetti devozionali e di uso liturgico, mobilio domestico e liturgico, stoffe e stampe. Oltre agli oggetti importati dall'Italia, inoltre, si prende in esame anche il caso di maestranze italiane trasferitesi in Perù ed attive nel campo dell'argenteria come Giuseppe Bocchi.

Al di là di tutto ciò che si è illustrato in precedenza, all'interno del Capitolo 5, per la singolarità dei suoi legami con l'Italia, si compie un approfondimento specifico sul "caso" di Arequipa, attuale seconda città del Perù per numero di abitanti, in cui si evidenzia una connessione artistica con l'Italia più stretta di quanto si possa immaginare. Vengono, quindi, esposti i risultati del lavoro di campo condotto in occasione dei due viaggi compiuti da chi scrive nella Città Bianca.

Anche il Capitolo 5 si chiude con la sezione dedicata alle opere scelte, selezionate per il loro valore emblematico, per la loro rilevanza e per le novità critico-interpretative che vengono fornite.

La parte terza di questa Tesi di dottorato si compone delle Conclusioni, delle Tavole a colori, dell'Appendice documentaria, della Bibliografia e dei Textos en español. Nelle Conclusioni

vengono espresse alcune considerazioni finali che scaturiscono al termine del vasto studio effettuato. Qui vengono anche elencati i risultati della ricerca, quantificabili in termini di pubblicazioni scientifiche e partecipazione ad eventi di divulgazione scientifica, nonché vengono formulati i ringraziamenti a quanti, a vario titolo e modo, hanno agevolato la presente ricerca.

A causa del lievitare dei costi di stampa di questi ultimi anni, e volendo in ogni modo preservare la corrispondenza tra testo e immagini, in questa Tesi si è optato di pubblicare all'interno dei capitoli immagini in bianco e nero in dimensioni ridotte e di ripubblicare le medesime immagini, in dimensioni maggiori e a colori, nella sezione delle Tavole a colori.

Segue ancora l'Appendice documentaria nella quale vengono pubblicati una serie di documenti ritenuti di utilità nell'ambito di questa Tesi. Si tratta, in particolar modo di: documenti inediti, qui trascritti per la prima volta; documenti la cui esistenza era stata in precedenza solo segnalata ma per i quali non esisteva nessuna trascrizione e/o non erano mai stati pubblicati od esaminati in modo dettagliato; documenti già pubblicati altrove, sia da chi scrive¹⁰⁶ che da altri autori, che per la loro rilevanza vengono qui ripubblicati dal momento che su di essi si basano considerazioni critiche nuove.

Nella Bibliografia generale sono elencate le fonti archivistiche e le fonti edite consultate per la realizzazione di questo studio. Il materiale è sempre ordinato in ordine alfabetico per cognome dell'autore (o degli autori), mentre i testi di un medesimo autore sono elencati in ordine cronologico crescente per anno di pubblicazione.

La Tesi si conclude con i *Textos en español*, che è una sezione nella quale, per agevolare la lettura ai lettori di lingua spagnola, si offre la traduzione in castigliano del Sommario, dell'Introduzione, delle Conclusioni e il riassunto del presente lavoro.

¹⁰⁶ Alcuni dei documenti relativi al pittore Matteo Pérez da Lecce inclusi nell'Appendice documentaria della Tesi sono già stati pubblicati da chi scrive nell'articolo di rivista DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 110-130.

Prima parte:

**Fenomeni, modelli ed artisti
della tarda Maniera
in Italia ed in Andalusia**

APVLIAE, QVAE
OLIM IAPYGGIA,
NOVA CORO-
GRAPHIA.

Jacobo Castaldo
Auctore



SEPTENTRIO.

ORIENTS.

C. de Otranto

IAPYGIUM, ET
SALENTINUM
Prom. Helle
Cabo de S.
Maria dicuntur



BRYNDISIUM, hodie Brindisi. portum huius olim toto terrarum orbe notum. Nunc vero obstructo ostio, non nisi paruis navibus patet.

In hac insula ganninarum annuum magnus est proveniens, et toti provincie saluberrimus, eo quod burchos (pecuariae huius regionis malum) ante quam e terra procedant, deoriant, alias menses deo naturis.

MERIDIES.

Jacopo Castaldo, Terra d'Otranto, ante 1565. Foto da ORTELIO 1612.

Capitolo 1

**L'Italia tra
tarda Maniera
e Riforma Cattolica:
la formazione di Bernardo
Bitti, Matteo Pérez da Lecce
e Medoro Angelino**



«Si dimentica spesso che la storia dell'arte non è quella dei grandi nomi o dei pittori sommi, ma piuttosto quella di tutti gli altri pittori e dei pittori di second'ordine, e che i primi non hanno senso che in rapporto ai secondi».

Federico Zeri¹⁰⁷

1.1 L'Italia all'epoca di Filippo II

Per meglio inquadrare la complessità dei fenomeni culturali ed artistici che interessarono la Penisola italiana nella seconda metà del Cinquecento, influenzando e condizionando la formazione dei pittori che nell'ultimo quarto del XVI secolo si trasferirono nel Vicereame del Perù, si reputa opportuno, nelle pagine che seguono, approssimarci al contesto storico, politico ed economico nel quale tali fenomeni maturarono.

1.1.1 Inquadramento storico-economico

L'abdicazione di Carlo V (1500-1558) nel 1556 e l'acquisizione da parte del figlio Filippo II (1527-1598) delle corone dei regni iberici coincise, grossomodo, col definitivo passaggio della Penisola italiana sotto l'egemonia degli Asburgo di Spagna. Alle cicliche guerre combattute sul suolo italico a partire dal 1494, dovute agli ostinati tentativi della Francia di sovvertire l'assetto politico della Penisola, si pose fine, nel 1559, con la pace di Cateau-Cambrésis che divise, a grandi linee, l'Italia in due grandi aree: la prima costituita da possedimenti diretti della Spagna, controllati mediante governatori o viceré, la seconda rappresentata dagli Stati indipendenti, molti dei quali conservavano vincolanti trattati di alleanza con la Monarchia asburgica¹⁰⁸.

Grazie alla cosiddetta *pax hispanica*, la Penisola italiana (fig. 5) fu interessata da una nuova stagione nella quale la diplomazia subentrò alla guerra per la risoluzione delle controversie politiche interne, con il conseguente consolidamento degli apparati di governo e la stabilizzazione delle dinastie regnanti. Tale risultato, tuttavia, fu raggiunto al prezzo di una crescente marginalità sugli scacchieri internazionali, dovuta anche della persistente insicurezza delle frontiere orientali minacciate dall'espansione ottomana¹⁰⁹. Gli anni Sessanta e Settanta del XVI secolo, infatti, furono quelli in cui la sfida per il controllo del Mediterraneo centro-occidentale raggiunse il punto di non ritorno, vedendo schierati da una parte l'Impero della Mezzaluna, che puntava a neutralizzare i bastioni degli arcipelaghi sardo, siciliano e maltese e ad eliminare i *presidios* iberici sulle coste nord-africane, dall'altra la Spagna, con i suoi alleati italici, che difendeva le rotte tra i suoi principali porti e cercava di garantire la sicurezza delle coste dagli assalti dei pirati barbareschi stanziati ad Algeri¹¹⁰.

¹⁰⁷ Federico Zeri. *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*. Milano: Longanesi, 1995, p. 38.

¹⁰⁸ Cfr. Angelantonio Spagnoletti. *Il mondo moderno*. Bologna: il Mulino, 2005, pp. 89-95; Eric Cochrane. *L'Italia del Cinquecento. 1530-1630*. Julius Kirshner (a cura di). Roma-Bari: Laterza, 1989, p. 175.

¹⁰⁹ Cfr. Daniela Frigo. "Politica estera e diplomazia: figure, problemi e apparati". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Bari: Laterza, 1996, pp. 134-13; Marcello Verga. "Le istituzioni politiche". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Bari: Laterza, 1996, p. 6.

¹¹⁰ Cfr. COCHRANE 1989, pp. 174-177; SPAGNOLETTI 2005, pp. 92-95; 102-106. Tra gli assalti pirateschi vanno ricordati quelli memorabili alle coste pugliesi che provocarono i saccheggi di Vieste nel 1554 e di Manfredonia nel 1620 (cfr. Angelo Massafra. "Società e territorio in Terra di Bari e Capitanata fra Cinque e Seicento". In



Fig. 5. Frederick de Wit, *Carta d'Italia*, XVII sec. Foto Biblioteca Nacional de España.

Momenti salienti della guerra si registrarono nel 1565, quando i Turchi furono ad un passo da conquistare l'isola di Malta, feudo dei Cavalieri Gerosolimitani ed avamposto strategico nel Mediterraneo¹¹¹, e nel 1570 quando gli islamici invasero il possedimento veneziano di Cipro. Quest'ultimo episodio convinse la Repubblica di Venezia ad accogliere l'invito di papa Pio V ad aderire ad una grande alleanza tra la Spagna e gli Stati italiani, la Lega Santa, che nel 1571 giunse allo scontro armato contro la flotta turca presso Lepanto, nelle acque del golfo di Patrasso¹¹². La vittoria cristiana ottenuta a Lepanto, tuttavia, non fu adeguatamente sfruttata dalla coalizione italo-spagnola a causa dell'insorgere di forti contrasti tra gli alleati in merito alla strategia da portare avanti. Tale circostanza indusse la Serenissima a sfilarsi dalla Lega per firmare una pace separata con Istanbul che garantiva ai veneziani alcuni privilegi commerciali in cambio del riconoscimento della conquista di Cipro¹¹³.

Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Mimma Pasculli Ferrara. *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma: De Luca, 2008 (1^a ed. 1996), p. 10).

¹¹¹ Cfr. Fernand Braudel. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, vol. 2. Torino: Einaudi (1^a ed. 1953), 1976, pp. 1085-1098.

¹¹² Cfr. BRAUDEL 1976, pp. 1166-1184; COCHRANE 1989, p. 174.

¹¹³ Cfr. SPAGNOLETTI 2005, p. 104.

Ma dopo questa prima fase del regno di Filippo II, caratterizzata dal dispiegarsi di una politica mediterranea volta a fronteggiare il pericolo turco, durante la quale gli Stati e le *élites* italiane partecipano in posizione non subordinata alla crociata anti-ottomana, seguì una seconda fase contrassegnata dallo spostamento del baricentro delle relazioni politiche, militari e diplomatiche della Monarchia verso l'Europa settentrionale, principalmente come conseguenza dello scoppio delle insurrezioni nei Paesi Bassi. In tal senso, il mantenimento della pace ad ogni costo nella Penisola italiana era finalizzato a dirottare energie e risorse umane ed economiche per la repressione delle ribellioni nelle Province Unite e per la guerra contro l'Inghilterra¹¹⁴.

Dal punto di vista economico, ancora per la seconda metà del XVI secolo, gli storici evidenziano la vitalità dell'economia italiana non ancora scalfita dallo spostamento dalle grandi reti di relazioni commerciali dal Mediterraneo all'Atlantico. Per l'economia della Penisola italiana si tratta, comunque, di quella che Fernand Braudel definì come la sua «estate di San Martino», ossia il suo ultimo momento di crescita prima dell'inizio della lunga crisi del XVII secolo¹¹⁵. In particolar modo Venezia continuava ad essere lo snodo di connessione tra l'Oriente e gli empori continentali; Genova e i suoi banchieri consolidavano il loro ruolo di finanziatori dell'impero spagnolo; il quadrilatero manifatturiero, costituito da Milano, Firenze, Lucca e Venezia, si dedicava alla produzione di tessuti in seta e lana esportati in tutta Europa; nell'Italia meridionale si intensificava la produzione agricola per soddisfare la richiesta dell'accresciuta popolazione. Il fiorire della produzione di beni di lusso si riflesse nel trionfo dell'arte, con la costruzione e decorazione di palazzi, ville, chiese; si trattava, però, della «pietrificazione» di ricchezze che erano state accumulate nel passato e che ora venivano investite nell'architettura, nell'arte, nei consumi di lusso, e raramente nell'innovazione o in nuove strategie di mercato, sicché i fasti del secondo Cinquecento aprirono la strada alla crisi del Seicento che avrebbe fatto uscire la Penisola italiana dal novero delle potenze economiche europee¹¹⁶.

Come si diceva, la *pax hispanica* favorì un forte incremento della popolazione peninsulare (col solo temporaneo arresto a causa della peste del 1575-1576 e della grave carestia del 1590-1592), che a fine XVI secolo riportò l'Italia ad essere il Paese più popoloso del continente. Analoga fu l'espansione di alcuni settori dell'economia come, per esempio, di quello manifatturiero della seta che in Calabria si incrementò grazie al diffondersi della bachicoltura e della produzione di seta greggia; ancora più vigoroso fu lo sviluppo del settore bancario. Frequentemente la crescita e la prosperità economica erano dovute alle capacità di adattamento e versatilità degli italiani che favorì il sorgere di nuove imprese come quella dell'editoria, che aveva in Venezia il suo centro primario, o quella della ceramica. Ugualmente il comparto agricolo fu interessato dal nuovo interesse da parte dei proprietari indotto, oltre che da motivi economici, anche dalle traduzioni in volgare di antichi trattati, da Marco Terenzio Varrone e Lucio Giunio Columella a Rutilio Tauro Palladio, che propugnavano che quella agricola fosse l'unica professione che si confà ad un gentiluomo. La dinamicità del settore si rispecchiò, nel Vicereame di Napoli, nel verticale aumento del valore dei terreni, così come in Calabria la continua compra-vendita di fondi agricoli, il dissodamento e la sperimentazione di nuove colture, dimostrano quanto sia infondato lo stereotipo del barone

¹¹⁴ Cfr. Angelantonio Spagnoletti. «La visione dell'Italia e degli Stati italiani nell'età di Filippo II». In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 893-903.

¹¹⁵ Cfr. Mario Rosa, Marcello Verga. *Storia dell'Età Moderna, 1450-1815*. Milano: Bruno Mondadori, 1998, p. 265.

¹¹⁶ Cfr. ROSA, VERGA 1998, pp. 265-266; SPAGNOLETTI 2005, pp. 92-94; Christopher Duggan. *Historia de Italia*. Madrid: Ediciones Akal (1ª ed. 1996), 2017, pp. 79-85.

meridionale che si ritira dall'“età capitalistica” per rifugiarsi in un'“età feudale” arretrata ed immobile. Tuttavia, nonostante l'incremento della produzione di derrate alimentari, così come indicato dalla curva dei prezzi, l'agricoltura italiana risultò appena sufficiente a soddisfare la richiesta interna dell'aumentata popolazione, con la conseguenza che, quando negli anni Novanta del Cinquecento l'intero Mediterraneo fu colpito da tre cattivi raccolti, le città si riempirono di contadini affamati e i governi dovettero dar fondo alle loro riserve finanziarie¹¹⁷.

Crescente fiscalismo a parte, il dominio spagnolo in Italia, per la stabilità politica e per la pace garantita, fu ritenuto vantaggioso per gli Stati italiani e di gran lunga preferibile rispetto ad un dominio francese o degli Asburgo d'Austria giacché tali potenze, per la contiguità geografica, avrebbero esercitato un'ingerenza ancor più forte sulla Penisola¹¹⁸. Sulla convenienza del dominio spagnolo in Italia si espressero, per esempio, alcuni intellettuali tra i quali va ricordato il filosofo calabrese Tommaso Campanella (1568-1639), che nell'ottavo discorso ai principi d'Italia elencava una serie di ragioni per le quali si considerava l'assoggettamento alla Spagna quale il male minore. Campanella, in particolar modo, sottolineava l'importanza della condivisione della stessa religione, l'affinità dei costumi e del clima e rifletteva sulle ragioni che permettevano alla Spagna di mantenere un impero così vasto ed eterogeneo¹¹⁹. Secondo il filosofo, gli spagnoli, «sendo pochissimi» e dovendo governare «due mondi», erano «timidi ed accorti di non guastarsi il popolo» e perciò, rispetto ai francesi che «si servono della forza feroce, e sono impazienti», non abusavano di «insolente o violenze», sicché tale «timidità» li rendeva «cortesi alli popoli e cautelati, guardinghi, obbedienti e sagaci»¹²⁰. In definitiva, il governo spagnolo permetteva agli Stati e ai Viceregni italiani di conservare una certa autonomia amministrativa e giudiziaria - caratteristica ancor più accentuata nei lontani Viceregni americani - perché domini di un monarca “assente”¹²¹, e, stando a Campanella, evitava agli italiani la tirannia ben peggiore dei francesi.

1.1.2 Gli Stati italiani durante il regno di Filippo II

Come si diceva, durante il regno di Filippo II, l'Italia era in gran parte sotto il diretto dominio spagnolo o era legata alla Spagna attraverso rapporti

«che furono insieme di subordinazione, di dipendenza, di protezione, di clientelismo, di elargizione di titoli, distinzioni e prerogative, di ricerca di affermazione dinastica e individuale, in una sorta di “economia degli onori” che Madrid amministrava con oculatezza, come strumento non secondario della sua egemonia»¹²².

Per una migliore comprensione dei contesti, si sintetizzerà, qui di seguito, la geografia politica della Penisola italiana configuratasi dopo la pace di Cateau-Cambrésis.

¹¹⁷ Cfr. COCHRANE 1989, pp. 181-198.

¹¹⁸ Cfr. SPAGNOLETTI 1999, pp. 896-897; Corrado Vivanti. “La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola”. In *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, vol. 1. Milano: Il Sole 24 Ore (1^a ed. 1974), 2005, pp. 394-395.

¹¹⁹ Cfr. Rosario Villari. “La Spagna, l'Italia e l'Assolutismo”. *Studi Storici*, a. 18, n. 4, 1977, p. 8

¹²⁰ Tommaso Campanella “Discorsi politici ai principi d'Italia”. In Alessandro d'Ancona (a cura di). *Opere di Tommaso Campanella scelte, ordinate ed annotate*, vol. 2. Torino: Pompa, 1854, pp. 68-70.

¹²¹ Cfr. Francesca Cantù. “Le corti vicereali della Monarchia spagnola: America e Italia. Introduzione”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 18-19.

¹²² FRIGO 1996, p. 135. Per una storia dettagliata degli Stati italiani si rimanda ai vari volumi di Giuseppe Galasso (a cura di). *Storia d'Italia*, voll. 8-17. Torino: UTET, 1958-.

Liberato dall'occupazione francese e restituito alla dinastia sabauda con la pace del 1559, il Ducato di Savoia, con Emanuele Filiberto (1528-1580) e il figlio Carlo Emanuele I (1562-1630), fu promotore di una politica militare che portò al riassetto degli Stati a cavallo delle Alpi, in linea con l'italianizzazione del Ducato coincisa con il definitivo spostamento, nel 1563, della capitale da Chambéry in Savoia, a Torino in Piemonte. La politica interventista in ambito militare portò alla creazione di un esercito permanente e allo scontro con il Ducato del Monferrato (1613-1618, 1627-1628), con il solo risultato duraturo dell'occupazione (1588) e successiva definitiva annessione (1601) del Marchesato di Saluzzo, al prezzo della cessione alla Francia di alcune regioni transalpine¹²³.

Evolutasi in senso oligarchico, con lo scioglimento delle fazioni e la riorganizzazione della nobiltà cittadina, durante il regno di Filippo II la Repubblica di Genova consolidò il suo decisivo ruolo di sostegno alla costruzione del sistema imperiale spagnolo rinsaldandone i suoi legami politici e soprattutto finanziari. Il voltafaccia politico operato dalla Superba nel 1528, passata dalle posizioni filo-francesi a quelle filo-spagnole, rappresentò per la Repubblica un vero e proprio affare, dal momento che i genovesi riuscirono velocemente a penetrare in Andalusia e a partecipare ai commerci che da Siviglia portavano al Nuovo Mondo e ai Paesi Bassi, assicurandosi, in questo modo, la maggior quantità di *asientos* (prestiti a breve termine) contratti dalla Corona madrilena. Gli utili che derivano dal cumulo degli interessi sui prestiti e da tutti gli altri servizi bancari (arbitraggi sui cambi, trasferimento di somme, ecc.) furono molto cospicui e oscillavano tra il 15 e il 25% annuo delle somme impegnate. I metalli preziosi che sostenevano ed alimentavano questo sistema finanziario provenivano dalle Americhe: per il XVI secolo si calcola che $\frac{1}{3}$ di tutte le ricchezze giunte a Siviglia dal Nuovo Mondo fluirono nelle casse di Genova. Parte di questi grandi profitti furono destinati all'edificazione di sontuosi palazzi o ville, chiese e conventi, che diedero alla città un aspetto di opulenza. Dal punto di vista territoriale, nel XVI secolo, i domini diretti di Genova comprendevano la Liguria e la Corsica, isola che di fatto era in gran parte autonoma¹²⁴.

La seconda metà del XVI secolo costituì per la Repubblica di San Marco l'inizio di un lento declino. Dal punto di vista territoriale, i domini veneziani si estendevano agli attuali Veneto, province di Brescia e Bergamo, Friuli, Istria, gran parte della Dalmazia e, in Oriente, alle isole di Candia (attuale Creta posseduta fino al 1669) e Cipro (perduta nel 1570) che dovevano fronteggiare la sempre crescente pressione ottomana adottando una strategia improntata alla difesa. Seppur l'alto ceto veneziano consolidava il suo interesse per la proprietà terriera, l'industria cantieristica continuò ad essere uno dei punti di forza della Serenissima, grazie all'intensa costruzione di galee che non aveva uguali in Europa. Dal punto di vista commerciale Venezia continuò ad essere il grande porto

¹²³ Cfr. SPAGNOLETTI 2005, p. 95; Paola Bianchi. "La riorganizzazione militare del Ducato di Savoia e i rapporti del Piemonte con la Francia e la Spagna. Da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele II". In Enrique García Hernán, Davide Maffi (a cura di). *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500-1700)*, vol. 1, Madrid: ediciones laberinto, 2006, pp. 189-21.

¹²⁴ Cfr. BRAUDEL 1976, pp. 521-528, 536-544; Giorgio Doria. "L'opulenza ostentata nel declino di una città". In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 13-17; VERGA 1996, pp. 12-14; Mario Rosa. "La cultura politica". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 97-99; SPAGNOLETTI 2005, p. 95. Sulle pregresse relazioni tra Genova e i Regni iberici si veda Gabriella Airaldi. "Genova, i Regni Iberici e l'Oceano tra XIV e XVI secolo". In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 13-19.

d'importazione e redistribuzione verso il Nord Europa di merci di valore provenienti dal Levante come rame, argento, chincaglieria, pepe, spezie e cotone¹²⁵.

Acquisito stabilmente dalla Spagna nel 1535, dopo l'estinzione degli Sforza, il Ducato di Milano assunse un'importanza geo-politica fondamentale per la Monarchia, diventando la sua piazza d'armi, soprattutto contro le rivolte fiamminghe. Di pari passo al consolidamento del dominio spagnolo, Milano divenne centro propulsore della Riforma Cattolica con i cardinali Carlo (1538-1584) e Federico Borromeo (1564-1631) che avviarono l'attuazione nella diocesi dei principi del Concilio tridentino. Dal punto di vista istituzionale il Ducato fu retto da un governatore, nominato su proposta del Consiglio d'Italia, che rimaneva in carica per tre anni; agli spagnoli era riservato il pieno controllo dell'attività politica e militare e la gestione degli apparati finanziari e fiscali dello Stato, mentre il patriziato locale, attraverso il Senato ed altre magistrature cittadine, esercitava funzioni amministrative e giurisdizionali. Dal punto di vista economico, nonostante la tassazione opprimente, Milano consolidò il suo ruolo di "città emporio" convogliando materie prime alimentari (soprattutto frumento e riso) verso i mercati veneti, emiliani, genovesi e svizzeri, mentre, per quanto riguarda i prodotti finiti, di grande qualità erano le manifatture di stoffe pregiate, come la seta, e degli oggetti di lusso, come armi da parata, opere di oreficeria, cristalli di rocca e gioielli¹²⁶.

La seconda metà del XVI secolo rappresentò per i Medici, grazie all'alleanza col papato e con la Spagna, la definitiva ascesa al potere e il consolidamento della dinastia che nel 1569 ottenne dal pontefice Pio V il titolo granducale di Toscana. Dal punto di vista territoriale il nuovo Granducato, rispetto alla precedente Repubblica fiorentina, assumeva le caratteristiche di Stato regionale grazie all'acquisizione dei territori della Repubblica di Siena che, con la battaglia di Scannagallo (1554) e con la successiva pace di Cateau-Cambrésis, perdeva definitivamente la sua indipendenza avendo parteggiato per la Francia nelle guerre d'Italia. L'alleanza tra i Medici e gli Asburgo fu suggellata dal matrimonio tra il granduca Cosimo I (1519-1574) e la figlia del viceré di Napoli Eleonora di Toledo e proseguì con Francesco I (1541-1587) e Ferdinando I (1549-1609). Quest'ultimo, per assicurare una maggiore autonomia dello Stato dall'ingerenza asburgica, tentò un riavvicinamento con la Francia salvo poi ricredersi e ritornare a spalleggiare Spagna e Impero¹²⁷. Degno di nota fu il tentativo intrapreso per volontà di Ferdinando I di installare una colonia commerciale in Sud America (precisamente nell'attuale Guyana francese), con una spedizione guidata dall'esploratore inglese Robert Thornton che puntava anche al reperimento di "tesori" americani unici e bizzarri, volti ad appagare i noti appetiti collezionistici dei Medici che in tal modo volevano suscitare lo

¹²⁵ Cfr. BRAUDEL 1976, pp. 217-219; COCHRANE 1989, p. 185; VERGA 1996, pp. 21-22; SPAGNOLETTI 2005, pp. 92-95; Luciano Pezzolo. "Stato, guerra e finanza nella Repubblica di Venezia fra medioevo e prima età moderna". In Rossella Cancila (a cura di). *Mediterraneo in armi (sec. XV-XVIII)*, tomo 1. Palermo: Quaderni di Mediterraneo, 2007, pp. 67-112; Claudia Pignaro. *Serenissima, inquieta. Venezia tra Oriente e Occidente nel secondo Cinquecento*. Ariccia: Aracne, 2018.

¹²⁶ Cfr. ROSA 1996, pp. 88-89; Mario Rizzo. "Porte, chiavi e bastioni. Milano, la geopolitica italiana e la strategia asburgica nella seconda metà del XVI secolo". Rossella Cancila (a cura di). *Mediterraneo in armi (sec. XV-XVIII)*, tomo 2. Palermo: Quaderni di Mediterraneo, 2007, pp. 467-511; Giovanna Tonelli. "La Milano degli Asburgo: "città emporio", sovrana nell'organizzazione del commercio internazionale". In Rossella Cancila (a cura di). *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, tomo 1. Palermo: Quaderni di Mediterraneo, 2020, pp. 187-189.

¹²⁷ Cfr. Furio Diaz. *Il Granducato di Toscana. I Medici*. Torino: UTET, 1987, pp. 85-362; VERGA 1996, pp. 15-17; ROSA 1996, pp. 59-66.

stupore delle altre dinastie europee. L'improvvisa morte del granduca nel 1609 arrestò il tentativo, forse anche per i timori di Cosimo II (1590-1621) di suscitare l'irritazione spagnola¹²⁸.

Al di là di questi Stati regionali, a cui va aggiunto il Principato vescovile di Trento che era parte integrante del Sacro Romano Impero¹²⁹, l'Italia padana era frammentata in numerosi altri Stati di piccole dimensioni, retti da antiche o nuove dinastie, in rapporto di subordinazione più o meno marcato con la Corona di Spagna, dei quali si ricorderanno i principali. Formatosi nel XIV secolo intorno alla signoria dei Gonzaga, il Ducato di Mantova nel XVI secolo accrebbe la sua estensione con l'acquisizione per successione dinastica del Marchesato del Monferrato il cui mantenimento, per la sua posizione geografica separata rispetto al resto del Ducato, rappresentò il principale problema politico dello Stato¹³⁰. Sorto artificialmente, nel 1545, dall'amputazione territoriale dello Stato Pontificio per le ambizioni nepotistiche di papa Paolo III Farnese (1468-1549), il Ducato di Parma e Piacenza, dopo essere stato scenario di tensioni militati a metà secolo, passò nell'orbita spagnola con Ottavio e soprattutto con Alessandro III Farnese che servì Filippo II come comandante dell'Arma delle Fiandre¹³¹. Il Ducato estense di Ferrara, Modena e Reggio, con la morte nel 1597 del duca Alfonso II d'Este e la successione del cugino Cesare d'Este, si ridimensionò ai territori di Modena e Reggio per la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio¹³². La piccola Repubblica di Lucca riuscì a sopravvivere alle mire espansionistiche medicee grazie all'alleanza con gli Asburgo, caratterizzandosi per le sue manifatture seriche e per le vivaci attività commerciali e bancarie nelle piazze di Lione ed Anversa¹³³. Costituito nel 1557 per volontà di Filippo II sottraendo porzioni di costa tirrenica alla Repubblica di Siena, lo Stato dei Presidi, nonostante la sua limitata estensione, costituì un sito di grande importanza logistica e strategica per il sistema commerciale e geo-politico spagnolo¹³⁴. Nella seconda metà del XVI secolo il Ducato di Urbino dei Della Rovere, che erano subentrati ai da Montefeltro, visse all'ombra della Spagna e dello Stato della Chiesa, al quale il Ducato rientrò per devoluzione nel 1631¹³⁵. Altri Stati di estensione molto ridotta esistenti in Italia centrale erano la Repubblica di San Marino e la Signoria di Piombino.

All'epoca di Filippo II anche lo Stato della Chiesa finì alla mercé della supremazia spagnola. I papi, infatti, non potendo più contare sul contrappeso francese, cessarono di contrastare la potenza

¹²⁸ Cfr. Lucia Paoli. "Da Livorno a Nombre de Dios. Una dettagliata relazione inviata a Firenze e il progetto dei Medici per un possesso in Brasile". In Nicoletta Lepri (a cura di). *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*. Atti della giornata di Studi (Firenze, 2014). Raleigh, Aonia, 2016, pp. 94-112; Macarena Moralejo Ortega. "La percepción literaria y artística del Nuevo Mundo en los Antiguos Estados de Italia (s. XVI-XVII)". In Fernando Quiles García, María del Pilar López (a cura di). *Barroco vivo, Barroco continuo*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 350.

¹²⁹ Cfr. SPAGNOLETTI 2005, p. 96.

¹³⁰ Cfr. VERGA 1996, p. 23; Daniela Frigo. "Il Ducato di Mantova e la corte spagnola nell'età di Filippo II". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 1. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 283-305.

¹³¹ Cfr. Giovanni Tocci. *Il ducato di Parma e Piacenza*. Torino: UTET, 1987, pp. 13-52; VERGA 1996, pp. 20-21; ROSA 1996, pp. 84-85.

¹³² Cfr. Giorgio Boccolari. "Gli Estensi di Modena". In Angelo Spaggiari, Giuseppe Trenti (a cura di). *Lo stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*. Atti del Convegno (Modena, 1998), vol. 1. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, pp. 23-25.

¹³³ Cfr. Raoul Manselli. *La Repubblica di Lucca*. Torino: UTET, 1986, pp. 107-114; VERGA 1996, pp. 22-23; ROSA 1996, pp. 99-100.

¹³⁴ Cfr. Antonio D'Onofrio. "I presidi di Toscana: forme di lunga durata e mutamenti in un piccolo spazio (1557-1801)". *Mediterranea. Ricerche storiche*, a. XVI, n. 45, 2019, pp. 39-56.

¹³⁵ Cfr. Gianvittorio Signorotto. "Urbino nell'età di Filippo II". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 833-879.

asburgica, che da parte sua forniva alla Chiesa un sostegno indispensabile alla lotta contro il protestantesimo e contro la minaccia turca. Dal punto di vista territoriale, archiviata la stagione del nepotismo della prima metà del secolo, lo Stato Pontificio consolidò i suoi domini estendendosi negli attuali Lazio, Umbria, Marche, Romagna, province di Ferrara e Bologna e alle exclavi di Benevento e Pontecorvo, riportando sotto il suo diretto controllo feudi che godevano condizioni di semi-indipendenza, con le devoluzioni dei Ducati di Ferrara (1597) e di Urbino (1631). Intanto Roma si strutturava come centro amministrativo con la creazione della Congregazione del Buon Governo e attraverso l'istituzione di una rete di controllo del territorio composta da governi locali e tesorerie provinciali subordinati rispettivamente a Consulta e Camera Apostolica, nonché come centro dirigenziale della Chiesa post-tridentina con la creazione di dicasteri permanenti, le Congregazioni, che avevano competenze in materie specifiche¹³⁶.

La restante parte della Penisola italiana, ossia l'intero Mezzogiorno incluse le isole, era sotto il controllo diretto della Monarchia spagnola, che ne esercitava il governo non in virtù di un'annessione alla Spagna, ma in quanto tali Regni meridionali erano parte unitaria di un complesso sistema composito, articolato, polisinodale, aggregato, paragonabile ad una federazione di Stati, che erano accomunati dal fatto di riconoscere nella figura di un monarca "assente", il re di Spagna, il proprio sovrano. L'assenza del re era sopperita dall'istituzione dei vicereami, con un vicerè di carica triennale che agiva *in persona regis* all'interno di territori caratterizzati dalla presenza di poteri locali di lunga tradizione amministrativa e giurisdizionale con i quali il potere centrale era obbligato a negoziare¹³⁷.

Parte dei domini della Corona d'Aragona sin dal XIV secolo, il Vicereame di Sardegna visse durante tutto il XVI secolo sotto il costante terrore del pericolo turco dal momento che numerosi porti sardi subirono i ripetuti attacchi degli islamici. La paura per gli Ottomani si traduceva in un potente fattore catalizzatore del consenso, del quale la Monarchia di avvalse per giustificare l'aumento della pressione fiscale, in un contesto in cui tra le famiglie feudatarie isolane serpeggiava una latente ostilità nei confronti dell'autorità viceregia. Nonostante ciò la Sardegna fu sicuramente il territorio italiano che più di qualunque altro fu ispanizzato nelle strutture politiche, ecclesiastiche, oltre che culturali, nella pietà popolare e nella lingua (il castigliano prevaleva sull'italiano)¹³⁸.

Anche nel Vicereame di Sicilia la preoccupazione per il pericolo ottomano rappresentò una costante per tutto il XVI secolo, alla quale la Corona fece fronte con importanti opere di fortificazione che giustificarono in parte l'alto prelievo fiscale. Dal punto di vista istituzionale, giunsero a compimento i processi di formazione dell'*élite* siciliana e si completò la definizione degli organi di potere, in un processo che vide l'apparato viceregio e i poteri baronale ed ecclesiastico concorrere alla formazione di uno Stato in cui ciascuno si garantiva spazi di autonomia. Sotto il profilo economico, la Sicilia visse la sua ultima stagione di forte crescita che si riflesse nel consistente aumento della popolazione; di particolare importanza fu la produzione

¹³⁶ Cfr. COCHRANE 1989, p. 186; VERGA 1996, pp. 24-25; Thomas Dandeleet. *Spanish Rome, 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 53-108; VIVANTI 2005, pp. 390-391.

¹³⁷ Cfr. CANTÙ 2008b, pp. 11-36; Bartolomé Yun Casalilla. "Introducción. Entre el imperio colonial y la monarquía compuesta. Élités y territorios en la Monarquía Hispánica (ss. XVI y XVII)". In Bartolomé Yun Casalilla (a cura di). *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Siviglia: Universidad Pablo de Olavide, 2009, pp. 11-35.

¹³⁸ Cfr. ROSA 1996, pp. 93-94; Giuseppe Spiga. "Profilo storico della Sardegna tra il XVI e il XVII secolo". In *Estofado de oro. La statuaría lignea nella Sardegna spagnola*. Catalogo della mostra (Cagliari-Sassari, 2001-2002). Cagliari: Janus, 2001, pp. 15-20; Giampaolo Salice. *Il Regno di Sardegna e il suo Parlamento nel 1583*. Perugia: Morlacchi, 2019, pp. 9-19.

cerealicola i cui profitti furono reinvestiti nel potenziamento del sistema difensivo e per supportare le operazioni contro i Turchi e i pirati barbareschi¹³⁹.

Comprendente tutto il Sud della Penisola, il Vicereame di Napoli rappresentò un tassello importante dello scacchiere della Monarchia spagnola nel Mediterraneo. La capitale di questo esteso Vicereame, Napoli, fu sicuramente una delle città più importanti dell'impero, la seconda città europea dopo Parigi per popolazione, nonché vitale centro di spiritualità, arte, cultura e mondanità, come ricordava lo stesso poeta Miguel de Cervantes (1547-1616) che, per bocca di uno dei suoi personaggi, la indicava come «*la más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo*»¹⁴⁰. Il suo porto, di antica tradizione, fu particolarmente attivo e frequentato da mercanti fiorentini, veneziani e soprattutto genovesi. Dal punto di vista economico, fino agli anni Ottanta del secolo, nel Vicereame napoletano si assistette ad una consistente espansione del settore primario che si caratterizzava per la diversificazione delle produzioni tra le differenti provincie del Regno, con la transumanza in Abruzzo e Molise, la coltivazione di frumento ed ulivi in Puglia, la bachicoltura in Calabria. Dal punto di vista amministrativo e giurisdizionale, come già visto con Milano, la Sardegna e la Sicilia, il potere vicereame fu costretto a convivere con una serie di magistrature locali, che partecipavano al governo della capitale attraverso i Sedili, spesso in attrito tra loro essendo espressione delle prerogative della nobiltà e dei popolari (il ceto borghese e mercantile). L'asprezza delle lotte nei Sedili fu causa di tumulti provocati dalle classi escluse dal governo cittadino, come accaduto nel 1585 in una rivolta che non fu anti-spagnola, come indicato da alcuni, bensì in nome del re di Spagna contro il malgoverno dei funzionari locali. Di tutt'altra entità fu la rivolta scoppiata in Calabria nel 1599, istigata da numerosi vescovi e soprattutto da frati domenicani ed agostiniani, che puntava ad instaurare nientemeno che un'utopica "Città del Sole" secondo le teorizzazioni del filosofo Tommaso Campanella. Ma al di là di questi episodi sporadici, l'autorità vicereame detenne lo Stato con saldezza¹⁴¹.

Concludendo, il quadro che si è delineato da questa panoramica storica è quello di un'Italia che durante la *pax hispanica* del secondo Cinquecento raggiunse l'acme del suo splendore economico e culturale. Il secolo successivo, segnato dalla ripresa delle guerre, dalle carestie ed epidemie di peste del 1630 e del 1656 rappresentò per l'Italia, ma più in generale per l'Europa, un secolo di crisi che si è soliti chiamare "crisi del Seicento"¹⁴².

¹³⁹ Cfr. Domenico Ligresti. "La Sicilia di Filippo II". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 1. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 475-484; Valentina Favaro. *La modernizzazione militare nella Sicilia di Filippo II*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2009, pp. 25-29.

¹⁴⁰ Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605, cap. 51.

¹⁴¹ Cfr. Giuseppe Galasso. "Napoli città e capitale moderna". In *Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra (Napoli, 1984-1985), vol. 1. Napoli: Electa, 1984, pp. 23-28; COCHRANE 1989, p. 180; Aurelio Musi. "El Reino de Nápoles y el sistema imperial español". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 555-565; Mireille Peytavin. "Renta y rendimiento: tipos de inversiones económicas en el reino de Nápoles". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 609-623; Giuseppe Galasso. "Una capitale dell'impero". In José Luis Colomer (a cura di). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Europa Hispánica, 2009, pp. 39-61.

¹⁴² Cfr. SPAGNOLETTI 2005, pp. 190-194.

1.1.3 Riforma Cattolica, Ordini religiosi e cultura italiana tardo-rinascimentale

All'interno del contesto tardo-rinascimentale, il Concilio di Trento (1545-1563) fu l'episodio più emblematico di una stagione di fermenti devozionali, culturali e riformistici che affondavano le radici ben più indietro nel tempo. Quella tridentina, in pratica, non fu una semplice reazione della Chiesa Cattolica alla frattura operata dai protestanti - una Controriforma per l'appunto - ma fu anche il tentativo di rispondere alle antiche sollecitazioni intestine alla stessa Chiesa che auspicavano un rinnovamento in questioni di moralità, spiritualità e dottrina.

Dal punto di vista dottrinale il Concilio ribadì il principio della giustificazione attraverso fede ed opere, riaffermò la centralità della Sacra Scrittura, confermò il culto dei santi, delle reliquie e della Vergine e il numero dei sacramenti. Sul piano disciplinare l'assise assegnò ai vescovi il compito di promuovere l'attuazione della Riforma nelle proprie diocesi, nelle quali era loro imposto di risiedere. Ai vescovi si attribuiva il dovere di verificare, mediante le visite pastorali, lo stato e il decoro dei luoghi di culto e controllare la qualità della pratica religiosa, nonché di provvedere alla formazione del clero e di recarsi a Roma ogni tre anni per riferire alla Santa Sede sullo stato della diocesi (*visitatio ad limina*). I sacerdoti, formati nei seminari, dovevano astenersi da ogni comportamento scandaloso distinguendosi in tutto dai laici, dovevano essere incardinati in una parrocchia e dovevano curare i libri delle anime (dei battesimi, delle cresime, dei matrimoni, dei funerali). Di pari passo si consolidava il centralismo romano mediante la creazione di nuovi dicasteri e si rafforzavano le nunziature apostoliche nonché si istituivano le visite apostoliche con le quali ispettori della Santa Sede verificavano l'attuazione della Riforma nelle varie diocesi. Venivano modificati anche alcuni aspetti della vita religiosa e sacramentale, con la predilezione di una nuova dimensione intimistica della fede rispetto a quella comunitaria, tentando, inoltre, di regolamentare la vita dei cattolici sotto ogni aspetto, attraverso l'educazione catechistica e anche mediante l'uso di tribunali e strutture repressive. In tal senso, già nel 1542, papa Paolo III aveva istituito la Sacra Congregazione della Romana ed Universale Inquisizione, successivamente detta del Sant'Uffizio, che aveva il compito di dirigere e coordinare le attività dei locali tribunali dell'Inquisizione, volti a sanzionare tutti coloro che non conducevano una vita in linea con l'ortodossia cattolica. Nel 1559 la Congregazione romana predispose la pubblicazione di un *Indice dei libri proibiti*, nel quale erano elencate tutte le opere che i cattolici non avrebbero dovuto leggere perché ritenute eretiche, immorali o anticuriali. Tale provvedimento ebbe effetti molto rilevanti nella vita culturale dei Paesi cattolici dal momento che intaccò le opere di esponenti della cultura umanistica e rinascimentale come Niccolò Machiavelli, Pietro Aretino ed Erasmo da Rotterdam. A questo primo *Indice* ne seguirono altri, meno restrittivi, nel 1564 e nel 1596¹⁴³.

Un ulteriore aspetto della Riforma Cattolica riguardò il disciplinamento del clero regolare che già nel XV secolo aveva visto l'insorgere, all'interno degli Ordini mendicanti, dei movimenti dell'"Osservanza" che auspicavano un ritorno all'originario spirito dei fondatori. Nel 1524 fu

¹⁴³ Cfr. Paolo Prodi. "Riforma cattolica e controriforma". In *Nuove questioni di storia moderna*, vol. 1. Milano: Marzorati, 1964, pp. 357-418; COCHRANE 1989, pp. 156-172; Adriano Prosperi. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Einaudi, 1996, pp. 5-212; Gigliola Fragnito. "Religioni contro: l'Europa nel secolo di ferro". In *Storia Moderna*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 126-139; SPAGNOLETTI 2005, pp. 96-102; Mario Infelise. *I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*. Roma-Bari: Laterza, 2007, pp. 19-20; Gigliola Fragnito. "La censura dei libri tra Indice e Inquisizione". *Studia Borromaeica*, n. 23, 2009, pp. 227-240; Michela Catto. "Istruire ed educare: il concilio di Trento e la società cattolica". In Domizio Cattoi, Domenica Primerano (a cura di). *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*. Catalogo della mostra (Trento, 2014). Trento: Museo diocesano tridentino, 2014, pp. 25-31.

fondato l'Ordine mendicante francescano dei Cappuccini e in quello stesso anno Gaetano Thiene e Gian Pietro Carafa, futuro papa Paolo IV, fondarono una nuova congregazione religiosa dalle forme assai più agili rispetto agli ordini tradizionali, composta da chierici regolari, ossia da gruppi di sacerdoti che, pur vivendo in comunità e rispettando i voti della vita regolare (povertà, castità e obbedienza), accantonavano altri aspetti della vita conventuale e cenobitica per dedicarsi all'apostolato. Sulla scia di questi primi chierici regolari, che presero il nome di Teatini, sorsero altre simili congregazioni: i Barnabiti (1533); i Somaschi (1540); i Gesuiti (1540); i Camilliani (1586); i Caracciolini (1588); i Chierici regolari della Madre di Dio (1595); gli Scolopi (1621). Queste nuove congregazioni, dunque, indirizzavano la propria attività all'istruzione degli ecclesiastici aprendo scuole, collegi e convitti, all'educazione cristiana dei laici e delle masse rurali analfabete attraverso lo strumento delle "missioni popolari", cicli di predicazione accompagnate da azioni liturgiche di forte suggestione emotiva come processioni penitenziarie¹⁴⁴. Slancio missionario e vocazione all'apostolato caratterizzarono, in particolar modo, la Compagnia di Gesù, che rispetto agli altri Ordini si impose per il suo attivismo e proselitismo. Il suo fondatore, Ignazio di Loyola, considerava la vita come una missione perpetua e nel quarto giorno della seconda settimana degli *Esercizi spirituali* i Gesuiti meditavano sul precetto evangelico affidato da Cristo ai suoi discepoli: «*euntes in mundum universum praedicate Evangelium omni creaturae*» (Marco 16,15). Considerando la missione come l'opera santa per eccellenza, i Gesuiti si impegnarono con tenacia per la riconquista di parte dell'Europa centro-orientale già passata al protestantesimo e per l'evangelizzazione dei territori di nuova conquista in America, oltre che in Africa ed Asia¹⁴⁵. Ad ogni modo, ben presto, la Compagnia prese coscienza che rispetto alla religione "ufficiale" non vi fossero molte differenze tra il Nuovo Mondo e le zone rurali dell'Europa cattolica le cui popolazioni, per cause diverse, condividevano la stessa ignoranza rispetto ai fondamenti della "vera fede"; sicché oltre all'evangelizzazione delle Indie d'Oltreoceano i missionari gesuiti si incaricarono di ristabilire l'ortodossia, purificare il comportamento religioso, riformare i costumi anche in quell'Europa rurale, arretrata non solo economicamente ma anche dal punto di vista sociale e religioso¹⁴⁶. In tal senso il gesuita spagnolo Miguel Navarro così scriveva al Preposito Generale della Compagnia Everardo Mercuriano (1514-1580) in una lettera del 1575 riferendosi alla popolazione siciliana:

«O padre mío carísimo, si V. P. viesse la grande ruyna y perdición de tantas almas, como se pierden por estas montañas por la grande ignorancia que ay en ellas, ansí en el eclesiástico como en el secular,

¹⁴⁴ Cfr. Gigliola Fragnito. "Gli Ordini religiosi tra Riforma e Controriforma". In Mario Rosa (a cura di). *Clero e società nell'Italia Moderna*. Roma-Bari: Laterza, 1992, pp. 115-205; Gaetano Greco. "Le Chiese locali". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 189-196; FRAGNITO 1999, pp. 131-133; SPAGNOLETTI 2005, p. 100. Sull'origine "missionaria" di processioni come quelle della Settimana Santa si veda l'articolata argomentazione di Francesco Di Palo. *Stabat Mater Dolorosa. La Settimana santa in Puglia: ritualità drammatica e penitenziale*. Fasano di Brindisi: Schena, 1992, pp. 7-41. Sull'argomento si veda anche il nostro Francesco De Nicolo. *Quaresima e Settimana Santa a Terlizzi: storia ed iconografia di un rito*. Terlizzi: Ed. Insieme, 2016.

¹⁴⁵ Cfr. Adriano Prosperi. "'Otras Indias': missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi". In *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 1980). Firenze: Olschki, 1982 pp. 205-234; Giuseppe Orlandi. "La missione popolare in Età Moderna". In Gabriele De Rosa, Tullio Gregory (a cura di). *Storia dell'Italia religiosa*, vol. 2. Roma-Bari: Laterza, 1994, pp. 419-452; PROSPERI 1996, pp. 551-599; Alessandro Guerra. "Per un'archeologia della strategia missionaria dei gesuiti: le *indipetae* e il sacrificio nella «vigna del Signore»". *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, n. 13, 2000, pp. 109-116; SPAGNOLETTI 2005, p. 100.

¹⁴⁶ Cfr. Michela Catto, Guido Mongini. "Missioni e globalizzazioni: l'adattamento come identità della Compagnia di Gesù". In Michela Catto, Guido Mongini, Silvia Mostaccio (a cura di). *Evangelizzazione e globalizzazione. Le missioni gesuitiche nell'Età Moderna tra storia e storiografia*. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2010, p. 4.

habría compasión dellos; y, como van algunos de los nuestros á las Indias, en esta podrían trabajar tanto que á mi parecer, no sería menos el servitio que al Señor harían que los, que van allá, hazen en ella; porque ay mucha necessidad d'estirpar muchos errores, supersticiones y abusos, que los ay en mucha abundancia. Aquí, sin caminar tantas leguas por mar con riesgo de las vidas y antes que allá sepan la lengua, passandóseles mucho tiempo, podrían exercitar muy bién sus talentos; que prometo a V. P. que hallarían certo aparejo para ello; y soy de opinión, que como la Compañía tiene casas de probati6n para los novitios, estas montañas de Sicilia fuesen d'Indias para provar a los que allá hubiesen de passar; porque tengo para mí, que el que probare bién en estas Indias de por acá, será apto para las de allá, y el que hallará dificultad de caminar e padecer en estas, que en las otras no hallará mucha facilidad»¹⁴⁷.

Las Indias de por acá, le Indie di quaggiù, cioè quelle zone dell'Europa rurale¹⁴⁸, ancora legate a pratiche di derivazione pagana, riti magici e propiziatori, superstizioni e rituali di matrice agraria, rappresentavano per l'*hermano* gesuita il "tirocinio" migliore prima di passare alle missioni delle *Indie de por allá*¹⁴⁹. Tuttavia, posto che sul piano concettuale le varie *Indie* non presentavano sostanziali differenze, i Gesuiti seppero interpretare con avvedutezza la specificità delle situazioni e dei contesti culturali con i quali entrarono progressivamente in contatto, adattando volta per volta le proprie strategie in rapporto ai mutevoli ambienti in cui operavano, secondo il principio religioso dell'*accommodatio*, l'adattamento¹⁵⁰. Pertanto, come suggeriva con franchezza ai suoi confratelli gesuiti il missionario francese Louis le Comte (1655-1726) a fine XVII secolo

«bisogna essere barbari con i barbari e civili con i popoli civilizzati; bisogna vivere una vita normale in Europa e una vita profondamente austera tra i penitenti dell'India; bisogna essere elegantemente vestiti in Cina e mezzi nudi nelle foreste di Maduré: in questo modo sarà più facile insinuare nelle menti il vangelo, uniforme e immutabile»¹⁵¹.

Un aspetto particolarmente rilevante della politica propagandistica degli Ordini religiosi, e soprattutto della Compagnia di Gesù, fu quello dell'utilizzo delle opere d'arte sacra quale ausilio fondamentale all'indottrinamento religioso. Attraverso il veicolo visuale risultava molto più semplice trasmettere i principi della fede alle popolazioni illetterate del Vecchio e del Nuovo Mondo, che grazie alla pittura e alla scultura potevano immaginarsi, immedesimarsi ed "immergersi" nella storia sacra rappresentata secondo un procedimento che Ignazio di Loyola, nei suoi *Esercizi Spirituali*, denominava della «composizione»¹⁵².

«La composizione consisterà nel vedere, con la vista dell'immaginazione, il luogo corporeo dove si trova quello che voglio contemplare. Dico il luogo corporeo, come, ad esempio, il tempio o il monte dove si trova Gesù Cristo o nostra Signora, secondo l'argomento che voglio contemplare»¹⁵³.

Andando oltre e passando agli aspetti culturali, andrà detto che l'Italia consolidò la sua posizione di primato nell'immaginario europeo, anzi il secondo Cinquecento rappresentò forse il momento di massima espansione e penetrazione europea della "civiltà" culturale italiana¹⁵⁴.

¹⁴⁷ Lettera pubblicata in Pietro Tacchi Venturi. *Storia della Compagnia di Gesù in Italia narrata col sussidio di fonti inedite*, vol. 1. Roma: Civiltà Cattolica, 1910, p. 483.

¹⁴⁸ La storiografia ha ormai documentato che tali sacche di ignoranza furono largamente diffuse anche in Francia, sfatando quello stereotipo che considerava il Sud Italia come unica "India" d'Europa. Cfr. PROSPERI 1982 pp. 205-234; GUERRA 2000, p. 114 n. 12.

¹⁴⁹ Cfr. GUERRA 2000, pp. 112-114; Wulf Oesterreicher. "Plurilinguismo en el Reino de Nápoles (siglos XVI y XVII)". *Lexis*, vol. 28, nn. 1-2, 2004, pp. 221.

¹⁵⁰ Cfr. CATTO, MONGINI 2010, p. 4.

¹⁵¹ Louis le Comte. *Nouveaux Mémoires sur l'Etat présent de la Chine*, vol. 1. Parigi, 1697, p. 249 citato e tradotto in Carlo Ginzburg. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000, p. 98.

¹⁵² Cfr. Federico Zeri. *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*. Torino: Einaudi (1ª ed. 1957), 1979, pp. 62-66.

¹⁵³ Ignazio di Loyola. *Gli Esercizi Spirituali*. Firenze: Salani (ed. a cura di Luigi Ambruzzi), 1944, p. 89.

¹⁵⁴ Cfr. COCHRANE 1989, p. 186; ROSA, VERGA 1998, p. 265.

Un aspetto particolare della cultura della seconda metà del XVI secolo riguarda la nascita delle accademie, nuova forma di organizzazione culturale affiancata, e talvolta in competizione, agli Studi universitari, che puntava all'elaborazione di una cultura più specialistica. Tali istituzioni nacquero in un contesto in cui gli intellettuali vedevano sempre più ridotto il loro coinvolgimento nell'azione politica a causa dell'affermarsi dell'assolutismo principesco, anche se frequentemente furono proprio i regnanti ad agevolare, o patrocinare, la nascita delle accademie come nel caso dell'Accademia degli Oziosi di Napoli (1611) sostenuta dal vicerè Pedro Fernández de Castro, conte di Lemos¹⁵⁵.

In campo letterario, l'accentuarsi della tendenza alla classificazione e alla codificazione dei generi portò, nel 1583, alla fondazione a Firenze dell'Accademia della Crusca che assunse l'impresa collettiva della realizzazione di un vocabolario che ambiva a regolare l'uso della lingua italiana. In ambito filosofico il pensiero dominante continuava ad essere quello di Aristotele che nel tardo Rinascimento fornì un sistema unitario di spiegazioni interconnesse per i principali fenomeni di numerose discipline. Il concetto alla base del sistema aristotelico era quello della *mimesis*, l'imitazione della natura, che offriva un parametro di giudizio per i prodotti artistici che avrebbe caratterizzato per lungo tempo la pratica letteraria e figurativa. Ma tale impalcatura dogmatica trovò, tra fine XVI e primi decenni del XVII secolo, un ostacolo nel progressivo sviluppo del pensiero scientifico che metteva in crisi tutta l'armonia del sistema del sapere scolastico ed aristotelico, e che prendeva le mosse dalle concezioni di Niccolò Copernico (1473-1543) in ambito astronomico. La rivoluzione copernicana, che riconosceva al sole la sua centralità nel cosmo, suscitò le teorie, ritenute eretiche, di Giordano Bruno (1548-1600) sull'universo infinito e di Galileo Galilei (1564-1642) che teorizzava la divisione tra scienza e fede e la necessità del metodo sperimentale per lo studio dei fenomeni. In tal senso, nel 1603, fu fondata a Roma l'Accademia dei Lincei, ispirata al metodo galileiano e dedicata alla ricerca naturalistica, seguita, decenni più tardi, dalla fondazione a Firenze dell'Accademia del Cimento. Anche in campo letterario, intanto, alcuni scrittori sperimentarono il distacco dalla misura del classicismo aristotelico, tra cui Torquato Tasso (1544-1595) che manifestò un nuovo interesse per il genere pastorale, per la varietà e il "meraviglioso", o Battista Giraldi Cinzio (1504-1573), noto per aver composto la prima "tragedia dell'orrore" (*Orbecche*) o, ancora, Battista Guarini (1538-1612), che nel suo *Il pastor fido* creava il nuovo genere della tragi-commedia, sostenendo la possibilità di mescolare i generi tradizionali trasgredendo qualsiasi schema imposto dai modelli classici e creando un nuovo equilibrio fondato sul "piacevole" e sul "meraviglioso"¹⁵⁶. Di pari passo, soprattutto a Firenze, all'interno di cenacoli intellettuali ("camerate"), si discuteva dei problemi della musica contemporanea, sul rapporto tra parola e musica e sulla reviviscenza della tradizione greca antica; il maggior teorico della camerata fiorentina fu Vincenzo Galilei, padre di Galileo, che nel 1581 pubblicava il *Dialogo della musica antica e della moderna* auspicando l'abbandono della polifonia a favore della semplicità monodica volta ad agevolare una nuova aderenza della musica al contenuto e alla prosodia del testo poetico. Erano le premesse per la creazione, nelle corti principesche dell'Italia settentrionale, del nuovo genere, tutto cantato, del melodramma¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cfr. ROSA 1996, p. 70; Francesco Tateo. *Le svolte nella letteratura italiana*, vol. 2. Bari: Graphis (1ª ed. 2001), 2002, pp. 5-6.

¹⁵⁶ Cfr. TATEO 2002, pp. 5-14; COCHRANE 1989, pp. 231-239.

¹⁵⁷ Cfr. Paolo Fabbri. "La nascita dell'opera in musica". In Jean-Jacques Nattiez (a cura di). *Enciclopedia della musica*, vol. 1. Milano: Il Sole 24 Ore (1ª ed. 2004), 2006, pp. 380-384.

Anche in campo artistico si registrò, nella seconda metà del XVI secolo, la formazione delle accademie, a partire dalla prima fondata a Firenze nel 1563 per impulso di Giorgio Vasari (1511-1574) e con patrocinio del granduca Cosimo I de' Medici denominata Accademia del Disegno, che si proponeva di sancire la definitiva emancipazione degli artisti dalle antiche Corporazioni delle arti e dei mestieri, individuando come elemento comune a tutte le arti il disegno, la cui abilità si acquisiva non solo con le conoscenze tecniche, ma anche con lo studio teorico di geometria, prospettiva ed anatomia. Senza sostituirsi all'apprendistato nelle botteghe, dunque, l'insegnamento dell'Accademia puntava a fornire agli allievi l'indirizzamento culturale che gli avrebbe elevati ad una professionalità più qualificata, e quindi ad una nuova identità sociale. A seguito di questa esperienza, nel 1593, Federico Zuccari rifondava a Roma, con l'appoggio del pontefice regnante Clemente VIII, l'Accademia di San Luca che assunse il ruolo di formare i giovani e quello di rappresentanza istituzionale degli artisti per i quali l'appartenenza all'Accademia costituì un vero e proprio titolo d'onore¹⁵⁸.

Riperkorrendo gli aspetti culturali del secondo Cinquecento, qui brevemente sintetizzati, ci si rende conto della complessità di questo periodo storico, con fermenti e dinamiche culturali che convivevano e spesso si contraddicevano, in una dialettica che trovò nell'arte la sua massima espressione.

1.2 Le arti tra tarda Maniera e Riforma Cattolica: alcune questioni teoriche e terminologiche

Il concludersi, nel dicembre del 1563, delle sessioni del Concilio tridentino e la morte, di lì a poco, di Michelangelo (febbraio 1564), rappresentarono momenti emblematici di una stagione di cambiamenti che avrebbe portato alla maturazione di una nuova concezione delle arti e alla revisione del procedimento di creazione delle immagini¹⁵⁹. La Chiesa Cattolica, che a Trento cercava di riorganizzarsi riaffermando i propri principi dottrinali e disciplinari, ritenne necessario pronunciarsi, nella XXV e ultima sessione dell'assise, sul problema dell'uso delle immagini. Per liberare la Chiesa dell'accusa di idolatria mossa dai protestanti, i padri conciliari puntellarono le fondamenta su cui era costruita l'arte religiosa dimostrando che le immagini sacre costituivano un importante ausilio per accrescere la devozione e rappresentavano un mezzo per giungere alla salvezza¹⁶⁰. Si ribadì, quindi, la legittimità dell'utilizzo delle immagini sacre giacché il culto dei fedeli non era mai tributato all'effigie in sé, quanto piuttosto al suo *prototypum*, ossia all'essenza divina che è rappresentata nell'immagine. Allo stesso tempo la Chiesa riconobbe nell'arte sacra un supporto indispensabile all'educazione dei fedeli, tema sviluppato dal cardinale bolognese Gabriele Paleotti (1522-1597) che nel 1582 pubblicava il suo celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* in cui sosteneva che le effigi, esprimendosi in un linguaggio, quello visivo, che non

¹⁵⁸ Cfr. Arnold Hauser. *Storia sociale dell'arte*, vol. 2. *Rinascimento, Manierismo, Barocco*. Torino: Einaudi (1ª ed. 1956), 2001, pp. 125-127; Carolina Brook. "La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano". In Carolina Brook, Valter Curzi (a cura di). *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*. Catalogo della mostra (Roma, 2010-2011). Milano: Skira, 2010, p. 151.

¹⁵⁹ Cfr. Massimo Moretti. "Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento". In Alessandro Zuccari (a cura di). *Scipione Pulzone e il suo tempo*. Roma: De Luca, 2015, p. 53.

¹⁶⁰ Cfr. Anthony Blunt. *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*. Torino: Einaudi (1ª ed. 1966), 2001, p. 117.

necessità di cognizioni linguistiche, raggiungono più facilmente i fedeli imprimendosi meglio della stessa parola nelle loro menti¹⁶¹.

Dopo averne confermato liceità e utilità, la Chiesa ritenne opportuno regolamentare il processo di fruizione dell'arte sacra affidando ai vescovi diocesani il compito di sorvegliare che le immagini esposte negli edifici religiosi non scadessero nello sconveniente, nel profano o nell'eretico¹⁶². Da parte sua l'artista "moderno" era esortato a contribuire all'opera di riforma della Chiesa attenendosi scrupolosamente ai principi di verosimiglianza e decoro, «abbandonando certe smanie di affermazione, certi personalismi eccessivi che lo spingevano a dimostrare le sue capacità attraverso una maniera artificiosa a volte poco funzionale a una immediata comprensione dell'*historia*»¹⁶³. L'arte religiosa, dunque, non poteva più essere indirizzata solo ad un'esigua cerchia di intellettuali, bensì doveva essere un'«arte popolare»¹⁶⁴, rivolta cioè all'intero popolo dei fedeli e, quindi, doveva esprimersi in un linguaggio comprensibile a tutti.

Il Concilio tridentino, tuttavia, evitò una discussione che entrasse troppo nel merito delle questioni artistiche¹⁶⁵, sicché spettò a critici e teologi proporre più ampie e articolate riflessioni sulle tematiche dell'arte sacra che, a partire dagli anni Sessanta del XVI secolo, determinarono il fiorire di una letteratura che nasceva in rapporto più o meno stretto con i decreti tridentini o con gli atti dei sinodi provinciali. Tra i casi più emblematici si dovrà ricordare almeno il dialogo del canonico di Fabriano Gian Andrea Gilio *Degli errori de' pittori*, impresso a Camerino nel 1564, che si spendeva in un violento attacco al *Giudizio universale* michelangiolesco e promuoveva l'uso della «regolata mescolanza» degli stili ottenuta mediante l'eclettica selezione di prototipi del primo Rinascimento. Altri trattati degni di menzione furono il *De historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570) del teologo fiammingo Giovanni Molanus (1533-1585), il già citato *Discorso* di Paleotti e il *De pictura sacra* (1624) del cardinale Federico Borromeo (1564-1631) che caldeggiava l'introduzione di limiti più stringenti per gli artisti nel rispetto dei precetti. Oltre a questa letteratura, che verteva principalmente sulla pittura, sarà il caso di ricordare almeno le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) di Carlo Borromeo (1538-1584) in cui il cardinale affrontava il problema dell'edilizia religiosa¹⁶⁶.

Ma il reale impatto esercitato da questi trattati sugli artisti, ossia fino a che punto istruzioni e precetti contro gli abusi abbiano necessariamente implicato un cambio della poetica e una nuova concezione dello stile o, in altre parole, in che misura gli artisti siano stati influenzati dai trattati per un cambio formale del proprio *modus operandi*, è tematica di dibattito storiografico¹⁶⁷. Lo stesso Concilio tridentino, difatti, non si espresse indicando agli artisti uno stile o "maniera" che potesse servire come modello universale di riferimento¹⁶⁸, e un trattato come quello di Molanus riconosceva

¹⁶¹ Cfr. Gabriele Paleotti. "Discorso intorno alle immagini sacre e profane [1582]". In Paola Barocchi (a cura di). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, vol. 2. Roma-Bari: Laterza, 1961, pp. 221 e ss.

¹⁶² Cfr. BLUNT 2001, p. 118.

¹⁶³ MORETTI 2015, p. 55.

¹⁶⁴ HAUSER 2001, p. 121.

¹⁶⁵ Cfr. MORETTI 2015, p. 54.

¹⁶⁶ Cfr. Carlo Marcora. "Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio". In *Baronio e l'arte*. Atti del Convegno Internazionale (Sora, 1984). Sora: Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, 1985, pp. 191-244; BLUNT 2001, pp. 120 e ss; MORETTI 2015, p. 55.

¹⁶⁷ Cfr. Bruno Toscano. "Storia dell'arte e forme della vita religiosa". In Giovanni Previtali (a cura di). *Storia dell'arte italiana*, vol. 3. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. Torino: Einaudi, 1979, pp. 288-290.

¹⁶⁸ Cfr. MORETTI 2015, p. 54.

all'artista la massima libertà in questione di stile¹⁶⁹, mentre, in altri casi, espliciti divieti, come quello di Gilio all'uso delle grottesche (condannate perché contrarie all'ordine della natura e al decoro¹⁷⁰), vennero completamente ignorati, tanto in ambiente civile che religioso. Ne consegue che, come già Federico Zeri ebbe modo di esprimersi nel suo saggio, per molti aspetti pionieristico, *Pittura e Controriforma*, la considerazione che il Concilio di Trento abbia realmente costituito un momento di netta cesura col Rinascimento va messa in dubbio¹⁷¹ e, allo stesso modo, non si può più teorizzare una svolta nella produzione pittorica del secondo Cinquecento come diretta conseguenza dei dettami conciliari e dei trattati¹⁷². Infatti, se partiamo, per esempio, dalle tante reazioni che suscitò il *Giudizio universale* (1535-1541) di Michelangelo, «svelato in un momento certamente ancora non sospetto quanto a rigori tridentini», comprendiamo che sin dagli anni Quaranta del XVI secolo stesse maturando il terreno per un cambiamento in seno alle arti¹⁷³. Tale cambiamento si andava manifestando in diversi artisti, come Sebastiano del Piombo (1485-1547), che avvertirono «l'esigenza di asciugare il discorso pittorico per renderlo più conforme a un rinnovato sentire religioso»¹⁷⁴. È ormai chiaro alla critica, dunque, che, per la corretta comprensione di tali fenomeni, sia necessaria una rilettura che parta da un orizzonte molto più vasto, considerando un progressivo cambiamento dell'arte dentro estremi cronologici alquanto fluidi, che variano a seconda dei contesti sociali e territoriali. Di pari passo, si va ridimensionando quella visione monolitica e oppressiva dell'arte della Controriforma consegnataci dalla storia¹⁷⁵ e si incrementa lo scetticismo sulle reali capacità di penetrazione di taluni trattati come quello del Gilio, ritenuto da Paolo Prodi «episodio non rilevante» all'interno della letteratura artistica, giacché essenzialmente privo di novità e di carattere critico¹⁷⁶.

¹⁶⁹ Cfr. MARCORA 1985, p. 237. Commentando questa particolarità del trattato del Molanus, MARCORA 1985, p. 237 osserva che basterebbe «la lettura di quest'opera per mostrare come la famosa "arte gesuitica" di cui fan sempre parola i manuali di storia d'arte è una delle tante leggende, a mano che la si voglia considerare come un espediente didattico, molto utile come sussidio mnemonico». Sull'assoluta velleità di etichette come "arte gesuitica", che si dimostrano immotivate dal momento che non è possibile riconoscere «una rete di rapporti e di rispondenze meccaniche fra artisti e ordini religiosi, o strutture ecclesiali o corporative, tali da delineare un gusto o addirittura una coerente "politica d'immagine"», si esprime anche Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*. Napoli: Electa, 1991, p. 10.

¹⁷⁰ Sulla critica alle grottesche si veda Philippe Morel. "Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento". In Marcello Fagiolo (a cura di). Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 169-178.

¹⁷¹ ZERI 1979, p. 29.

¹⁷² Cfr. Patrizia Tosini. "Pittura e Controriforma: Federico Zeri e l'arte senza tempo della Maniera". In Anna Ottani Cavina (a cura di). *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*. Catalogo della mostra (Bologna, 2009-2010). Torino: Allemandi, 2009, p. 71.

¹⁷³ Patrizia Tosini. "Pittura a Roma nel secondo Cinquecento: le ragioni della committenza, un terreno per il cambiamento". In Antonio Paolucci, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Paola Refice, Ulisse Tramonti (a cura di). *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Forlì, 2018). Milano: Silvana, 2018, p. 103.

¹⁷⁴ TOSINI 2018, p. 103.

¹⁷⁵ Va osservato che alla rilettura di questi fenomeni da parte della critica contemporanea ha molto giovato l'abbandono di alcune delle irrazionali posizioni anti-clericali assunte dalle precedenti generazioni di studiosi. Cfr. Gauvin Alexander Bailey. *Between Renaissance and Baroque Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 26.

¹⁷⁶ Cfr. TOSCANO 1979, p. 290; Paolo Prodi. *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa, 1984 e il più recente Paolo Prodi. *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: il Mulino, 2014. Sempre Prodi ha reso noto, attraverso documentazione del 1596, che lo stesso cardinale Gabriele Paleotti ammetteva pessimisticamente che a trent'anni dalla conclusione del Concilio di Trento non si fosse avuta alcuna reale riforma dell'arte sacra. Anzi sappiamo che la proposta avanzata dal prelado bolognese, nel suo *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio* (1596), di istituire una sorta di *index* della immagini proibite, ad

Alla luce di tutto ciò, crediamo che risultino oramai indebolite nel loro supporto teorico alcune periodizzazioni talvolta utilizzate per delimitare entità unitarie del tutto artificiali che obbligano alla coesistenza, all'interno di schemi precostruiti, di molteplici aspirazioni e tendenze, spesso confuse o contraddittorie¹⁷⁷. Per quel che riguarda la materia oggetto del presente lavoro di ricerca, ci pare il caso di compiere una riflessione sull'utilizzo, ormai ampiamente attestato anche nella saggistica latinoamericana, dei due termini *contramaniera* e *antimaniera*. I neologismi furono conati rispettivamente da Sydney Joseph Freedberg (1914-1997)¹⁷⁸ e da Walter Friedländer (1873-1966)¹⁷⁹, quindi acquisiti da Francisco Stastny (1933-2013)¹⁸⁰ che li usò per riferirli a due distinti momenti avvicendatisi cronologicamente. Secondo l'accezione di quest'ultimo studioso, con *contramaniera* si indica quel momento successivo al Concilio di Trento in cui gli artisti si opposero all'eccesso di intellettualismo ed estetismo di un Angelo Bronzino o di un Giorgio Vasari, riordinando il vocabolario manierista con la finalità di illustrare un contenuto religioso più facilmente intellegibile, come operato, per esempio, da Federico Zuccari e Girolamo Muziano¹⁸¹. Con *antimaniera* Stastny allude, invece, ad una fase che segue la *contramaniera* e precede il naturalismo caravaggesco, che si pone in aperta ribellione ai principi manieristici e ambisce alla chiarezza di forma e contenuti in ossequio ai principi tridentini; secondo Stastny l'*antimaniera* corrisponde a quella che Zeri denominava *arte sacra* che ha in Scipione Pulzone da Gaeta il suo "campione"¹⁸².

Due ragioni ci portano a dubitare dell'opportunità di continuare ad utilizzare simili proposte terminologiche. Innanzitutto motivazioni teoriche, in linea con quanto detto poco fa sulla mancanza di una netta cesura nell'arte pre e post-Trento, che ci inducono a riflettere sulla formazione dell'idea stessa di stile. Come sottolineato da Arnold Hauser (1892-1978), «sviluppare un concetto di stile storicamente determinato significa stabilire un'unità tra fenomeni artistici apparentemente slegati, in cui tuttavia l'omogeneità prevalga sulle divergenze»¹⁸³, sicché se prendessimo in esame, per esempio, le opere di Parmigianino, El Greco e di Bernardo Bitti o Matteo Pérez da Lecce, ne deriveremmo che le affinità stilistiche tra questi personaggi risultino molto più forti rispetto alle loro divergenze reciproche¹⁸⁴. Secondo Hauser è lecito, dunque, parlare di «unità del Manierismo»¹⁸⁵, ragion per cui, seguendo il criterio che risalta le omogeneità rispetto alle presunte

imitazione di quello esistente per i libri, trovò l'opposizione della curia romana. Cfr. Paolo Prodi. "Storia, natura e pietà: il problema della disciplina delle immagini nell'età tridentina". In Lydia Salvucci Insolera (a cura di). *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. 'Per istruire, ricordare, meditare e trarne fatti'*. Atti del Convegno (Roma, 2013). Roma: Artemide, 2016, pp. 80-83.

¹⁷⁷ Cfr. TOSCANO 1979, p. 301; Antonio Pinelli. "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura". In Giovanni Previtali, Federico Zeri (a cura di). *Storia dell'arte italiana*, vol. 6, tomo 1. *Dal Cinquecento all'Ottocento*. Torino: Einaudi, 1981, p. 97.

¹⁷⁸ Sydney Joseph Freedberg. *Painting in Italy, 1500-1600*. Harmondsworth: Penguin, 1971.

¹⁷⁹ Walter Friedländer. *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*. New York: Columbia University Press, 1957.

¹⁸⁰ Si veda, per esempio, l'antologia dei saggi Francisco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.

¹⁸¹ Cfr. STASTNY 2013, pp. 124-125.

¹⁸² Cfr. STASTNY 2013, p. 125.

¹⁸³ Arnold Hauser. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Torino: Einaudi (1^a ed. 1964), 1965, p. 20.

¹⁸⁴ Cfr. anche Marta Penhos. "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 828.

¹⁸⁵ HAUSER 1965, pp. 17-22. Lo stesso autore, tuttavia, nei successivi capitoli giunge ad una sub-periodizzazione del manierismo diviso in primo, maturo e tardo manierismo: HAUSER 1965, pp. 137-221.

divergenze, termini escludenti come *contramania* e *antimania* perdono legittimazione perché, per l'appunto, riducono i rispettivi segmenti temporali di riferimento ad un'unica posizione di avversità alla Maniera, escludendo tutta una molteplicità di tendenze diverse, spesso contraddittorie e contrapposte, che, viceversa, manifestano caratteristiche di forte continuità con la Maniera.

In secondo luogo motivazioni puramente lessicali e di chiarezza semantica, dato che i prefissi *anti-* e *contra-*, derivanti rispettivamente dal greco e dal latino, indicano entrambi l'essere in opposizione a qualcosa. Ne deriva che *antimania* e *contramania*, dal punto di vista semantico, sono esattamente sinonimi tra loro, quindi lemmi interscambiabili, ragion per cui l'impiego che ne proponeva Stastny risulta essere ambiguo, di poca intuitività, persino forviante, portando, come afferma Gauvin Alexander Bailey¹⁸⁶, a confondere ancor più una situazione già di per sé confusa.

Nonostante queste considerazioni, occorrerà prendere le distanze anche da un eccesso di teoricismo in questioni di nomenclatura, dato che l'intera storia dell'arte - ma la questione si estende a tutte le discipline umanistiche - si compone di convenzioni umane utili a schematizzare tematiche complesse. Un'etichetta come manierismo, dunque, non ha minore legittimità di altre come gotico o barocco che si riferiscono a stagioni che presentano al proprio interno altrettante contraddizioni¹⁸⁷. Si avverte, indubbiamente, per una necessità totalmente umana di indicare con un proprio nome cose e fenomeni, l'esigenza di utilizzare una terminologia che permetta di riferirsi con facilità ed immediatezza a taluni artefici e particolari monumenti artistici¹⁸⁸. Per individuare un vocabolo che, crediamo, possa essere convenientemente utilizzato per alludere alla complessità dei fenomeni artistici del secondo Cinquecento italiano, risulta utile, anche in questo caso, allargare il nostro sguardo al più ampio panorama della Storia dell'Arte per notare che simili questioni hanno interessato anche altri periodi storici come, per esempio, il momento di passaggio dall'Antichità al Medioevo. Dopo aver sminuito il valore di cesura e di periodizzazione del 476 d. C., anno della deposizione dell'ultimo imperatore romano d'Occidente Romolo Augustolo¹⁸⁹, si è inteso individuare un intero periodo di transizione tra le due epoche, denominato tarda Antichità, i cui confini cronologici si collocano fluidamente, in relazione alle distinte aree geografiche di riferimento, tra V e VIII secolo¹⁹⁰. Sgombrando il campo da ogni possibile accezione negativa del termine, la tarda Antichità è intesa come un terreno di cambiamento nella continuità, di una "pseudo-morfosi", per usare un concetto formulato dello storico francese Henri Irénée Marrou, in cui l'arte, senza operare alcuna rivoluzione, bensì «servendosi di procedimenti tecnici e di forme ereditate dal passato», riuscì a manifestarsi con un'anima nuova¹⁹¹. Non è forse, per traslato, ciò che è occorso anche nel secondo Cinquecento?

La "pseudo-morfosi" che si produsse nell'arte nel corso del XVI secolo portò alla rielaborazione della concezione ideologica, col sostanziale mantenimento delle generali coordinate esteriori, seppur mitigate in un più pacato equilibrio stilistico che riuniva il meglio di Michelangelo e

¹⁸⁶ BAILEY 2003, p. 22.

¹⁸⁷ La letteratura sull'uso e l'abuso del termine manierismo è alquanto ampia. Si veda almeno a Antonio Pinelli. *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Einaudi (1ª ed. 1993), 2003, pp. 33-37

¹⁸⁸ Cfr. HAUSER 1965, pp. 19-20.

¹⁸⁹ Cfr. Arnaldo Momigliano. "La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C.". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III serie, vol. 3, n. 2, 1973, pp. 397-418.

¹⁹⁰ Per uno sguardo generale su queste questioni si veda almeno Stefano Gasparri. "Tardoantico e Alto Medioevo: metodologie di ricerca e modelli interpretativi". In Sandro Carocci (a cura di). *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII. *Popoli, poteri, dinamiche*. Roma: Salerno editrice, 2006, pp. 27-30.

¹⁹¹ Henri Irénée Marrou. *Decadenza romana o tarda antichità? III-VI secolo*. Milano: Jaca Book, 1997 (1ª ed. 1977), p. 25. Il termine pseudo-morfosi è preso in prestito dalla mineralogia e designa lo stato di un minerale che, pur mantenendo la sua composizione chimica originaria, assume una forma esterna tipica di un altro minerale.

Raffaello, fusi pittoricamente insieme all'eco del Correggio¹⁹². Ne consegue che la posizione teorica assunta in questa Tesi sarà quella sfumata che considera inopportuno individuare all'interno della fase tarda della Maniera ulteriori segmentazioni cronologiche. Si è visto, infatti, che il valore periodizzante di un momento emblematico come il Concilio di Trento è stato fortemente ridimensionato da parte della critica recente ed, inoltre, va osservato che in quello stesso torno di tempo convivevano tendenze molteplici, spesso contrapposte o in stretta continuità con le fasi precedenti, che non possono essere escluse da una nomenclatura troppo rigida e selettiva.

Il termine tarda Maniera che si utilizzerà in questa Tesi fa proprie le basi teoriche sulle quali si fonda il concetto di tarda Antichità. Con tale etichetta si indicherà, pertanto, il fenomeno artistico propagatosi da Roma e sviluppatosi entro estremi cronologici fluidi - che veriano in relazione ad aree geografiche o a singoli artisti - tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, durante il quale si configurò, fra «espressioni assolutamente personali e varie, il cortocircuito dell'incrocio di tendenze opposte, tra Capriccio e Natura»¹⁹³. Dal punto di vista puramente formale, il tardo-manierismo utilizza elementi propri della Maniera, ma si tratta di un'acquisizione 'epidermica', che interessa, cioè, le superfici laddove i contenuti iniziano a caricarsi di valenze diverse che implicano «un rilassamento, un abbandono a commozioni spontanee, un indugiare su idee relativamente semplici e incontrastate»¹⁹⁴. Al persistere delle proporzioni allungate dei corpi e delle policromie vivaci, le composizioni acquisiscono una nuova chiarezza narrativa e semplicità.

L'eclittismo tra Capriccio e Natura - e cos'è questo eclittismo e se non la «regolata mescolanza» teorizzata da Gilio? - che si sviluppò soprattutto nell'ambito della scuola romana dei fratelli Taddeo e Federico Zuccari¹⁹⁵ e proseguì in una molteplicità di manifestazioni sotto i pontificati di Gregorio XIII (1572-1585) e di Sisto V (1585-1590), rese Roma il fertile terreno in cui si formarono i pittori che diventarono i protagonisti della scena artistica del Vicereame del Perù tra l'ultimo quarto del secolo XVI e il primo ventennio del secolo successivo.

1.3 La pittura a Roma nel secondo Cinquecento

Sintetizzare, nelle poche pagine imposte dall'economia di uno studio più ampio sui rapporti di circolazione artistica tra Italia e Vicereame del Perù, la complessità delle vicende e delle presenze artistiche della Roma del secondo Cinquecento è un compito nient'affatto semplice, dovendoci misurare con una molteplicità di artisti e fenomeni che, come si diceva, spesso si scontrarono, altre volte si confusero, fornendo, tutto ciò, materiale di per sé sufficiente per essere sviluppato in interi volumi. Ciò che seguirà in questa sezione, pertanto, non ha alcuna pretesa di fornire un quadro esaustivo di un argomento così complesso ed articolato, quanto, piuttosto, intende fornire alcune chiavi di lettura che permettano di contestualizzare il clima artistico nel quale si formarono, o con il quale entrano in contatto, i principali tre pittori italiani che nell'ultimo quarto del XVI secolo si

¹⁹² Cfr. Hermann Voss. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*. Roma: Donzelli, 1994, p. 284.

¹⁹³ Anna Maria Ambrosini Massari. "Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci: alle radici del moderno nelle Marche del secondo Cinquecento". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, p. 95.

¹⁹⁴ HAUSER 1965, p. 216.

¹⁹⁵ HAUSER 1965, p. 215; VOSS 1994, p. 284.

trasferirono nel Viceregno del Perù, Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce. Nei paragrafi che seguiranno, perciò, per dovere di sintesi, si sorvolerà su alcuni cantieri o su alcuni pittori, mentre si indugerà su altri ritenuti più funzionali ad illustrare le suggestioni ricevute dai nostri artisti.

Come osservato da Maria Calì, la cultura artistica romana del secondo Cinquecento appariva «satura di elementi contrastanti»¹⁹⁶, ciò soprattutto dovuto al fatto che i due principali fulcri di aggregazione della pittura della capitale pontificia, il michelangiologismo e il raffaellismo, stessero perdendo la propria integrità e incomunicabilità vicendevole, iniziando ad accogliere al proprio interno tendenze e fermenti diversi, soprattutto in virtù del ricambio generazionale degli artisti che diluirono le tensioni che in precedenza avevano governato le contrapposte fazioni. A complicare questo quadro contribuì l'arrivo a Roma di artisti forestieri, soprattutto marchigiani, veneti, lombardi, emiliani e fiamminghi, capaci di portare nuovi stimoli figurativi¹⁹⁷.

A partire dal Giubileo del 1550, fiorì a Roma un'arte di corte destinata a decorare le sontuose residenze delle famiglie aristocratiche e dell'*élite* curiale. Erano attivi i cantieri di Palazzo Capodiferro-Spada, della Villa di Giulio III, di Palazzo Ricci-Sacchetti, proseguendo con la Villa d'Este a Tivoli e la Casina di Pio IV in Vaticano. Menzione particolare merita, per la sua emblematicità, Palazzo Farnese a Caprarola costruito, per volere del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589) nipote di Paolo III, da Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) come una villa-fortezza. I suoi interni furono decorati con un programma figurativo molto erudito che si articola, nelle sale pubbliche, con la rappresentazione di temi di storia sacra e profana, mitologia, astrologia e geografia, mentre negli ambienti privati prevalgono temi sacri e moraleggianti. La conduzione della prima fase dell'ornamentazione (1560-1566) fu affidata a Taddeo Zuccari (1529-1566), pittore nativo di Sant'Angelo in Vado nel Ducato di Urbino, dotato di una tecnica e colorito di grande morbidezza (la ben nota «maniera dolce e pastosa» di cui parlava Giorgio Vasari) memore della grazia correggesca. Dopo la prematura morte di Taddeo, l'impresa decorativa passò, per un triennio, al fratello minore Federico Zuccari (1539-1609) e successivamente a Jacopo Zanguidi detto il Bertoja (1544-1574). Nella fase avanzata dei lavori, diedero prova del loro talento numerosi pittori tra cui lo stesso Bertoja, Raffaellino da Reggio (1550-1578), i toscani Giovanni de' Vecchi (1536 ca.-1614) e Antonio Tempesta (1555-1630) e il fiammingo Bartholomäus Spranger (1546-1611), le cui mani, tuttavia, non sono sempre facilmente distinguibili¹⁹⁸. Tra i numerosi ambienti del palazzo, una cenno particolare merita, per la suggestione che suscita, la Sala del Mappamondo, con il soffitto dipinto con la rappresentazione della volta celeste e i segni zodiacali, mentre le pareti sono affrescate con grandi carte geografiche dei continenti, dell'Italia e della Palestina che convergono verso il planisfero centrale inquadrato dalle allegorie dei continenti (fig. 6). Sorprende, soprattutto se pensiamo che furono eseguite nel 1574, la grande precisione delle carte geografiche alla cui

¹⁹⁶ Maria Calì. *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1980, p. 171.

¹⁹⁷ Cfr. Fabrizio D'Amico. "La pittura a Roma nella seconda metà del Cinquecento". In Daniela Gallavotti Cavallero, Fabrizio D'Amico, Claudio Strinati. *L'arte in Roma nel secolo XVI*, tomo 2. *La pittura e la scultura*. Bologna: Cappelli, 1992, pp. 161-162.

¹⁹⁸ Cfr. Andrea Bacchi, Daniele Benati, Ludovica Trezzani, Anna Coliva, Anna Lo Bianco. "La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio". In Giuliano Briganti (a cura di). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, tomo 2. Napoli: Electa, 1988, pp. 449-450; Alessandro Zuccari. "La pittura a Roma attorno ai giubilei del 1550 e del 1575". In *La storia dei giubilei*, vol. 2. Firenze: Giunti, 1998, pp. 269-271; Paola Hoffmann. *Le ville di Roma e dei dintorni*. Roma: Newton & Compton, 2004, pp. 631-648.



Fig. 6. Giovanni Antonio Vanosino, *Planisfero*, 1574. Caprarola, Palazzo Farnese, Sala del Mappamondo. Foto internet.

esecuzione fu chiamato uno specialista del genere, Giovanni Antonio Vanosino da Varese¹⁹⁹ che sembra aver attinto ai primi planisferi tracciati da Gerardo Mercatore (1512-1594) e Giacomo Gastaldi (1500 ca.-1566). Da segnalare, inoltre, nella Sala delle Guardie, l'affresco raffigurante l'*Assedio di Malta*, opera di Federico Zuccari dipinta nel 1567 che costituisce la più antica rappresentazione nota dell'assedio turco dell'isola giannita²⁰⁰ e che, probabilmente, dovè costituire un modello di riferimento per la successiva opera di Matteo Pérez di cui si dirà.

Il crogiolo di stili e di esperienze di italiani e fiamminghi al servizio del cardinale Alessandro Farnese, a cui va aggiunto anche El Greco (1541-1614) suo ospite a Roma, è la vera origine della tarda Maniera, che fu irradiata in tutta Europa e in America diventando un vero e proprio «Manierismo internazionale»²⁰¹.



Fig. 7. Girolamo Siciolante, *Madonna col Bambino*, 1570 ca. Collezione privata. Foto da TOSINI 2018.



Fig. 8. Taddeo Zuccari, *Carlo Magno conferma la donazione di Ravenna alla Chiesa*, 1564-1565. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala Regia. Foto internet.

¹⁹⁹ Cfr. Andrea Alessi. "Rivedendo Raffaellino da Reggio nei cantieri pittorici di Palazzo Farnese a Caprarola e alla Palazzina Gambara a Bagnai". *Biblioteca & Società*, nn. 1-4, 2014, pp. 28-39.

²⁰⁰ Cfr. Sante Guido, Giuseppe Mantella. "A Great Siege for the Grand Cardinal". *Vigilo. Din l-Art Helwa*, n. 50, 2016, pp. 55-59.

²⁰¹ ZUCCARI 1998, p. 271.

Un altro cantiere romano molto importante fu quello della Sala Regia, centro degli ambienti cerimoniali del Palazzo Apostolico del Vaticano, ornata con affreschi volti alla celebrazione del potere papale. L'esecuzione, tra varie interruzioni e rifacimenti, si articolò sotto vari papi tra il 1547 e il 1573 coinvolgendo, tra i vari, Daniele da Volterra (1509-1566), Francesco Salviati (1510-1563), Giorgio Vasari (1511-1574), Livio Agresti (1505 ca.-1579) da Forlì, Lorenzo Sabatini (1530-1576), Raffaellino da Reggio, Orazio Samacchini (1532-1577), i fratelli Zuccari e Girolamo Siciolante (1521-1580), artista quest'ultimo che rimase sostanzialmente fedele alla chiarezza narrativa raffaellesca, come si evince nella *Madonna col Bambino* (1570 ca.; fig. 7) in collezione privata²⁰².

Il lavoro alla Sala Regia rappresentò il culmine dell'attività artistica di Taddeo Zuccari che in *Carlo Magno conferma la donazione di Ravenna alla Chiesa* (fig. 8), pur riproponendo una composizione alquanto tradizionale, riuscì ad ammaliare grazie all'armonia, alla calibrata disposizione del colore²⁰³ e al «marcato sintetismo formale»²⁰⁴. Nello stesso tempo, nel 1561, ebbe inizio la decorazione del Casino di Pio IV nei Giardini Vaticani, che vide impiegati Federico Zuccari nella stanza principale e nella loggia e l'urbinate Federico Barocci (1535-1612), nel suo esordio romano, nelle stanze del primo nobile dove, in una delle volte decorate con grottesche, dipinse l'affresco dell'*Annunciazione* e nella volta della seconda sala una *Sacra famiglia* che «risalta per la qualità esecutiva e per il rigore di ricerca, nell'approfondimento di quanto già assimilato, ma 'acceso' da un nuovo vigore corraggesco, nell'avvolgente ritmo centripeto e coloristico»²⁰⁵. Agli anni 1562-1563 è databile, inoltre, l'esecuzione degli affreschi dell'appartamento del Belvedere in Vaticano raffiguranti la *Storia di Mosè*, tra le cui scene è possibile riconoscere i pennelli del Barocci, di Federico Zuccari e del suo nutrito *entourage* oltre che di Orazio Samacchini²⁰⁶, pittore che ricoprì un ruolo chiave nello sviluppo del tardo-manierismo bolognese con uno stile memore delle lezioni di Vasari e di Pellegrino Tibaldi (1527-1596)²⁰⁷. Per quanto riguarda il Barocci, invece, a causa di ragioni ancora non ben chiare (forse una malattia gastrica come vorrebbe la tradizione?), dopo questi lavori l'artista, ormai già ben noto a Roma, lasciò la capitale e ritornò ad Urbino²⁰⁸.

Rimanendo in Vaticano, oltre a questi tre cantieri, andrà ricordato il progetto decorativo della Galleria delle Carte geografiche, parte di un programma che puntava a rilanciare il ruolo e l'immagine della Sede di Pietro mostrando il volto rassicurante e vittorioso del Cattolicesimo dinnanzi ai pericoli interni ed esterni come quello turco. I lavori furono eseguiti in tempi rapidissimi, tra il 1580 e il 1581, con l'intervento del bresciano Girolamo Muziano (1532-1592) e

²⁰² Cfr. TOSINI 2018, p. 106.

²⁰³ Cfr. VOSS 1994, p. 283.

²⁰⁴ ZERI 1979, p. 53.

²⁰⁵ Maria Rosaria Valazzi. "Barocci e la sua terra". In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, p. 40.

²⁰⁶ Cfr. Patrizia Tosini. "Gli esordi romani di Federico Zuccari e Federico Barocci in Vaticano". In Bonita Cleri (a cura di). *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*. Atti del Convegno (Sant'Angelo in Vado, 1994). Milano: Electa, 1997, pp. 125-138.

²⁰⁷ Si veda per esempio la *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* della collezione di Luigi Cremonini. Cfr. Michele Danieli. "Orazio Samacchini. Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria". In Davide Dotti (a cura di). *La seduzione della Bellezza. Collezione Luigi Cremonini*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2020, pp. 30-31.

²⁰⁸ Cfr. Massimo Moretti, Alessandro Zuccari. "Barocci e Roma: tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII". In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, p. 146.

l'umbro Cesare Nebbia (1536-1614) per la decorazione della volta, mentre al geografo pontificio Egnazio Danti (1536-1586) si deve la direzione dell'esecuzione delle accuratissime carte geografiche ad opera di vari artisti, tra cui spiccano i fratelli fiamminghi Matthijs (1550-1583) e Paul Bril (1554-1626); entrambi i pittori di Anversa ebbero un ruolo determinante, insieme al Muziano, per far assurgere il paesaggio ad un nuovo ruolo da protagonista nella scena pittorica, così come è possibile apprezzare nelle scene eseguite in contemporanea da Paul Bril per la gregoriana Torre dei Venti²⁰⁹. Pare utile precisare, inoltre, che il progetto architettonico della Galleria delle Carte Geografiche, della Torre dei Venti e della Loggia occidentale del cortile superiore del Belvedere (1578-1585) fu attribuito ad Ottaviano Mascherino²¹⁰, artista bolognese che, come si vedrà più avanti, fu amico di Matteo Pérez da Lecce. Nella stessa Galleria delle Carte Geografiche è affrescata una vista a volo d'uccello della città di La Valletta che è certamente tratta dalla serie di incisioni di Matteo Pérez dell'*Assedio di Malta* (1582).



Fig. 9. Jacopo Bertolotti, *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, entro 1569. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 10. Livio Agresti, *Ultima Cena*, 1569. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 11. Livio Agresti, *Salita al Calvario*, 1571. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.

Il cantiere più emblematico dell'epoca, tuttavia, fu quello dell'oratorio del Gonfalone dove furono attive alcune delle figure più rappresentative della tarda Maniera e che, ancora oggi, insieme ad altri episodi come quello di Villa d'Este, costituisce un autentico *rebus* per gli storici dell'arte. Costruito tra il 1545 e il 1551, in gran parte danneggiato da un incendio del 1555, l'oratorio dell'Arciconfraternita romana del Gonfalone iniziò ad assumere il suo nuovo volto con le realizzazioni della nuova pala d'altare (1556-1560 ca.) ad opera di Pedro de Rubiales detto Roviale Spagnolo (1511-1560 ca.), del prezioso soffitto ligneo ad opera di Antonio Bonazzini tra il 1568 e il

²⁰⁹ Cfr. ZUCCARI 1998, p. 271; Caterina Limentani Viridis, Mari Pietrogiovanna. "Flemish Winds on the Roman Landscape: The Bril Brothers and Other Painters in Rome at the Time of Pope Gregory XIII". In *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Simposio (Utrecht, 1995). Firenze: Centro di, 1999, pp. 67-78; Massimo Moretti. "Cartografia e pittura di storia. Il Mediterraneo e la celebrazione delle imprese contro i Turchi nella Galleria delle Carte Geografiche". In Camilla S. Fiore (a cura di). *Espandere i confini. Paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*. Roma: De Luca, 2020, pp. 87-101. Sui pittori fiamminghi attivi in Italia si veda almeno Nicole Dacos (a cura di). *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Convegno Internazionale (Bruxelles, 1995). Roma: De Luca, 1999. Non è stato possibile acquisire le novità del Convegno di Giovanna Capitelli, Tania De Nile, Arnold Witte (a cura di). *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli* (Roma, 2018) i cui atti attendono ancora di essere pubblicati.

²¹⁰ Cfr. Gianpaolo Angelini. "Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro". *Artes*, n. 15, 2010-2014, 2014, p. 109.

1569, e la successiva esecuzione, secondo un impianto compositivo generale di Jacopo Bertoja, di un ciclo di affreschi raffigurante scene della Passione di Cristo²¹¹. Il Concilio di Trento si era da poco concluso, ragion per cui il ciclo, orchestrato in conformità alla liturgia e alle rappresentazioni sacre della Quaresima e della Settimana Santa, assumeva una valenza particolare dal momento che la scelta dei temi e il loro dispiegarsi sulle pareti ambivano a coinvolgere lo spettatore «quale protagonista, insieme a Cristo, di uno spettacolare set cinematografico»²¹². A porre, o almeno a concedere, Bertoja al servizio del Gonfalone fu il cardinale Alessandro Farnese, protettore della confraternita, il quale, però, nell'estate del 1569, richiamò l'artista a Caprarola per affidargli la direzione delle decorazioni della residenza. Ad ogni modo, al di là dell'allontanamento forzato di Bertoja da Roma, è stato dimostrato che per il ciclo del Gonfalone, sin da un primo momento, si fosse pianificata la realizzazione come opera collettiva, un po' come era già accaduto, tra il 1537 e il 1553, nell'oratorio di S. Giovanni Decollato della Confraternita dei Fiorentini dove parteciparono Francesco Salviati, Jacopino del Conte (1515 ca.-1598), Battista Franco (1510 ca.-1561) e Pirro Ligorio (1513-1583). Prima della partenza, quindi entro il 1569, Bertoja dipinse la scena dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (fig. 9) a cui vanno aggiunti, in un secondo breve soggiorno nel 1572, una *Sibilla* e un *Profeta* nel fregio, che mostrano un artista che, seppur assimilando i modi figurativi degli Zuccari, rimase legato alla formazione emiliana, così come è possibile apprezzare nell'eleganza e nel decorativismo fiabesco influenzato da Parmigianino (1503-1540). Nel 1569 era presente nel cantiere anche il romagnolo Livio Agresti che realizzò una *Sibilla* e un *Profeta* sul



Fig. 12. Marco Pino, *Adorazione dei pastori*, 1573. Napoli, chiesa del Gesù Vecchio. Foto Longobardi Editore.



Fig. 13. Ignoto pittore, *Orazione di Cristo nell'orto*, 1572-1574. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 14. Cornelis Cort da Taddeo Zuccari, *Orazione di Cristo nell'orto*. Foto Fototeca Zeri.

²¹¹ Sull'oratorio del Gonfalone si rimanda in particolar modo a Antonio Vannugli, Cristina Tiliacos, Cecilia Mastrantonio. "Oratorio del Gonfalone". In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, pp. 145-171; Claudio Strinati. "L'Oratorio del Gonfalone". In Anna Aletta (a cura di). *Conversazioni sotto la volta: la nuova volta della Cappella Sistina e il manierismo romano fino al 1550*. Roma: Sinnos editrice, 1992, pp. 77-85; Maria Grazia Bernardini. "Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 61-115; Patrizia Tosini. "Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone". *Bollettino d'Arte*, a. 90, n. 132, 2005, pp. 43-58; Antonio Vannugli. "L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi". In Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta (a cura di). *Orsi a Novellara: un grande manierista in una piccola corte*. Rimini: NFC, 2012, pp. 119-133.

²¹² TOSINI 2018, p. 108.

fregio, con relativa sottostante scena dell'*Ultima cena* (fig. 10), composizione che ebbe un grande successo e diffusione grazie ad una stampa di traduzione dal neerlandese Cornelis Cort (1530-1578), mentre nel 1571 affrescò la *Salita al Calvario* (fig. 11). Queste opere ben esaltano la *verve* dell'Agresti, capace di elaborare uno stile personale nelle peculiari fisionomie, sia femminili che maschili, nell'accentuato grafismo, nell'uso della gamma cromatica e nella resa dei particolari che oscillano tra raffaellismo e michelangiologismo, con uno sguardo a Muziano, a Siciolante da Sermoneta e all'arte nordica. Ancora, tra il 1569 e il 1570, lavorava al Gonfalone, prima di trasferirsi definitivamente a Napoli, Marco Pino da Siena (1525 ca.-1587) che realizzò la *Resurrezione* e un *Profeta* e una *Sibilla* nel fregio²¹³. Il pittore senese, formatosi con Domenico Beccafumi (1486-1551), si esprimeva con un esasperato michelangiologismo nel serpentinato dei corpi, campiti in smaltature che rievocano Bronzino (1503-1572), e in composizioni a forma di fiamma come nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 12) firmata e datata 1573 della chiesa del Gesù Vecchio a Napoli, di cui esistono varie versioni e anche una stampa di traduzione. Non altrettanto nota è la paternità di altre scene del ciclo del Gonfalone, per le quali il *rebus* attributivo rimane ancora da decifrare. Non è certamente questa Tesi il luogo idoneo per illustrare il dibattito dei critici relativo all'identificazione dei pittori che affrescarono la *Crocifissione* (1570-1571), la *Deposizione dalla croce* (1570 ca.) e l'*Orazione nell'orto* (1572-1574); in questa sede ci si limiterà a sottolineare, per la scena dell'*Orazione di Cristo nell'orto* (fig. 13), le relazioni compositive con creazioni di Taddeo Zuccari, specie con un'invenzione tradotta in incisione da Cornelis Cort (fig. 14), e di Girolamo Muziano del quale si deduce l'influenza, oltre che per le analogie con un suo disegno, anche per l'attenzione al paesaggio e per la resa del "notturno" che rimandano alla scuola bresciana, in particolar modo a Savoldo, di cui proprio Muziano fu divulgatore in Italia centrale²¹⁴.

A questo punto sarà il caso di distogliere per un momento il discorso dall'oratorio del Gonfalone e compiere una breve digressione proprio su Girolamo Muziano, personaggio il cui apporto fu molto incisivo nell'indirizzamento della pittura romana verso il recupero della natura. Di formazione veneta, Muziano diede nuova dignità alle scene di paesaggio inserendole, quali elementi riempitivi, all'interno delle decorazioni a grottesca, come accade, per esempio, nelle sue opere in



Fig. 15. Girolamo Muziano, *Cattura di Cristo*, 1577-1584. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Foto da TOSINI 2010a.



Fig. 16. Cesare Nebbia, *Natività della Vergine*, 1582. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Foto da TOSINI 2010a.

²¹³ Cfr. Andrea Zezza. *Marco Pino. L'opera completa*. Napoli: Electa, 2003, p. 162.

²¹⁴ Cfr. Patrizia Tosini. "Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. 54, 1999, p. 224; TOSINI 2005, p. 54.

Villa d'Este a Tivoli²¹⁵. Prima di lavorare a Tivoli, Muziano diresse l'impresa decorativa del duomo di Orvieto che si articolava in un percorso di immagini incentrato sulla figura di Cristo, di cui oggi sopravvivono le sole pale d'altare, che rappresentò un modello per la pittura della Controriforma. Accanto al Muziano, che seppe sapientemente innestare nel contesto della pittura romana l'esperienza cromatica della cultura lombardo-veneta, come nella *Resurrezione di Lazzaro* (1556) o nella *Cattura di Cristo nell'orto* (1577-1584; fig. 15), lavorarono i fratelli Taddeo e Federico Zuccari, Niccolò Circignani da Pomarance (1530 ca.-1597) e, soprattutto, Cesare Nebbia che diede un contributo consistente al ciclo fino agli anni Ottanta, quando eseguì la *Natività della Vergine* (1582; fig. 16) per la cappella Monaldeschi della Cervara nel duomo orvietano²¹⁶.

Ma adesso si tornerà al Gonfalone dove, tra il 1573 e il 1575, il giovanissimo Raffaellino Motta da Reggio affrescò l'episodio di *Cristo davanti a Pilato* (fig. 18), molto apprezzato dai contemporanei, che ci mostra un artista capace di usare abilmente il colore riproponendo le tipiche figure allungate della Maniera. Segue cronologicamente l'esecuzione dell'affresco della *Cattura di Cristo* (1574-1575) ad opera di Marcantonio del Forno (doc. 1574-1581), pittore oggi poco noto che seppe reinterpretare, in una cifra stilistica personale, la molteplicità delle tendenze romane, toscane, venete, emiliane e fiamminghe che circolavano nella Roma degli anni Settanta del Cinquecento.



Fig. 17. Federico Zuccari, *Flagellazione di Cristo*, 1573. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto internet.



Fig. 18. Raffaellino da Reggio, *Cristo davanti a Pilato*, 1573-1575. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.

Al 1573 si data l'intervento di Federico Zuccari per l'esecuzione della nota scena della *Flagellazione di Cristo* (fig. 17), che ci mostra il pittore nella sua piena maturità che orchestra una composizione basata sulla simmetria e sul nitore formale, in linea al recupero del classicismo rinascimentale. Proprio in virtù di tale recupero, come osservato da Patrizia Tosini, occorrerà rileggere alcuni fenomeni che interessano la seconda metà del XVI secolo, «da sempre associati con l'etichetta di “misticismo” e “arte sacra”», anche «in chiave di continuità con i temi stilistici del primo Rinascimento»²¹⁷. Analogamente, la forte continuità tra le fasi, induce Antonio Vannugli a sottolineare che non sia possibile schematizzare l'impresa decorativa del Gonfalone in due momenti distinti, corrispondenti, secondo la periodizzazione anglosassone, all'ultima maniera e alla contro-

²¹⁵ Cfr. TOSINI 1999, pp. 189-232; TOSINI 2005; Patrizia Tosini. *Girolamo Muziano 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*. Roma: Ugo Bozzi editore, 2008, pp. 106-154. Importanti documenti su Villa d'Este sono in David Robbins Coffin. *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

²¹⁶ Cfr. Patrizia Tosini. "Il duomo di Orvieto nella seconda metà del Cinquecento: un modello per la pittura della Controriforma". In Carla Benocci, Giuseppe M. Della Fina, Corrado Fratini (a cura di). *Storia di Orvieto*, vol. 3, tomo 2. *Quattrocento e Cinquecento*. Pacini Editore, 2010, pp. 463-482.

²¹⁷ TOSINI 2018, p. 107.



Fig. 19. Cesare Nebbia, *Ecce Homo*. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 20. Cesare Nebbia, *Incoronazione di spine*. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.

maniera²¹⁸. La critica attuale, dunque, tende a concepire questi fatti artistici come incanalati nel solco della continuità, con la pseudo-morfosi di temi e stili, anziché in sovversione contro o antimanagerista così come sostenuto in passato.

L'ultima fase decorativa dell'oratorio corrisponde al coinvolgimento di Matteo Pérez da Lecce, di cui si parlerà nello specifico più avanti; qui si dirà solo che l'artista pugliese, dopo aver realizzato le immagini di *Salomone*, *Profeti* e *Sibille* sul fregio e l'episodio dell'*Ecce Homo* sulla parete sinistra, verso il 1576, danneggiò irrimediabilmente quest'ultimo affresco partendo per Malta. Ne conseguì che la scena venne rifatta, insieme all'*Incoronazione di spine* (figg. 19-20), e forse alla *Madonna dei Raccomandati*, da Cesare Nebbia il quale riprese dal Muziano la nitidezza della composizione, i panneggi ampi e la policromia ricercata.

Il caso emblematico dell'oratorio del Gonfalone, sul quale non a caso ci si è voluti soffermare



Fig. 21. Giovanni de' Vecchi, *Comunione di S. Caterina da Siena*, 1583-1586. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva, cappella del Rosario. Foto internet.



Fig. 22. Marcello Venusti, *Noli me tangere*, 1578.-1579. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva. Foto internet.



Fig. 23. Niccolò Circignani, *Martirio di S. Stefano*, 1582. Roma, chiesa di S. Stefano Rotondo. Foto internet.

²¹⁸ Cfr. VANNUGLI 2012, p. 129.

maggiormente, esterna perfettamente il proposito controriformista che puntava ad orchestrare, «in maniera unitaria e spiritualmente coinvolgente», l'apparato decorativo di uno spazio sacro²¹⁹; intento fatto proprio dalle confraternite ma anche dagli Ordini religiosi di nuova e di vecchia fondazione. Nella basilica di S. Maria sopra Minerva i Domenicani, per esempio, promossero nuovi interventi decorativi come quelli nella cappella dei Capranica che consistettero nella realizzazione di un ciclo sulla *Vita di Santa Caterina da Siena* (1583-1586; fig. 21) eseguito da Giovanni de' Vecchi di Borgo San Sepolcro, pittore di vasta cultura «che fa coesistere reminescenze michelangiottesche, soluzioni alla fiamminga e guizzi estetici che ricordano El Greco»²²⁰. Nella volta della stessa cappella, verso il 1578, lavorava alla realizzazione dei *Misteri del Rosario* il lombardo Marcello Venusti (1510-1579), pittore che mosse i suoi primi passi romani nell'orbita di Michelangelo e Perin de Vaga (1501-1547), indirizzandosi verso un intimismo perfettamente congeniale ai dettami tridentini, senza però rinnegare le radici manieristiche come ben si coglie dalla tela di *Noli me tangere* (1578-1579; fig. 22) sempre in S. Maria sopra Minerva²²¹.

La Roma di Gregorio XIII, e soprattutto di Sisto V, vide un consistente aumento delle commissioni artistiche che si inserivano nel progetto di riconfigurazione del tessuto urbano. Al grande fervore delle imprese pubbliche corrispose, da una parte la crescente affluenza a Roma di pittori dalle provincie, dall'altra una certa tendenza all'omogeneità delle figurazioni, alla "corsività" delle nuove pitture, di grande effetto ma non sempre di felice riuscita nel singolo brano. Si comprende, dunque, che in quella "Babele pittorica" - come l'ha efficacemente definita Alessandro Zuccari²²² - i numerosissimi pittori che si avvicendavano nei cantieri «hanno trovato, incalzati dai ritmi dell'esecuzione, una lingua comune tesa all'universale» con la conseguenza che in tale unità corporativa risultava davvero «difficile emergere e distinguersi»²²³.

Volgendo questo discorso verso la conclusione, si menzioneranno i principali cantieri e i protagonisti della Roma degli ultimi due decenni del XVI secolo; Bitti, Angelino e Pérez avevano già lasciato l'Italia senza più farvi ritorno, ma non può essere escluso che le ultime novità pittoriche dell'Urbe fossero loro note attraverso il mezzo delle stampe di traduzione.

Così come per il Gonfalone, il cardinale Alessandro Frarnese ebbe un ruolo da regista per la decorazione dell'oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello dove ritroviamo Cesare Nebbia e Giovanni de' Vecchi accanto a Niccolò Circignani. Quest'ultimo è anche l'autore di una serie di cruento scene di martirio (1582; fig. 23), al limite del grottesco, particolarmente adatte ad esaltare l'anelito missionario e la vocazione al martirio dei membri della Compagnia di Gesù, realizzate nella chiesa di S. Stefano Rotondo che nel 1580 era divenuta convitto gesuita²²⁴. Proprio la chiesa "madre" della Compagnia, il SS. Nome di Gesù, e il noviziato di S. Andrea al Quirinale, furono tra le principali imprese decorative di quegli'anni. Strutturate secondo una successione che costringeva «gli artisti a seguire non solo i temi dettati dalla teologia ignaziana, ma anche a guardarsi tra loro in cerca di soluzioni espressive 'condivise'»²²⁵, nelle diverse cappelle della chiesa del Nome di Gesù spiccano le opere di Niccolò Circignani, Durante Alberti (1556 ca.-1613), Ferrau Fenzoni (1562-1645), Gaspare Celio (1571-1640), Federico Zuccari, Scipione Pulzone (1540/1542-1598), dei

²¹⁹ TOSINI 2018, p. 108.

²²⁰ ZUCCARI 1998, p. 277.

²²¹ Cfr. Patrizia Tosini. "New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome". *The Burlington Magazine*, n. 152, 2010, pp. 517-522.

²²² Alessandro Zuccari. *I pittori di Sisto V*. Roma: F.lli Palombi, 1992, p. 100.

²²³ MORETTI 2015, p. 57.

²²⁴ Cfr. ZERI 1979, pp. 66-69; BAILEY 2003, pp. 133-148.

²²⁵ TOSINI 2018, p. 108.

pittori gesuiti Giuseppe Valeriano (1526-1596) e Giovanni Battista Fiammeri (1530-1606) ed altri, che «sembrano allinearsi e accordarsi intenzionalmente su un minimo comune denominatore di semplificazione formale e di ‘mozione degli affetti’»²²⁶. Tra i pittori impiegati merita una menzione particolare Scipione Pulzone da Gaeta, figura che va forse riletta non tanto nella sua dimensione “senza tempo”, quanto nell’ottica del consapevole recupero del delicato arcaismo e della purezza formale di fine Quattrocento ed inizi Cinquecento²²⁷. Ciò ben emerge, per esempio, nel *Lamento sul corpo di Cristo* (1590; fig. 24) realizzato per la cappella della Passione della chiesa del Nome di Gesù. Per un’altra cappella della stessa chiesa, quella della Madonna della Strada, il Pulzone lavorò in sodalizio con Giuseppe Valeriano per la realizzazione delle *Storie della Vergine*, tra le quali è molto nota l’*Assunzione* (fig. 25). Di questo ciclo di sette dipinti vanno riconosciuti a Valeriano il progetto e l’esecuzione, mentre a Pulzone la realizzazione dei luminosi drappeggi delle figure²²⁸. Nella cappella della Passione, sotto la direzione del Valeriano, lavorò anche Gaspare Celio che dipinse una serie di tele, tra cui l’*Ecce Homo* (1597; fig. 26), che aiutano il fedele alla concentrazione sul mistero rappresentato. Medesimi intenti pedagogici si ravvisano anche in altri cantieri, come in quello della chiesa di S. Maria in Vallicella degli Oratoriani di Filippo Neri per il quale lavorarono Federico Barocci, che inviò la *Visitazione* (1586) carica di vibrazioni cromatiche e cangiantismi giocosi, Girolamo Muziano, Cesare Nebbia, Scipione Pulzone, Durante Alberti, Cristoforo Roncalli (1553 ca.-1626) e Giuseppe Cesari detto il Cavalier d’Arpino (1568-1640)²²⁹.



Fig. 24. Scipione Pulzone, *Lamento sul corpo di Cristo*, 1590. New York, Metropolitan Museum. Foto internet.



Fig. 25. Giuseppe Valeriano, Scipione Pulzone, *Assunzione della Vergine*. Roma, chiesa del Nome di Gesù, cappella di S. Maria della Strada. Foto internet.



Fig. 26. Gaspare Celio, *Ecce Homo*, 1597. Roma, chiesa del Nome di Gesù, cappella della Passione. Foto Cefaloni.

²²⁶ TOSINI 2018, p. 108.

²²⁷ TOSINI 2018, p. 109.

²²⁸ Cfr. Alessandro Zuccari. “«Non meno vale nel fare historie». Riconsiderare la pittura religiosa di Pulzone”. In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 82-84.

²²⁹ Per questa panoramica della pittura a Roma nel secondo Cinquecento ci si è basati essenzialmente su BACCHI et alii 1988; D’AMICO 1992; VOSS 1994, pp. 269-425; ZUCCARI 1998; BAILEY 2003; MORETTI 2015; TOSINI 2018.

1.4 La formazione di Bernardo Bitti

L'artista coadiutore gesuita Bernardo Bitti, al secolo Democrito Bitti di Camerino, è sicuramente colui, tra i protagonisti di questa Tesi, che maggiormente ha catalizzato l'interesse recente degli studiosi di *arte virreinal*, dal momento che in Sud America sopravvivono numerose sue opere di buona qualità. Si darà conto nel Capitolo 4 della fortuna critica goduta dal pittore; qui basterà ricordare che, dopo gli studi di Rubén Vargas Ugarte, che pubblicò documenti che testimoniano la presenza di Bitti a Roma¹²⁴, il primo vero lavoro ragionato sull'attività di Bitti fu quello di Martín Soria che offrì affondi critici che hanno fatto scuola¹²⁵. In tal solco si collocano le due edizioni della monografia di José de Mesa e Teresa Gisbert¹²⁶ e i contributi di numerosi altri studiosi, che hanno avuto il merito di ordinare opere e documenti ma che, a vari decenni di distanza, alla luce di nuovi dati e considerazioni, occorrerà rileggere ed emendare per una riconsiderazione del pittore camerte che non potrà che partire dal suo lato più oscuro e meno indagato, ossia dalla sua formazione avvenuta nella sua terra d'origine, le Marche. Per la migliore comprensione della personalità artistica di Bernardo Bitti, dunque, dopo aver già compiuto una panoramica della pittura romana del secondo Cinquecento, sarà necessario volgere lo sguardo al contesto marchigiano dove il nostro artista mosse i primi passi ricevendo la sua formazione artistica, di indelebile marca tardo-manieristica, che va letta alla luce della complicata trama di intrecci che legavano la Marca pontificia a Roma.

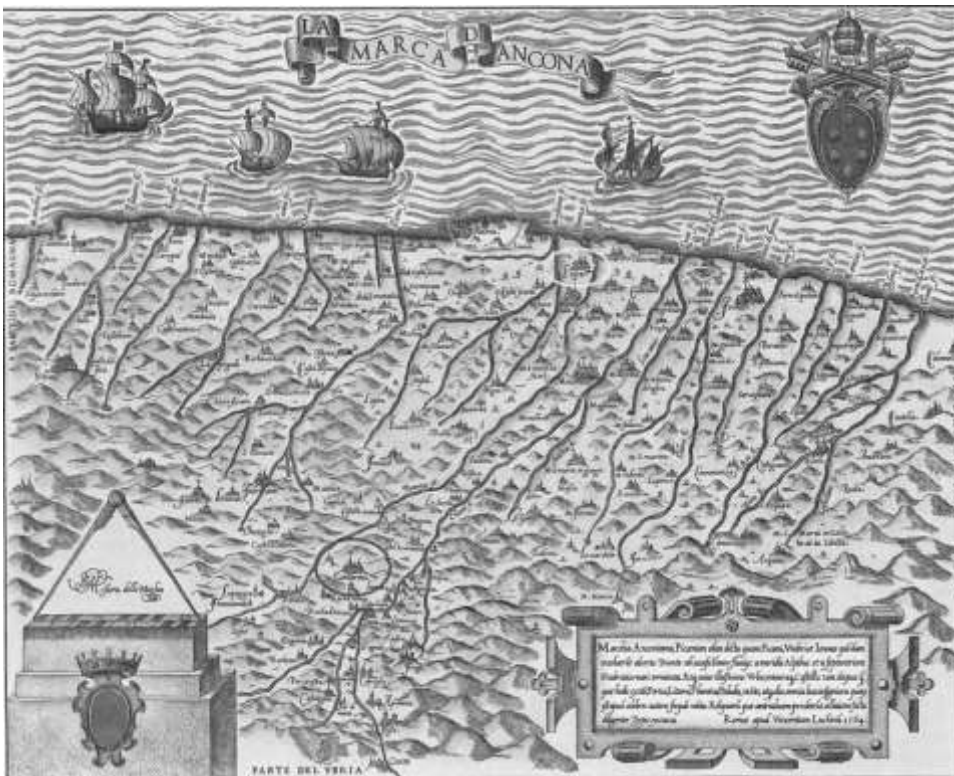


Fig. 27. Vincenzo Luchino, *Marca d'Ancona*, 1565. Foto internet.

¹²⁴ Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, pp. 62-64.

¹²⁵ Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956, pp. 45-72.

¹²⁶ José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bernardo Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Dirección nacional de informaciones de la presidencia de la república, 1961; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.

1.4.1 La pittura nelle Marche negli anni di Bitti

Nel XVI secolo le Marche presentavano una configurazione policentrica, dividendosi in due entità amministrative differenti. Nella parte settentrionale della regione si estendeva, fino al 1631, il Ducato di Urbino, mentre la parte centro-meridionale, denominata Marca d'Ancora (fig. 27), apparteneva allo Stato Pontificio ed era delimitata a sud dal fiume Tronto, confine naturale con il Viceregno di Napoli. Macerata costituiva un centro importante ospitando la sede del cardinale governatore provinciale di nomina papale, che nel corso del secolo accrebbe le proprie competenze approfittando del declino delle autonomie comunali laiche e delle antiche dinastie signorili di Camerino, San Severino e Matelica. Anche Fermo e Fabriano vissero nel Cinquecento una stagione di rinnovamento, ma furono i centri del pellegrinaggio collocati lungo la variante meridionale della Via Flaminia, il santuario dei Lumi a San Severino, quello di S. Nicola a Tolentino, quello delle Vergini a Macerata e, in particolar modo, il santuario della S. Casa di Loreto, a rappresentare i più importanti poli di spiritualità e di cultura artistica della regione¹²⁷.

Con il riconoscimento ufficiale, dalla metà del XV secolo, della leggenda del trasporto miracoloso della casa della Vergine Maria da Nazareth all'Italia, il santuario di Loreto venne sostenuto dal papato come importante meta di pellegrinaggio in grado di rimpiazzare il sempre più rischioso viaggio in Terra Santa, nonché come baluardo per la difesa del cattolicesimo dagli attacchi degli infedeli. A questo rinnovato fervore religioso corrispose la vivacità artistica del cantiere lauretano, nel nuovo assetto decorativo delle cappelle che videro la partecipazione di artisti di varia formazione e cultura. Nella prima campagna di lavori furono coinvolti Pellegrino Tibaldi, che tra il 1554 e il 1555 eseguì gli stucchi, gli affreschi e una pala d'altare raffigurante il *Battesimo di Cristo* per la cappella del cardinale Otto von Truchsess, Francesco Menzocchi (1502-1574) di Forlì, che eseguì numerosi lavori nel santuario tra cui un ottagonone con *La traslazione della Santa Casa* (1548) che occupava originariamente il centro del soffitto della cappella del coro, e Lorenzo Lotto (1480-1557) al termine della sua carriera che, con numerosi aiuti, lavorò nella cappella del coro. Dopo qualche decennio lavorarono anche Girolamo Muziano, che tra il 1573 e il 1574 venne contrattato per le opere della cappella Altoviti per la quale spedì da Roma la pala della *Visitazione* ed inviò sul posto il collaboratore Cesare Nebbia per le pitture murali, Federico Barocci e Federico Zuccari per la cappella dei duchi Della Rovere di Urbino, il maceratese Gaspare Gasparini (1538/1539-1590) per la cappella d'Avalos, e altri artisti che manifestarono la conoscenza delle ultime novità elaborate nei cantieri romani¹²⁸.

¹²⁷ Cfr. Francesca Coltrinari. "La pittura nella Marca al tempo di Alberico Gentili (1570-1610 circa). Esempi di arte controriformata fra Simone De Magistris, Filippo Bellini e Andrea Boscoli". In *Alberico Gentili (San Ginesio 1552-Londra 1608)*. Atti dei Convegni (San Ginesio, 2008-2009), vol. 3. Milano: Giuffrè, 2012, pp. 323-324; Livia Carloni. "Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento". In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, p. 85.

¹²⁸ Cfr. Francesca Coltrinari. "Loreto, l'arte, i Gesuiti e la predicazione: un percorso fra personaggi e opere". In Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari (a cura di). *Crivelli, Lotto, Guercino. Immagini della predicazione fra Quattrocento e Settecento*. Catalogo della mostra (Loreto, 2017-2018). Cinisello Balsamo: Silvana, 2017, pp. 15-32; Daniele Minutoli. "La basilica di Santa Maria di Loreto: frammenti di uno straordinario itinerario". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 192-201. Sul cantiere lauretano più diffusamente Francesca Coltrinari. *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*. Firenze: Edifir, 2016.

Il forte vincolo tra Marche e Roma, che non era solo politico ed amministrativo, ma anche culturale ed artistico, fu rinsaldato dal trasferimento nella capitale dello Stato della Chiesa di artisti marchigiani attirati dalle tante imprese papali. Come si è già visto, dalle Marche giunsero a Roma i fratelli Taddeo e Federico Zuccari nonché Federico Barocci, seguiti dal versatile Giovan Battista Lombardelli (1535/1540-1592) che lavorò nell'Urbe insieme ai conterranei Pasquale Cati (1550-1620) e Vincenzo Conti (?-1626). L'incontro di queste personalità, che crearono una sorta di rete imprenditoriale di marchigiani, come ha osservato Patrizia Tosini, produsse «una vera e propria *koiné* pittorica, una sorta di marchio di fabbrica “romano-marchigiano”» che oggi rende difficile distinguere le mani dei singoli artefici¹²⁹. Il Lombardelli tra il 1582 e il 1583 lavorava nel cantiere della Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano, dove realizzò monumentali figure allegoriche tra cui la *Fedeltà* (fig. 28), mentre Vincenzo Conti, insieme a suo fratello Cesare (1545 ca.-1622), maturò una nuova attenzione al paesaggio che è possibile apprezzare negli affreschi del santuario delle Vergini a Macerata¹³⁰. Un altro interessante pittore di raccordo tra Marche e Roma fu Gaspare Gasparini che si ritiene allievo di Girolamo Siciolante essendo documentato nella sua casa come testimone sin dal 1565 passando poi, forse per mezzo di Livio Agresti, al cantiere di Villa d'Este a Tivoli. Il debito dall'Agresti è del resto testimoniato da una *Madonna col Bambino e Sant'Antonio di Padova* (1584; fig. 29) che riprende una composizione del pittore di Forlì¹³¹; in altri dipinti, invece, emerge l'influenza dei modelli naturalistici del Muziano.

Ma al di là delle derivazioni romane, il percorso pittorico marchigiano del secondo Cinquecento si contraddistinse per un «innesto di modelli mai lineare bensì contraddittorio», e in particolar modo per il sintomatico incrocio espressivo, a partire dagli anni Sessanta, tra la *verve* degli Zuccari e quella del Barocci. Risulta determinante, per molti artisti marchigiani, questa “mescolanza” tra lo stile esemplare, lucido e solenne degli Zuccari e quello immediato, sentimentale ed intimo del Barocci, che spesso si risolse in un disegno aspro e con fiammate coloristiche¹³². Del resto questo innesto di stili fu stimolato dal nuovo incontro (seguito a quello in Vaticano di cui si è detto) dei due Federico Zuccari e Barocci nell'importante cantiere della cappella dei duchi di Urbino nel santuario di Loreto, dove i due maestri manifestarono tra loro una certa complicità. Per la cappella Della Rovere Barocci realizzò la pala d'altare dell'*Annunciazione* (1582-1584; fig. 30) mentre a Zuccari spettarono gli affreschi nella volta tra cui l'*Incoronazione della Vergine* (1583; fig. 31)¹³³.

Detto ciò, si crede conveniente rileggere la personalità artistica del camerte Democrito Bitti anche in virtù di questo “incantesimo baroccesco” che suggestionò i pittori tardo-manieristi, soprattutto marchigiani, laddove finora la critica si era limitata a rilevare in Bitti gli influssi degli Zuccari¹³⁴. Tra i migliori interpreti di questa mescolanza spicca Giorgio Picchi (1555 ca.-1605), attivo a Roma nei cantieri di Sisto V, e fortemente influenzato dagli Zuccari, da Cesare Nebbia ma anche dall'enfasi sentimentale e dal violento colorismo baroccesco che conduce verso esiti singolari

¹²⁹ Patrizia Tosini. “Dalle Marche a Roma e ritorno: percorsi incrociati di artisti nel secondo Cinquecento”. In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 17-18.

¹³⁰ Cfr. TOSINI 2017, pp. 18-19.

¹³¹ TOSINI 2005, pp. 51-52.

¹³² AMBROSINI MASSARI 2017, pp. 94-96.

¹³³ Cfr. Matteo Procaccini. “In questa santa cappella angelica’. La decorazione lauretana della cappella Della Rovere: paradigma delle committenze ducali”. In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 202-211.

¹³⁴ Per esempio SORIA 1956, p. 71 negò l'influsso di Federico Barocci nell'arte di Bernardo Bitti in quanto, secondo lo studioso, il pittore di Camerino era «*marcadamente conservador*».



Fig. 28. Giovan Battista Lombardelli, *Fedeltà*, 1582-1583. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala Vecchia degli Svizzeri. Foto zeno.org.



Fig. 29. Gaspare Gasparini, *Madonna col Bambino e S. Antonio di Padova*, 1584. Macerata, Pinacoteca Civica. Foto internet.



Fig. 30. Federico Barocci, *Annunciazione*, 1582-1584. Città del Vaticano, Musei Vaticani. Foto Musei Vaticani.



Fig. 31. Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine*, 1583. Loreto, santuario della S. Casa, cappella della Rovere. Foto internet.



Fig. 32. Giorgio Picchi, *Immacolata e Santi*, 1582. Urbania, chiesa di S. Francesco. Foto da MORETTI 2016.



Fig. 33. Giorgio Picchi, *Adorazione dei pastori*, 1586. Urbania, chiesa di S. Francesco. Foto da MORETTI 2016.



Fig. 34. Filippo Bellini (attr.), *Adorazione dei pastori*. Jesi, chiesa dell'Adorazione. Foto Diocesi Jesi.



Fig. 35. Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Adorazione dei Magi*, 1566. Matelica, chiesa di S. Francesco. Foto internet.



Fig. 36. Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Martirio di S. Stefano*, 1569. Matelica, chiesa di S. Francesco. Foto internet.

dalla spiccata vena popolareasca¹³⁵, come nelle due tele giovanili dell'*Immacolata* (1582; fig. 32) e dell'*Adorazione dei pastori* (1586; fig. 33) della chiesa di S. Francesco ad Urbania¹³⁶. Proprio guardando al catalogo delle opere di Giorgio Picchi è possibile scorgere significative analogie compositive, stilistiche ed esecutive che richiamano le soluzioni formali usate in Perù e Bolivia da Bernardo Bitti. Discorso analogo è da farsi riguardo Filippo Bellini (1550 ca.-1603), artista di grande personalità, che nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 34) attribuitagli nella chiesa dell'Adorazione a Jesi¹³⁷ pone in evidenza esiti simili a quelli che vedremo in Bitti nelle opere di Sucre e in quelle ora a Rondocan¹³⁸.

Arrivati a questo punto, sorvolando su pittori come Andrea Lilli (1565 ca.-post 1635), Giuseppe Bastiani (1565 ca.-1639 ca.) e Antonio Viviani (1560-1620), le cui attività vanno oltre gli estremi cronologici che possano far sospettare un qualsiasi plausibile contatto con Bitti, ci soffermeremo sulla figura di Simone De Magistris (1538-1613) dal momento che questo «pittore visionario tra Lotto e El Greco»¹³⁹ è stato proposto dalla critica recente come possibile mastro del nostro artista di Camerino¹⁴⁰. Nato a Caldarola, Simone De Magistris è stato oggetto di ampio interesse da parte

¹³⁵ Cfr. AMBROSINI MASSARI 2017, p. 95.

¹³⁶ Cfr. Massimo Moretti. "Precisioni e aggiunte al catalogo di Giorgio Picchi: *La Gloria dei Santi* per la cappella Della Rovere e la decorazione del chiostro dei Minori Conventuali di Casteldurante". *Accademia Raffaello. Atti e studi*, a. 15, nn. 1-2, 2016, pp. 58.

¹³⁷ Cfr. Gloriano Paoletti, Antonella Perlini. *La Chiesa di Jesi tanta egregia e sublime arte. Pittura, scultura, architettura: secc. VI-XX*. Jesi: Diocesi di Jesi, 2000, p. 98.

¹³⁸ Per questa panoramica sulla pittura nelle Marche al tempo di Bitti ci si è basati essenzialmente su Daniela Matteucci. "Le grandi presenze a Roma e nelle Marche. Ipotesi di relazioni culturali, contatti e influssi nell'opera di Ramazzani". In Daniela Matteucci (a cura di). *Ercole Ramazzani de la Rocha: aspetti del manierismo nelle Marche della Controriforma*. Catalogo della mostra (Acrevia, 2002). Venezia: Marsilio, 2002, pp. 35-47; CARLONI 2007; COLTRINARI 2012; Francesca Coltrinari. "Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/1539-1590)". In *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII. Nuove ricerche*. Atti del Convegno (Tolentino, 2013). Macerata: Centro di studi storici maceratesi, 2015 pp. 305-360; TOSINI 2017; AMBROSINI MASSARI 2017.

¹³⁹ In questi termini è stato presentato nella mostra svoltasi a Caldarola nel 2007: Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007.

¹⁴⁰ Cfr. Carl Brandon Strehlke. "Our Lady of the Expectacion". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820, 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los

degli studiosi che hanno riconosciuto nel maestro uno dei maggiori protagonisti dell'arte marchigiana della seconda metà del XVI secolo¹⁴¹; recentemente spetta ad Alessandro Delpriori la lettura critica del personaggio che viene liberato dagli stereotipi del «già detto», con una nuova attenzione allo stile ed alle opere¹⁴². Simone De Magistris fece parte di una vera e propria saga familiare di pittori: suo padre, Giovanni Andrea (not. 1519-1573), fu allievo di Marchisiano di Giorgio da Tolentino (not. 1498-1551); lo zio acquisito, Durante Nobili (not. 1534-1578), figlio del pittore Nobile di Francesco da Lucca (not. 1400-1558), fu seguace di Lorenzo Lotto; il fratello, Giovan Francesco (not. 1558-1583), lavorò nella bottega firmando molte tele tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento¹⁴³. Mossi i primi passi nella bottega paterna insieme al fratello, andrà sgombrato il campo da ogni possibilità di un alunnato di Simone presso Lorenzo Lotto (che nel 1553 si trovava a Loreto per lavori nel santuario della Casa della Vergine), dal momento che tale



Fig. 37. Simone De Magistris, *Messa di S. Martino*, 1592-1594. Caldarola, collegiata. Foto da DELPRIORI 2017.



Fig. 38. Michelangelo Braidì, *Madonna del Rosario e Santi*, 1598. Taizzano, chiesa dell'Annunziata. Foto Diocesi Terni-Narni.

rapporto si risolse in soli otto giorni trascorsi i quali Simone, poco più che bambino, dovè tornare a Caldarola¹⁴⁴. Le prime opere note, l'*Assunta* (1562) nella Pinacoteca Civica di Camerino e le grandi pale per la chiesa di S. Francesco a Matelica, l'*Adorazione dei Magi* (1566; fig. 35), la *Crocifissione*

Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 416, proposta accolta dagli studi successivi.

¹⁴¹ Tra i vari si ricorda almeno Pietro Amato. *Simone De Magistris, "picturam et sculpturam faciebat" (1538/43-notizie 1611)*. Macerata: Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 1996; Angelo Antonio Bittarelli. "Il collettivo pittorico dei De Magistris. Ricerche su Giovan Francesco (1540-1596c.)". In *Studi Maceratesi*, vol. 33. Atti del XXXIII Convegno di Studi Maceratesi (Potenza Picena, 1997). Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, 1999, pp. 813-830; Pietro Zampetti (a cura di). *Simone De Magistris e i pittori di Caldarola*. Fabriano: Cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2001; SGARBI 2007; COLTRINARI 2012.

¹⁴² Alessandro Delpriori. "Facerunt pictura et scultura'. Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 126-128.

¹⁴³ Cfr. Rossano Cicconi. "Caldarola al tempo dei De Magistris". In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, pp. 21-35, con albero genealogico a p. 29; DELPRIORI 2017, p. 126.

¹⁴⁴ Cfr. Giampiero Donnini. "Il primo tempo di Simone De Magistris tra Marche e Roma". In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, p. 79; DELPRIORI 2017, p. 126.

(1566; ora nella chiesa di S. Maria a Esanatoglia) e il *Martirio di Santo Stefano* (1569; fig. 36), sono firmate congiuntamente Simone e Giovan Francesco De Magistris¹⁴⁵ e manifestano, da una parte il debito alle forme del padre Giovanni Andrea e dello zio Durante, dall'altra una progressiva maturazione del *ductus* pittorico. Il cambiamento percepibile, coinciso forse con l'avvicendamento della *leadership* nell'*atelier* dal mediocre Giovan Francesco al più dotato Simone¹⁴⁶, va spiegato con il presunto viaggio a Roma non registrato dalle fonti ma deducibile dai dati linguistici¹⁴⁷, oltre che con il costante aggiornamento alle novità del cantiere lauretano¹⁴⁸. Dagli anni Settanta, come emerge dalla tela della *Madonna col Bambino e Santi* (1574) nella chiesa di S. Pietro Martire ad Ascoli Piceno, è possibile distinguere una sensibile virata nello stile di Simone, che nell'uso dei colori scheggiati e pastello dimostra la conoscenza dell'opera di Federico Barocci¹⁴⁹. La «complessità cromatica di una giustapposizione di piani»¹⁵⁰ e lo «stile tagliato» dei panneggiamenti privo di sfumati persiste ancora nella tela della *Messa di San Martino* (1592-1594; fig. 37) della collegiata di Caldarola¹⁵¹, creando confusioni attributive con alcune opere dell'umbro Michelangelo Braidì (1569-1599) che nella *Madonna della Cintura* della chiesa di S. Agostino a Narni e nella *Madonna del Rosario* (1598; fig. 38) nella chiesa dell'Annunziata a Taizzano dimostra di essere stato un buon allievo del maestro di Caldarola¹⁵².

A guardare le opere realizzate da Simone De Magistris a partire dagli anni Settanta, e riscontrando in esse lo stesso panneggiamento angoloso, gli sbalzi cromatici tra tonalità chiare ed oscure, l'uso dei colori pastello, sembrerebbe facile concludere che il nostro Bernardo Bitti si sia effettivamente formato nella bottega di Caldarola, cittadina distante poco più di dieci chilometri da Camerino. Tuttavia, se esaminiamo la produzione del De Magistris degli anni Sessanta, corrispondente al periodo in cui Bitti dovette svolgere il suo periodo di formazione ed apprendistato, ci si rende conto che, come si è visto, sono assenti quelle menzionate cifre stilistiche caratterizzanti, tanto da suscitare in chi scrive qualche dubbio sulla reale dipendenza di Bitti da Simone De Magistris, prospettandoci anzi, paradossalmente, l'eventualità che sia stato proprio il più giovane Democrito ad influenzare Simone. Da un prezioso documento, che si vedrà più in dettaglio a breve, scoperto e pubblicato da Vargas Ugarte, è possibile ricavare che, prima di entrare nel noviziato gesuitico di Roma il 2 maggio 1568, Bitti praticò l'arte della pittura per cinque o sei anni, e che quindi si avvicinò all'arte verso il biennio 1562-1563¹⁵³. Da un ulteriore documento dell'Archivio Comunale di Camerino, si apprende che nel 1566, all'età di 18 anni, Bitti era ancora censito nel suo nucleo familiare in Camerino¹⁵⁴. Ne consegue che, come ha recentemente osservato Elena Amerio,

¹⁴⁵ Cfr. ZAMPETTI 2001, pp. 126-128, 131.

¹⁴⁶ Cfr. DELPRIORI 2017, p. 126. Si osserva, ad ogni modo, che in tutte le opere note il nome di Simone precede quello del fratello, rendendo legittima l'ipotesi della sussistenza, sin dai primi anni, di un rapporto di predominanza del primo sul secondo.

¹⁴⁷ Cfr. DONNINI 2007, pp. 79-80.

¹⁴⁸ Cfr. DELPRIORI 2017, pp. 126-127.

¹⁴⁹ Cfr. DELPRIORI 2017, p. 127.

¹⁵⁰ COLTRINARI 2012, p. 330.

¹⁵¹ DELPRIORI 2017, p. 127.

¹⁵² Cfr. Lucilla Vignoli. "25. Madonna del Rosario". In Anna Ciccarelli (a cura di). *Arte e territorio. Interventi di restauro*, vol. 3. Terni: Fondazione cassa di risparmio di Terni e Narni, 2006, pp. 221-241.

¹⁵³ Archivum Romanum Societatis Iesu (=ARSI). Fondo Antica Compagnia. Provincia Romana, vol. 171. *Novitii qui Romae tirocinio posuerunt (1565-1586)*, f. 30 pubblicato in VARGAS UGARTE 1947, p. 62, nota 19. Il medesimo documento è ripubblicato, con alcune precisazioni paleografiche, in Elena Amerio. "Demócrito 'Bernardo' Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo". *Sílex*, vol. 8, n. 2, 2018, pp. 21-22, fig. 2.

¹⁵⁴ Il documento, rinvenuto da Matteo Mazzalupi prima che il forte terremoto del 2016 rendesse inaccessibile l'intero centro antico cittadino con i suoi archivi, è pubblicato in AMERIO 2018, p. 26.

la formazione di Democrito Bitti dovè svolgersi tutta nella sua terra d'origine e che, verosimilmente, l'influenza di Simone De Magistris si sommò alla frequentazione di altri artisti, in particolare di Camillo Bagazzotti (1535-1601), pittore che già negli anni Sessanta del Cinquecento aveva il suo *atelier* proprio in Camerino¹⁵⁵. Costui, verso gli anni 1554-1555, è documentato al seguito di Lorenzo Lotto per la realizzazione delle decorazioni e l'“accomodamento” delle pareti del coro del santuario della S. Casa di Loreto che avrebbero accolto i dipinti lotteschi¹⁵⁶, nonché gli viene attribuito un ampio intervento nella tela dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 39) e pochi tocchi nel *Battesimo di Cristo* (1549 ca.) entrambi nel Museo del Tesoro della S. Casa¹⁵⁷. La mancanza di studi dettagliati e l'assenza di un catalogo sicuro e completo delle opere non consentono la giusta comprensione della figura del Bagazzotti, con la conseguenza che non è al momento possibile sbilanciarsi ulteriormente a favore di plausibili connessioni con Bitti, anche se si dovranno riconoscere interessanti somiglianze nella resa dei panneggiamenti e nei volti tra i due pittori camerinesi¹⁵⁸, come appare dalla tela della *Madonna col Bambino tra Sant'Antonio abate e Santa Lucia* (fig. 40) nella chiesa di S. Maria a Laverino frazione di Fiuminata¹⁵⁹.



Fig. 39. Lorenzo Lotto e Camillo Bagazzotti, *Adorazione dei Magi*, 1554-1555. Loreto, Museo del Tesoro della S. Casa. Foto da FACCHINETTI 2017.



Fig. 40. Camillo Bagazzotti, *Madonna col Bambino tra i SS. Antonio abate e Lucia*. Fiuminata, fraz. Laverino, chiesa di S. Maria. Foto GuideDocartis.

Dal quadro qui tratteggiato, si comprende che la personalità artistica di Democrito Bitti fu segnata da una complessa trama di derivazioni multiple, che difficilmente possono essere ridotte ad un singolo maestro o ad una singola influenza. Se, come proposto da Elena Amerio, è molto probabile che Bitti abbia svolto il suo apprendistato nella bottega di Bagazzotti in Camerino¹⁶⁰,

¹⁵⁵ Cfr. AMERIO 2018, pp. 27-28. Sul Bagazzotti, o Bagazzotto, si veda Angelo Antonio Bittarelli. “Camillo Bagazzotto pittore marchigiano attivo anche in Umbria”. *Bollettino storico della città di Foligno*, vol. 19, 1995, pp. 613-626.

¹⁵⁶ Cfr. Simone Facchinetti. “Lorenzo Lotto e il destino delle sue ‘robbe’”. In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, p. 10.

¹⁵⁷ Cfr. BITTARELLI 1995, p. 615, 619; Vito Punzi. “Battesimo di Cristo”. In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, p. 36; Maria Ludmila Pustka, Fabio Piacentini. “L’Adorazione dei Magi. Restauro nel Laboratorio dei Musei Vaticani”. In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, pp. 52-55.

¹⁵⁸ Cfr. AMERIO 2018, p. 27.

¹⁵⁹ Cfr. BITTARELLI 1995, p. 620, fig. 9.

¹⁶⁰ Cfr. AMERIO 2018, pp. 27-28. La stessa studiosa associa dubitativamente al giovane Democrito un piccolo affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Camerino. L'intrigante

crediamo che su quella prima esperienza si siano innestate le influenze della “scuola” di Caldarola dei De Magistris - da cui forse acquisì anche alcune nozioni di scultura¹⁶¹ -, le reminescenze lottesche, l’influenza dei fratelli Taddeo e Federico Zuccari riscontrabili nella monumentalità delle figure e nella chiarezza compositiva, e ancora le suggestioni romane, ombre e romagnole conosciute nel cantiere lauretano o a Roma, a cui va aggiunto, crediamo, un possibile viaggio ad Urbino sulle orme di Raffaello, dove potrebbe aver incontrato Federico Barocci, da cui derivano i colori scheggiati e pastello e l’afflato sentimentale¹⁶². La “mescolanza” di influenze e stili fu, certamente, stimolata anche dal vivace clima culturale della città di Camerino dove, non a caso, Gian Andrea Gilio stampava nel 1564 il suo dialogo *Degli errori de’ pittori*, trattato che è difficile pensare che Bitti non abbia avuto modo di conoscere. La città, che nel 1545 era stata devoluta alla Santa Sede dopo il concludersi delle lotte tra i De Varano, antichi feudatari, i duchi di Urbino e il papato, viveva una stagione di stabilità politica anche se di progressiva decadenza economica¹⁶³. La presenza dell’Università degli Studi dovè svolgere una funzione culturale particolarmente incisiva in una città di piccole dimensioni che aveva appena vissuto, nel corso del XV secolo, il periodo di suo massimo splendore culturale ed artistico. Nel Quattrocento, infatti, Camerino fu centro di una vera e propria scuola alla quale contribuì, in particolar modo, Girolamo di Giovanni (1425/1430 ca.-1503), autore di un ciclo di affreschi della *Passione di Cristo* oggi strappati e conservati nella Pinacoteca Civica¹⁶⁴, così come lo scultore donatelliano Battista da Camerino¹⁶⁵, senza dimenticare l’arrivo dei polittici di Carlo Crivelli (1430 ca.-1495) in S. Domenico e della *Madonna della Candeletta* nel duomo (ora nella Pinacoteca di Brera¹⁶⁶), in cui la Vergine sorregge una pera, particolarità che Bitti copierà nella *Sacra Famiglia della pera* di Juli (fig. 256), di cui si dirà.

proposta, in assenza di basi documentarie, si dimostra al momento difficilmente comprovabile dato che non si conoscono altre opere dell’attività giovanile del pittore né prove della sua abilità nella tecnica dell’affresco.

¹⁶¹ Si ritiene, infatti, che Simone De Magistris modellasse anche sculture in stucco, come la *Madonna col Bambino* nel Museo d’Arte Sacra di Force e il *Crocifisso* nel santuario di Rastia frazione di Matelica. Cfr DELPRIORI 2017, pp. 128-129, fig. 19 nonché la scheda 28 pp. 170-171.

¹⁶² L’ascendenza barocca in Bitti è stata osservata anche in José de Mesa, Teresa Gisbert. “Bernardo Bitti: un manierista italiano in Perù. II”. *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 2. 1963, p. 84, ma stranamente, nelle loro successive pubblicazioni, i due studiosi boliviani hanno omesso di evidenziare tale particolarità, lasciando intendere un loro cambio di opinione su tale iniziale valutazione. Si fa fatica, invece, a riscontrare in Bitti l’influenza di Jacopo Zucchi notata in MESA, GISBERT 1963b, p. 85 (osservazione che in realtà i due studiosi boliviani riprendono, senza citarlo, da SORIA 1956, pp. 70-71) per l’estraneità di Bitti alla sensualità lasciva e allo sfumato del pittore toscano.

¹⁶³ Cfr. Angiola Maria Napolioni. “«Stato» di Camerino”. In Pio Cartechini (a cura di). *La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V*. Catalogo della mostra documentaria (Macerata, 1989). Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1991, pp. 125-132; Emanuela Di Stefano. “Nobili e mercanti: ascesa e potere a Camerino nei secoli XV e XVI”. In *La nobiltà della Marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*. Atti del XXXII Convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, 1996). Macerata: Centro studi maceratesi, 1998, pp. 165-166; Maria Teresa Guerra Medici. *Famiglia e potere in una signoria dell’Italia centrale: i Varano di Camerino*. Camerino: Università degli Studi, 2002, pp. 40-42.

¹⁶⁴ Cfr. Matteo Mazzalupi. “1. Storie della Passione di Cristo”. In Alessandro Marchi, Barbara Mastrocola (a cura di). *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*. Catalogo della mostra (Camerino, 2013). Camerino: Artelito, 2013, pp. 68-75.

¹⁶⁵ Cfr. Matteo Mazzalupi. “Battista da Camerino: recupero di uno scultore donatelliano tra Mantova, Perugia e Firenze”. In Arturo Calzona, Matteo Ceriana (a cura di). *Per un nuovo Agostino di Duccio: studi e documenti*. Verona: Scripta, 2012, pp. 119-147.

¹⁶⁶ Cfr. Chiara Frugoni. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 260-264.

1.4.2 Bitti tra Camerino e Roma

Il documento più importante e ricco di informazioni finora rinvenuto sul periodo italiano di Democrito Bitti riguarda l'esame di ammissione del giovane camerte al noviziato di S. Andrea al Quirinale della Compagnia di Gesù a Roma nel 1568. Il testo, pubblicato per la prima volta da Vargas Ugarte nel 1947, così recita:

«Examine de ~~Democrito~~ [barrato nell'originale] Bernardo Bitti, pittore il quale intrò nella Compagnia a di due di Maggio del 1568. Coadiutore [al margine]. Fu examinato et non hebbe impedimento. Si chiama Democrito de 20 anni poco manco e o poco più, naturale di Camerino, suo p[adr]e é morto. Si chiamava Paulo Bitti cittadino che viveva del suo, sua m[adr]e si chiama Cornelia, ha tre fratelli, duoi maggiori et uno minore, tuti giovani et tre sorelle, una maritata et una monica et altra citella. é pittore, é andato ala arte cinque o sé anni. Sta indifferente a tuto ciò che la obid[ienz]a li comandarà et osserverà tute le regule, et costituzioni et altre ordinazioni della detta Compagnia, et che nò pretenderà mai mediante la gratia di Dio studiare, ne imparare più a leggere, ne ad esser prete, ma servire a Dio N[ost]ro Signore in Santità, humiltà, et così lo sottoscrisse da suo nome.

ate Bernardo
Democrito Bitti»¹⁶⁷.

I dati ricavabili da tale documento sono molteplici e riguardano, innanzitutto, il nome di battesimo del pittore, Democrito, che verosimilmente fu considerato inappropriato per un religioso perché troppo “umanista” ed “orientale”, pertanto cambiato in Bernardo¹⁶⁸. Il nome Democrito, infatti, scarsamente attestato in Italia, manifesta la sua origine greca, imponendoci un interrogativo sulla derivazione che, forse, potrebbe essere spiegata con la fitta rete di rapporti commerciali che nel XVI secolo legavano la Marca d'Ancona alla sponda adriatica dei Balcani, ed in particolar modo con la Repubblica di Ragusa. Nel Cinquecento, infatti, un cospicuo numero di famiglie di mercanti ragusei si era trasferita ad Ancona per curare i propri commerci che si incentravano essenzialmente sull'importazione di cuoi balcanici da Ragusa e l'esportazione verso l'altra sponda dell'Adriatico di rasi, broccati, velluti, panni, lana e grano¹⁶⁹. Non è da escludere che in questi traffici fosse coinvolto anche il defunto padre di Bitti, Paolo, che il documento indica come «cittadino che viveva del suo» e che ulteriori ricerche lo confermano come commerciante di stoffe e prodotti per la tintura¹⁷⁰, sicché il nome Democrito potrebbe essere un indizio di una qualche relazione, d'affari o persino coniugale, con l'area greco-balcanica¹⁷¹. Dalle ricerche di Elena

¹⁶⁷ VARGAS UGARTE 1947, p. 62, nota 19, trascritto nuovamente in AMERIO 2018, p. 22. Dello stesso tenore è un'altra annotazione riportata nel *Liber Novitiorum* che così recita: «Bernardo che al secolo si chiamava Democrito Bitti di Camerino. Venne in Casa a 2 di maggio 1568. et fu esaminato per coadiutore temporale. et no havendo impedimento si mostrò pronto a far quanto nell'esame gli fu proposto. Portò seco una cappa nera usata e un par di cosciali trinciati bianchi. Democrito Bitti» (ARSI. Fondo Antica Compagnia. Provincia Romana, 170. *Liber Novitiorum (1556-1569)*, f. 96, trascritto in Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1565-1575)*, vol. 1. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1954, p. 353, nota 9 e anche in AMERIO 2018, p. 21).

¹⁶⁸ Cfr. AMERIO 2018, p. 22. Gli studiosi MESA, GIBBERT 1974, p. 13 riportano come altri nomi di Bitti anche Aloisio e Juan ma Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Del Cuzco a Rondocan: La serie de Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre de Bernardo Bitti S.J.* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021, p. 1 nota 1 spiega che quello degli studiosi boliviani fu un errore di interpretazione del documento di ammissione di Bernardo Bitti alla Compagnia.

¹⁶⁹ Cfr. Paola Niccoli. “L'emigrazione aristocratica: i ragusei ad Ancona nei secoli XVI-XVII”. *Proposte e Ricerche*, n. 52, 2004, pp. 49-64.

¹⁷⁰ Cfr. Elena Amerio. “Bernardo Bitti, el italiano que dejó honda huella en el arte del Perú”. *Quipu virtual. Boletín de Cultura Peruana*, n. 44, 2021, p. 2. Come sottolineato opportunamente da Amerio, la familiarità con tinture e pigmenti dell'attività paterna favorì sicuramente l'interesse di Democrito per la pittura.

¹⁷¹ Da parte sua AMERIO 2018, p. 26 spiega il nome inconsueto col possibile interesse umanista di Paolo Bitti.

Amerio è emerso, del resto, che Paolo Bitti (anche nelle forme Betto e Betti¹⁷²) abitasse nella Contrada del Arengo, anticamente nota anche come Strada dei mercanti (oggi Corso Vittorio Emanuele II), dove avevano domicilio e bottega i commercianti più ricchi e affermati della città¹⁷³; sempre Paolo Bitti era coinvolto nell'amministrazione comunale partecipando al Consiglio Generale, istituito nel 1545 dal cardinal legato Durante Duranti a seguito della devoluzione della città al papato, in qualità di consigliere del Terziere Medio¹⁷⁴.

Dal documento di ammissione di Bitti al noviziato gesuitico si ricavano, oltre alla notizia dell'origine camerina e all'indicazione dell'età anagrafica di circa 20 anni (che colloca la sua nascita intorno al 1548), anche informazioni sugli altri famigliari di Democrito; dalla madre di nome Cornelia, al numero dei fratelli¹⁷⁵ e sorelle, di cui una aveva vestito l'abito monacale, nonché la notizia che prima dell'ingresso nella Compagnia il giovane avesse praticato l'arte della pittura per cinque o sei anni.

Sulla formazione artistica ricevuta da Democrito tra il 1562/1563 e almeno il 1566, anno in cui risulta ancora censito nel suo nucleo familiare in Camerino, si è già esposto in precedenza; non sono, invece, chiare le ragioni che portarono il Bitti ad entrare nel noviziato della Compagnia di Gesù a Roma anziché in quelli più vicini di Macerata e Loreto. Proprio a Loreto, sotto l'auspicio del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, nel 1554 fu istituito il primo collegio gesuita della Marca d'Ancona che ben presto assunse un ruolo cruciale per la Compagnia dal momento che da Loreto i Gesuiti «potevano partire per le missioni di predicazione nelle terre vicine, a caccia di eretici o per correggere la moralità e rafforzare la fede delle popolazioni locali». A Loreto, inoltre, il costante afflusso di pellegrini e di personaggi potenti offriva ai Gesuiti, che erano penitenzieri del santuario della S. Casa, la possibilità di intessere contatti internazionali¹⁷⁶. A questo primo insediamento si aggiunsero, in luoghi scelti con intelligenza strategica, il collegio di Macerata aperto nel 1561¹⁷⁷, quello di Recanati nel 1578 e, nuovamente a Loreto, nel 1581, il collegio illirico, seminario volto alla formazione dei Gesuiti destinati a svolgere la propria missione nei Balcani insidiati dagli ottomani¹⁷⁸. La centralità di Loreto quale polo di promulgazione missionaria per la Compagnia di Gesù è confermato dalle numerose frequentazioni di gesuiti recatosi in visita al santuario prima di partire per le Indie, a cominciare da Francesco Saverio che visitò la S. Casa nel 1540 maturando proprio lì l'idea di partire per l'Asia, od Organtino Gnechchi Soldo (1532-1609), che prima di

¹⁷² L'identificazione del cognome Bitti e Betti è confermata anche dalle ricerche genealogiche compiute, negli anni Trenta del Novecento, dall'intellettuale camerinese Ugo Betti. Alla famiglia Bitti appartenne anche il cappuccino Filippo Bitti che nella seconda metà del XVII secolo pubblicò un compendio giuridico edito in tre edizioni. Cfr. Pier Luigi Falaschi. "Betti privato". In Rocco Favale, Felice Mercogliano (a cura di). *Emilio e Ugo Betti. Giustizia e Teatro*. Atti del Convegno (Camerino, 2018). Napoli: Editoriale Scientifica, 2019, pp. 15-16.

¹⁷³ Cfr. AMERIO 2018, p. 25.

¹⁷⁴ Cfr. Fabrizio Ciapparoni. "I bossoli degli uffici a Camerino dopo la devoluzione del Ducato". In *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*. Atti del XVIII Convegno di Studi Maceratesi (Camerino, 1982). Macerata: Centro di studi storici maceratesi, 1983, pp. 160-171; DI STEFANO 1998, pp. 173, 188.

¹⁷⁵ I nomi dei fratelli si ricavano dalle annotazioni riportate nel 1566 nel *Libro dei Fuochi*, pubblicate da AMERIO 2018, p. 26: «Venanzo de Paulo de Bitto raccoglie grano s. 2, de vino niente, sonno bocche 6: esso de anni 28 con 3 fratelli, Camillo de anni 22, Democrito 18, Hercule 14, con una sorella et la matre — f.— s. 20».

¹⁷⁶ Cfr. COLTRINARI 2017, p. 26.

¹⁷⁷ Cfr. Sandro Serangeli, Raffaella Zambuto. "Sui rapporti tra Gesuiti e Università di Macerata: una fonte male intesa". *Annali di storia delle università italiane*, n. 9, 2005, pp. 269-272.

¹⁷⁸ Cfr. COLTRINARI 2017, pp. 25-31. Sulla distribuzione dei collegi gesuitici in Italia si veda Sabina Pavone. "I gesuiti in Italia (1548-1773)". In Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura di). *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2. Torino: Einaudi, 2011, pp. 359-373.

diventare pilastro dell'evangelizzazione in Giappone fu rettore del collegio lauretano¹⁷⁹. Riconducibile a Loreto, e al suo ambiente culturale e religioso, è, anche, la figura del famoso missionario in Cina Matteo Ricci (1552-1610), che nella natale Macerata studiò nel collegio gesuitico per poi passare a Roma nel 1568¹⁸⁰, stesso anno in cui anche Bitti entrava nel noviziato gesuitico romano. Non è da escludere che Democrito si fosse recato a Roma per affinare le sue competenze artistica al seguito di qualche parente mercante¹⁸¹ decidendo, in un secondo momento, di entrare nella Compagnia di Gesù. In qualunque modo stiano le cose, è facile immaginare che un primo contatto di Democrito Bitti con l'ambiente gesuitico e il seme della sua vocazione¹⁸² maturarono in territorio marchigiano, tra i poli di spiritualità del santuario di Macereto o quello di S. Nicola a Tolentino e, soprattutto, quello della S. Casa di Loreto.

Vivendo in obbedienza ed umiltà, così come riportato nel testo dell'esame di ammissione, Bitti trascorse i suoi due anni di noviziato in S. Andrea al Quirinale dove sicuramente conobbe Stanislao Kostka (1550-1568), anch'egli novizio gesuita, per poi passare nel 1570 al Collegio Romano¹⁸³. Sicuramente gli anni di permanenza a Roma furono, per il giovane Bitti, anni di crescita artistica per la possibilità di entrare in contatto con artisti e brani pittorici di alto livello, osservando e copiando, in taccuini di disegni, le opere dei grandi maestri Raffaello e Michelangelo ma anche le ultime novità dei contemporanei in cantieri come il Gonfalone. A Roma, inoltre, era ancora in attività il vecchio Giorgio Vasari il quale sembra abbia rappresentato per Bitti un modello di riferimento per stile e iconografie, così come una qualche suggestione potrebbe essere derivata dalla nutrita schiera di pittori fiamminghi presenti nell'Urbe¹⁸⁴. Interessante ricalcare, per una certa assonanza stilistica e compositiva che fu brillantemente notata da Martín Soria¹⁸⁵, che tra il 1570 e il 1575 era a Roma, con alcune assenze per viaggi, anche Domínikos Theotokópoulos, meglio noto come El Greco; i parallelismi tra Bitti ed El Greco, ad ogni modo, più che ad una familiarità personale tra i due pittori, che pure potrebbero essersi conosciuti, va ricondotta alla generica comune adesione alle caratteristiche formali della tarda Maniera¹⁸⁶.

Di questo periodo romano, al momento, non sono state rinvenute evidenze che permettano di documentare possibili opere di Bernardo Bitti¹⁸⁷, anche se, come proposto da Gauvin Alexander

¹⁷⁹ Cfr. COLTRINARI 2017, pp. 26-27. I vincoli dei missionari Gesuiti con Loreto sono confermati dalle testimonianze artistiche, tra cui va menzionata una placchetta in zinco con l'effigie della *Madonna di Loreto* ritrovata nei pressi di Osaka in Giappone.

¹⁸⁰ Cfr. Filippo Mignini. "L'Europa di Matteo Ricci e l'altro mondo della Cina". In Filippo Mignini (a cura di). *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*. Catalogo della mostra (Roma, 2005). Milano: Mazzotta, 2005, p. 11; COLTRINARI 2017, pp. 28, 31.

¹⁸¹ Chi scrive ha potuto rilevare, per esempio, la presenza a Roma di un tale mercante Luca Betti che nel 1574 partecipa ad una società di mercanti fiorentini e nel 1583 prende in affitto una casa di proprietà di Gironimo de Cuppis. Cfr. Archivio di Stato di Roma (=ASR). Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodolphus Cellesius, b. 1680, 2 dicembre 1574, ff. 616r-616v; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodolphus Cellesius, b. 1712, 8 gennaio 1583, f. 121r. Anche AMERIO 2018, p. 25, citando documenti della Dogana di Roma, riferisce che già nel 1452 un tale Battista di Betto di Camerino era a Roma con la qualifica di importatore di stoffe e prodotti per tintura.

¹⁸² Sebbene, come ben noto, nel XVI secolo la vita consacrata fosse scelta praticamente obbligata per i figli di famiglie numerose, è lecito considerare la spontaneità della vocazione di Democrito in quanto questi era già avviato in una professione e il suo ingresso nella Compagnia avvenne quando il capofamiglia era già defunto.

¹⁸³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 17; AMERIO 2018, p. 25.

¹⁸⁴ Cfr. SORIA 1956, pp. 70-71.

¹⁸⁵ SORIA 1956, pp. 47, 62-63. Così anche da MESA, GISBERT 1974, p. 22.

¹⁸⁶ Cfr. SORIA 1956, p. 63.

¹⁸⁷ MESA, GISBERT 1974, pp. 17-18 assegnano a Bitti un *Ritratto di San Francesco Borgia* che si troverebbe in un alloggio di San Luigi presso la chiesa del Gesù a Roma. Così anche José de Mesa, Teresa Gisbert. *El Manierismo en*

Bailey, è legittimo ipotizzare che il coadiutore fu coinvolto nella decorazione dei cicli pittorici, oggi scomparsi, della chiesa del noviziato di S. Andrea al Quirinale¹⁸⁸, dando prova di sé al punto da guadagnarsi notorietà all'interno della Compagnia.

Immaginare quale piega avrebbe potuto assumere la carriera artistica di Bitti, e quale rilevanza all'interno della Storia dell'Arte italiana avrebbe potuto ricoprire la sua figura se avesse continuato a svolgere il suo "ministero" a Roma, in Italia o in Europa al pari dei suoi confratelli pittori gesuiti Giuseppe Valeriano (1526-1596) e Giovanni Battista Fiammeri (1530-1606), è un esercizio speculativo che non corrisponde a questo lavoro di ricerca. Quel che è certo è che l'arrivo in Europa, nel 1572, di padre Diego Bracamonte, Procuratore della giovane Provincia gesuita peruviana, che era in viaggio per informare sia Madrid che Roma «*de los problemas graves que surgian ante el grupo aún no muy numeroso de jesuitas que vivían en el Perú*»¹⁸⁹, segnò un cambiamento radicale nella vita del coadiutore di Camerino. Tra le richieste rivolte da Bracamonte al nuovo Preposito Generale della Compagnia, padre Everardo Mercuriano (1514-1580), che nel 1573 era succeduto a Francesco Borgia (1510-1572), le cronache gesuitiche dell'epoca, sia quella anonima del 1600 edita da Francisco Mateos che quella del padre Giovanni Aniello Oliva (1574-1642) del 1598, concordano nel riferire l'esplicita petizione dell'invio alle missioni peruviane di Bernardo Bitti «*por ser maravilloso pintor*»¹⁹⁰.

Sulla politica delle immagini e su «*lo mucho que pueden para los yndios las cosas exteriores*»¹⁹¹ ci soffermeremo nel Capitolo 3; in questo momento si vorrà riflettere sul ruolo che ebbe Bitti al momento di ricevere la richiesta del trasferimento. Da quanto delineato finora dagli studi, e da quanto desumibile dalle menzionate cronache, sembrerebbe che il trasferimento di Bitti nelle missioni in Perù sia stato dettato esclusivamente da un'imposizione dei suoi superiori, e nello specifico del Procuratore padre Bracamonte e del Preposito padre Mercuriano, considerando del tutto irrilevante la volontà personale del pittore coadiutore. Tuttavia, se ci soffermiamo con maggiore attenzione sulla politica gesuitica delle missioni, ci si renderà conto dello scrupoloso metodo selettivo adottato dalla Compagnia per la scelta dei propri missionari, che si basava su parametri anagrafici, fisici e motivazionali. La prassi burocratica per la selezione dei missionari gesuiti è già attestata nel 1560 e iniziò a materializzarsi come documentazione archivistica durante il generalato di Claudio Acquaviva (1543-1615) attraverso le *indipetae*, lettere con le quali i volontari esprimevano il desiderio di partire per le Indie, dichiarando e giustificando le motivazioni della loro vocazione missionaria¹⁹². La partenza di un gesuita per le Indie, pertanto, non era e non poteva essere dettata esclusivamente da un semplice ordine dei superiori qualora mancassero le condizioni di età e di salute nonché psicologiche. A conferma di ciò andrà ricordato il caso del

los Andes. La Paz: Unión Latina, 2005, p. 51. Non è affatto chiaro, però, su quali basi si fondi l'attribuzione del ritratto, che peraltro non siamo riusciti a rintracciare. Cauta sull'attribuzione anche Christa Irwin. *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi di dottorato). New York: City University of New York, 2014, p. 36, nota 75.

¹⁸⁸ Cfr. BAILEY 2003, p. 46.

¹⁸⁹ Francisco Mateos (a cura di). *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Crónica anonima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los Países de habla española en la América Meridional*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 16.

¹⁹⁰ MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), pp. 16, 245; Joan Aniello Oliva. *Historia del reino y provincias del Perú, de sus Incas reyes, descubrimiento y conquista por los españoles de la corona de Castilla, con otras singularidades concernientes á la historia* [1631], vol. 1. Lima: Imprenta y librería de S. Pedro, 1895, p. 205.

¹⁹¹ MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 245.

¹⁹² Sulle *indipetae* si guardi l'utile Aliocha Maldavsky. "Pedir las Indias. Las cartas *indipetae* de los jesuitas europeos, siglos XVII-XVIII, ensayo historiográfico". *Relaciones*, n. 132, 2012, pp. 147-181.

pittore Giuseppe Valeriano al quale, nel 1575, fu ugualmente richiesto, dal padre Alessandro Vallareggio, Procuratore delle missioni gesuitiche portoghesi in Brasile ed Asia, di trasferirsi alle missioni, cosa che, come sappiamo, non avvenne mai probabilmente per la salute cagionevole del pittore¹⁹³; il giovane Bernardo Bitti, viceversa, presentava tutte le carte in regola, non secondaria una ferrea volontà e motivazione personale, per compiere quel viaggio dal quale non avrebbe più fatto ritorno.

Accolta la petizione del padre Bracamonte, il Preposito Generale allestì una vera e propria spedizione gesuitica diretta al Perù, affidata alla guida di padre Juan de la Plaza (1527-1606), già Provinciale di Andalusia, in qualità di Visitatore del Perù e aggregando alla stessa padre Juan de Montoya, già Provinciale di Sicilia, padre Baltasar Piñas (1528-1611), che aveva introdotto la Compagnia in Sardegna, oltre che lo stesso Bracamonte e, al di là di Bitti, anche altri coadiutori le cui professioni, immaginiamo, dovevano essere di grande utilità per la piccola e giovane comunità peruviana, tra cui un calzolaio e un fabbro¹⁹⁴. Il gruppo lasciò Roma nel luglio del 1573, imbarcandosi nello stesso mese da Genova e sbarcando a Barcellona, dopo ventidue giorni in mare, il 6 agosto 1573¹⁹⁵.

1.5 L'alterna fortuna di Matteo Pérez da Lecce tra Italia e Malta

Rispetto agli altri artisti che contribuirono alla formazione dell'arte del Viceregno del Perù, Matteo Pérez da Lecce è l'unico pittore del quale la fase europea è meglio documentata rispetto a quella americana, ragion per cui non sono mancati in Italia, come in Spagna, studi che hanno posto l'attenzione sulla complessa figura del pittore salentino. C'è da dire, tuttavia, che parte della bibliografia esistente non sempre ha rispettato *standards* metodologici di scientificità, giungendo a propugnare conclusioni che la critica attuale ritiene non condivisibili. In una monografia pubblicata nel 1999 - abbastanza citata all'estero più che in Italia -, per esempio, i due autori hanno proposto di sovvertire quanto già noto su Matteo Pérez da Lecce sostenendo l'identificazione del pittore con un tale Matteo Gondi da La Leccia, località toscana nei pressi di Volterra, il quale, presunto allievo di Michelangelo, sarebbe stato una sorta di agente segreto inviato in Spagna e in Perù dai Medici¹⁹⁶. La ricostruzione proposta nella monografia, tuttavia, è stata puntualmente confutata, fonti e documenti alla mano, da vari autorevoli studiosi¹⁹⁷, ma ciò nonostante è riuscita a carpire la fiducia

¹⁹³ Cfr. Pietro Pirri. *Giuseppe Valeriano S.I., architetto e pittore: 1542-1596*. Roma: Institutum historicum S. I., 1970, pp. 224, 235.

¹⁹⁴ Cfr. MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 16; EGAÑA 1954, pp. 534-535.

¹⁹⁵ Cfr. EGAÑA 1954, p. 550, nota 1. Da emendare, pertanto, la data del 28 agosto riportata in MESA, GISBERT 1974, p. 18 e ripetuta in MESA, GISBERT 2005, p. 51 che corrisponde, invece alla data dell'arrivo a Madrid.

¹⁹⁶ Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. *Matteo da Leccia: manierista toscano dall'Europa al Perù*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance, 1999.

¹⁹⁷ In particolar modo TOSINI 2005, pp. 50-51; VANNUGLI 2012, p. 130; Patrizia Piscitello. *Voce* "Pérez, Matteo, detto Matteo da Lecce". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 82. Roma: Treccani, 2015; Alexandre Ragazzi. "Teorias e prácticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru". In Clara Bargellini, Patricia Díaz Cayeros (a cura di). *El Renacimiento italiano desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018, pp. 132-136. Si veda anche Gloria Espinosa Spínola. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 227 e Marco Antonio Scanu. "I conti di Quirra nel '500 sardo: Cagliari, il San Francesco di Stampace e una nuova proposta per Matteo Pérez da Lecce". *Ars & Renovatio*, n. 8, 2020, p. 93, nota 84. Anche negli studi peruviani e maltesi si attesta una certa freddezza nei confronti della proposta di Lepri e Palesati che nella maggior parte dei casi viene semplicemente menzionata in nota come proposta alternativa. Si veda, per esempio, Luis Eduardo Wuffarden

di altri storici dell'arte, complice, forse, un atavico pregiudizio di inferiorità nei confronti delle espressioni artistiche partorite del Meridione d'Italia che un «certo, e purtroppo non secondario, spocchioso snobismo centro-settentrionale» - per usare le pungenti ammissioni dello storico dell'arte di origine fiorentina Francesco Abbate - ha considerato «alla stregua di un trascurabile parente povero»¹⁹⁸.

Per avere cognizione della volubile ed enigmatica figura di Matteo Pérez da Lecce e del suo oscuro percorso formativo, pertanto, risulta necessario, come sottolineato da Patrizia Tosini, «non farsi viziare da pregiudizi, che molto spesso hanno indotto, accogliendo alcuni dati come acquisiti anche quando non lo sono affatto, a letture forvianti o del tutto erronee», bensì, anche ricorrendo il rischio di «scardinare *in toto* affermazioni sin qui raramente o mai messe in discussione», ci si dovrà porre «nella posizione paradossale» di guardare a questo artista come se si trattasse di un pittore inedito¹⁹⁹. Solo in tal modo si potrà, forse, giungere ad una migliore comprensione della sua sfaccettata personalità che si riflesse nella sua produzione di altalenante qualità.

1.5.1 La pittura in Terra d'Otranto negli anni di Matteo Pérez da Lecce

Il punto di partenza del percorso di rilettura e comprensione di Matteo Pérez da Lecce non può che prendere le mosse dalla necessaria contestualizzazione della sua figura all'interno del panorama culturale ed artistico della sua terra d'origine, la Puglia, aspetto che finora è stato ignorato dalla critica, e che risulta invece di grande interesse ed utilità per inquadrare la camaleontica figura del pittore nella cui parabola artistica sono da riconoscere componenti molteplici, non esclusivamente di matrice romana.

I decenni a cavallo tra i secoli XV e XVI costituirono per la Puglia uno dei periodi più tumultuosi e complessi della sua storia. Le ricche e popolose città pugliesi disseminate lungo la costa e nell'entroterra, dedite per lo più ai commerci e tradizionalmente indipendenti, subiscono, in questo turno di tempo, il contraccolpo delle complesse vicende italiane ed europee e, «contese tra veneziani, francesi e spagnoli, divengono sede di signorie spesso effimere, che mutano signore ad ogni mutar di stagione, mentre carestie, saccheggi e pestilenze si alternano a momenti di relativo splendore dovuto al mecenatismo di questo o quel barone»²⁰⁰. Venezia, per esempio, alleata della Francia, tra il 1496 e il 1508 pose sotto il suo diretto controllo gli strategici porti adriatici di Trani, Mola di Bari, Polignano, Monopoli, Brindisi ed Otranto²⁰¹. Inoltre, nonostante la sconfitta delle truppe francesi nella battaglia di Cerignola nel 1503 sancì il definitivo passaggio della Puglia agli spagnoli, almeno inizialmente, la conquista si rivelò abbastanza fragile tanto che, con la complicità delle popolazioni locali, i veneziani, nel 1528, riuscirono nuovamente a rimpossessarsi dei porti pugliesi precedentemente posseduti²⁰². Nei primi decenni del XVI secolo, comunque, si avviavano

Revilla. "La impronta italianista, 1575-1610". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pittura Hispanoamericana, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 263.

¹⁹⁸ Francesco Abbate. "Presentazione". *L'Officina di Efesto*, n. speciale, 2017, p. 1.

¹⁹⁹ TOSINI 2005, p. 43. Sulla necessità di una rilettura del percorso artistico di Matteo Pérez da Lecce si esprime anche BERNARDINI 2002b, p. 98

²⁰⁰ Michele D'Elia. "Aggiunte alla pittura del '500 in Puglia". In Francesco Barbieri, Alfredo Petrucci (a cura di). *Studi di storia dell'arte, bibliologia ed erudizione in onore di Alfredo Petrucci*. Milano-Roma: Bestetti, 1969, p. 28.

²⁰¹ Cfr. MASSAFRA 2008, p. 9.

²⁰² Luigi Masella. "La Puglia nel Vicereame spagnolo". In *La Puglia tra Barocco e Rococò*. Milano: Electa, 1982, p. 5.

processi di trasformazione che portarono la Puglia a saldare sempre più i legami con Napoli, capitale politica ed artistica del Viceregno, a scapito dell'antico privilegiato rapporto con la Serenissima²⁰³.

Come ben intuibile, a questa complessa situazione politica corrispose, sul piano artistico, l'assoluta mancanza di un indirizzo unitario e, dunque, la frammentazione in più componenti e tendenze che convivevano e spesso si sovrapponevano in tutto il territorio regionale pugliese²⁰⁴, o più correttamente delle "Puglie". La regione, infatti, si articolava in tre sub-regioni dalla precipua identità culturale e storica, corrispondenti alle circoscrizioni amministrative provinciali di Capitanata al nord (comprendente la parte meridionale dell'attuale Molise, il Subappennino dauno, il Tavoliere e il Promontorio del Gargano), di Terra di Bari al centro (estesa lungo la fascia costiera compresa tra la foce del fiume Ofanto a Torre Canne e nell'entroterra nell'Altopiano delle Murge), e di Terra d'Otranto al sud (comprendente la Valle d'Itria, la Murgia Salentina, il territorio di Matera (fino al 1663) e la Penisola Salentina). Sarà su quest'ultima porzione di territorio che occorrerà circoscrivere la nostra attenzione alla ricerca delle coordinate storiche, culturali ed artistiche entro le quali Matteo Pérez da Lecce mosse i suoi primi passi.

A partire dagli ultimi decenni del XV secolo, e per gran parte del secolo successivo, la Terra d'Otranto (fig. 57) visse una florida stagione culturale - un vero e proprio Rinascimento salentino - caratterizzata dalla diffusione del pensiero umanista e classicista incarnato da intellettuali come Antonio De Ferraris (1444-1517) di Galatone, Quinto Mario Corrado (1508-1575) di Oria e Scipione Ammirato (1531-1600) di Lecce. La vivacità culturale era animata, inoltre, dagli affiliati alle due Accademie sorte nel capoluogo, la *Lupiensis* e quella dei Trasformati, che costituirono un ponte di collegamento con la cultura umanistica italiana edificato principalmente mediante frequentazioni e corrispondenze con i più insigni letterati di Napoli, Roma, Bologna, Padova, Venezia²⁰⁵. Segno emblematico di questo clima fu, per la prima metà del XVI secolo, il diffondersi del gusto per l'antico che dal punto di vista monumentale si tradusse, per esempio, nel singolarissimo *Ninfeo delle Fate* (1550-1560 ca.) a Lecce o nella *Fontana* (1560 ca.) di Gallipoli posta a suggellare una sorta di *renovatio urbis*²⁰⁶, nonché nelle realizzazioni di artisti come lo scultore ed architetto Gabriele Ricciardi (not. 1524-1572), l'architetto militare Gian Giacomo dell'Acaya (1500-1570) e il pittore Gianserio Strafella (not. 1546-1573), le cui opere sono state in parte fagocitate o sopraffatte «dall'ingombrante e imponente ripensamento barocco»²⁰⁷.

La vivacità culturale leccese, insieme all'elevazione della città a capoluogo della Puglia nel 1539, crearono le condizioni atte a codificare, alla metà del Cinquecento, l'immagine di Lecce

²⁰³ A tal proposito si veda almeno Maria Stella Calò Mariani. *Contributi alla storia dell'arte in Puglia. La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*. Bari: Adriatica, 1969, pp. 7-10; Mimma Pasculli Ferrara. *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*. Fasano: Schena, 1983, p. 7; Pierluigi Leone de Castris. "Lecce picciol Napoli". La Puglia, il Salento e la pittura napoletana dei 'secoli d'oro". In Antonio Cassiano (a cura di). *Il Barocco a Lecce e nel Salento*. Catalogo della mostra (Lecce, 1995). Roma: De Luca, 1995, p. 3 e Francesco De Nicola. "Prime attestazioni di pittura napoletana nella Puglia del Cinquecento. Le tavole dei SS. Pietro e Paolo del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow' a Terlizzi". In Angelo D'Ambrosio, Francesco Di Palo (a cura di). *Dipanando i segreti del tempo. Studi in memoria di Gaetano Valente*. Molfetta: Mezzina, 2018, pp. 151-153.

²⁰⁴Cfr. D'ELIA 1969, p. 28; DE NICOLA 2018a, p. 151.

²⁰⁵ Cfr. Antonio Cassiano. "In extremo Italiae angulo". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, p. 9.

²⁰⁶ Cfr. Paolo Agostino Vetrugno. "Scultura «classicizzante» nel Rinascimento salentino. In Clara Gelao (a cura di). *Scultura del Rinascimento in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 2001). Bari: Edipuglia, 2004, pp. 65-79.

²⁰⁷ CASSIANO 2013a, p. 10.

come «picciol Napoli», così come la definirono gli eruditi Giovanni Botero (1544-1617), Peregrino Scardino²⁰⁸ e Giulio Cesare Infantino²⁰⁹. Da parte sua, il letterato Iacopo Antonio Ferrari (1507-1588) descriveva una Lecce «che pare essere un'altra Napoli» ma anche «con tanta spezierie, mercanti di ogni sorte, orefici ed artigiani di qualità, Dipintori e Scultori che pare un'altra Roma, Mercanti cittadini e forestieri che pare una Venezia»²¹⁰. Un'immagine ben diversa, quindi, dalla stereotipata città dell'Italia meridionale economicamente depressa e culturalmente isolata, nella quale il giovane Matteo Pérez dovè trovare terreno fertile per avviare il suo percorso artistico. Consideriamo legittimo credere, infatti, che proprio in Salento Matteo Pérez dovè muovere i suoi primi passi nel campo della pittura, stimolato dall'intricata rete di tendenze e fermenti artistici che oscillavano dai lirici brani giunti dalla Serenissima alle espressioni locali spiccatamente "autonome", passando per le più aggiornate opere d'importazione napoletana²¹¹. Nelle pagine che seguono tratteremo una sintesi del panorama artistico pugliese - e in particolar modo salentino - utile ad inquadrare il contesto nel quale Matteo Pérez ricevette la sua prima formazione artistica svolgendo il suo apprendistato.

Iniziando questo itinerario si dovrà sottolineare che tra la seconda metà del XV secolo e la prima metà del secolo successivo, sebbene già si possano individuare testimonianze dei rapporti artistici con il Mediterraneo occidentale e con Napoli in particolare, l'arte figurativa della Puglia risultava profondamente permeata di cultura "adriatica". Il "golfo di Venezia", così come fino al XVIII secolo fu anche chiamato il mar Adriatico, costituiva il veicolo tramite il quale circolarono, tra le sue sponde, mercanzie ma anche maestranze ed opere d'arte²¹². Nello specifico, i rapporti tra Venezia e la Puglia si tradussero, sin dalla seconda metà del XIV secolo, nel fenomeno di grande portata della penetrazione della pittura veneta²¹³, giungendo anche a Lecce, per esempio, numerose tavole e polittici della bottega familiare dei Vivarini²¹⁴. Per il XVI secolo andranno ricordati, tra i

²⁰⁸ CASSIANO 2013a, p. 10.

²⁰⁹ Giulio Cesare Infantino. *Lecce Sacra*. Lecce: Pietro Micheli, 1634, p. 3.

²¹⁰ Iacopo Antonio Ferrari. *Apologia paradossica della città di Lecce*, a cura di Alessandro Laporta. Cavallino: Capone (1^a ed. 1707), 1977, p. 374.

²¹¹ Sulle tendenze artistiche pugliesi del periodo si veda Pierluigi Leone de Castris. "La pittura del Cinquecento in Italia meridionale". In Giuliano Briganti (a cura di). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, tomo 2. Napoli: Electa, 1988, pp. 506-509; Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma: Donzelli, 2001, p. 361. Si veda anche CALÒ MARIANI 1969, pp. 7-10.

²¹² Cfr. Clara Gelao. "La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche". In Clara Gelao (a cura di). *Scultura del Rinascimento in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 2001). Bari: Edipuglia, 2004, p. 13. Si veda anche Matteo Ceriana. "Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa". In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragazzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte'm, 2019, pp. 105-127.

²¹³ Si veda almeno Nuccia Barbone Pugliese. "Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento: una premessa storica". In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi. *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 2012-2013). Foggia: Grenzi, 2012, pp. 13-28 e tavv. I-LIII con bibliografia; Clara Gelao. "'Puia cum Veniexia. Veniexia cum Puia'. Arte veneta nella Puglia storica dal tardo Medioevo al Settecento". In Vito Bianchi, Clara Gelao. *Bari, la Puglia e Venezia*. Bari: Adda, 2013, pp. 155-198; Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015. I rapporti tra Venezia e la Puglia riguardarono anche l'editoria e il commercio librario, relazioni favorite dal fatto che Venezia diviene nel XVI secolo la capitale della stampa con operanti circa 1400 stamperie. Cfr. BARBONE PUGLIESE 2012a, p. 16.

²¹⁴ Si allude al polittico di Antonio Vivarini (1418 ca.-1476/1484), di cui sopravvivono solo i tre scomparti della *Madonna col Bambino* e i *SS. Benedetto e Scolastica*, ora nella Pinacoteca della Città Metropolitana di Bari proveniente dalla chiesa di S. Maria di Aurio presso Surbo (Lecce), ma in origine forse collocato nella chiesa dei SS. Nicolò e Cataldo di Lecce. Cfr. Clara Gelao. "Madonna con Bambino tra San Benedetto e Santa Scolastica". In

tanti brani di pittura veneta, l'*Adorazione dei pastori* (1540 ca.) di Gian Girolamo Savoldo (1480 ca.-post 1548) a Terlizzi, il *San Felice in cattedra* (1542) di Lorenzo Lotto a Giovinazzo, la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi* (1532/1534) a Terlizzi e il *San Francesco d'Assisi* (1532 ca.) a Gallipoli di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone (1483-1539), la *Madonna col Bambino e i Santi Enrico di Upsala e Antonio da Padova* (1550 ca.) di Paris Bordon (1500-1571) a Bari, la *Deposizione* (1574) del Veronese (1528-1588) ad Ostuni, il *San Rocco e gli appestati* del Tintoretto (1518-1594) a Bari²¹⁵. In Terra d'Otranto una località sorprendentemente ricca di pittura veneta fu Tricase dove nella chiesa matrice si conservano il *San Carlo Borromeo* di Leandro Bassano (1557-1622), l'*Immacolata* e la *Deposizione* di Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (1549-1628), la *Madonna col Bambino e i Santi Matteo e Francesco da Paola* del Veronese, mentre nella chiesa dei Cappuccini l'*Andata al Calvario* di Domenico Tintoretto (1560-1635), cristallizzazione dell'agiotezza acquisita grazie al commercio e all'esportazione a Venezia dell'olio "lampante" salentino²¹⁶. Ugualmente ricco di testimonianze artistiche della Serenissima è il capoluogo salentino, dove era anche insediata una colonia di mercanti e banchieri veneti che nel 1543 edificò una chiesa dedicata al suo patrono S. Marco²¹⁷. Proprio a Lecce diverse opere giunsero su commissione delle facoltose famiglie di mercanti insediate in città, come nel caso della commissione da parte di Fulgenzio Della Monica, esponente di una facoltosa famiglia di mercanti di origine campana, di una pregevole tela di Paolo Veronese raffigurante i *Santi Filippo e Giacomo Minore* (1560/1570 ca.; fig. 41), ora nella National Gallery of Ireland di Dublino ma proveniente dall'omonima cappella di patronato del Della Monica²¹⁸. Ancora a Lecce, nella chiesa di S. Maria degli Angeli vi è una *Natività della Vergine* di scuola veneta²¹⁹, e in S. Antonio da Padova un'altra *Natività della Vergine* (1580 ca.) della bottega del Veronese²²⁰ e una *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 42) di Palma il Giovane. Si ritiene che quest'ultimo quadro, in cui la tradizione pittorica veneziana è arricchita con gli spunti derivati dal giovanile soggiorno a Roma - dove il Negretti lavorò insieme al nostro Matteo Pérez -, sia l'opera che inaugurò una proficua serie di arrivi dalla bottega di Jaopo Palma il Giovane in Terra d'Otranto²²¹, dove fu molto in voga attestandosi, oltre che nel capoluogo, anche a Tricase, Ostuni, Otranto, Santa Maria di Leuca; in Terra di Bari lo si ritrova, invece, con diverse tele a Monopoli²²²,

Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*. Roma: Argos, 1998, pp. 3-5.

²¹⁵ Si vedano le tavole riprodotte in Nuccia Barbone Pugliese. "Pittori veneziani in Puglia". In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi. *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 2012-2013). Foggia: Grenzi, 2012, pp. 29-82.

²¹⁶ Cfr. BARBONE PUGLIESE 2012a, pp. 26-27; BARBONE PUGLIESE 2012b, pp. 31, 50-51, 62, 67.

²¹⁷ Cfr. Clara Gelao. "L.2 Chiesa di San Marco". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 130-132; Gino Benzoni. "Venezia e la Puglia". In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015, p. 12.

²¹⁸ Cfr. Andrea Fiore. "Un lungo equivoco: i 'Santi Giacomo Minore e Filippo' di Paolo Veronese da Lecce a Dublino". *Prospettiva*, nn. 163-64, 2016, pp. 148-163.

²¹⁹ Cfr. Chiara Pastore. "49. Natività della Vergine". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, p. 279.

²²⁰ Cfr. Chiara Pastore. "48. Natività della Vergine". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 278-279.

²²¹ Cfr. Chiara Pastore. "54. Circoncisione". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 285-286.

²²² Cfr. BARBONE PUGLIESE 2012a, p. 27; BARBONE PUGLIESE 2012b, pp. 45-54.

tra cui la *Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano* ora in cattedrale²²³, e a Molfetta con l'*Annunciazione* recentemente restituitagli nel santuario di S. Maria dei Martiri²²⁴.



Fig. 41. Paolo Veronese, *SS. Filippo e Giacomo Minore*, 1560/1570 ca. Dublino, National Gallery of Ireland (già Lecce, cappella dei Della Monica). Foto da FIORE 2018.



Fig. 42. Palma il Giovane, *Circoncisione di Cristo*, primo decennio del XVII sec. Lecce, chiesa di S. Antonio di Padova. Foto da PASTORE 2013c.

In certo qual modo speculare al fenomeno delle importazioni dalla Repubblica di San Marco fu quello della forte sopravvivenza della produzione di tipo “neo-bizantino”; «speculare non solo perché l’uno rappresenta, schematizzando un po’, il polo “progressista” e l’altro il polo “conservatore” della vicenda pugliese, ma anche perché l’attività dei “madonneri” meridionali non è davvero senza contatti con analoghe vicende lagunari»²²⁵. La motivazione principale di una simile attività risiedeva nell’esistenza, soprattutto in Terra d’Otranto, di comunità elleniche ed albanesi di rito orientale in virtù delle quali si conservò, per tutto il XV secolo e buona parte del XVI, l’adesione a stilemi tardo medievali e all’iconismo bizantino²²⁶. Benché la caduta di Costantinopoli in mano ottomana nel 1453 avesse sottratto alle chiese locali di rito ortodosso il proprio punto di riferimento, molte di esse continuarono a praticare il culto greco, anche se, nel corso del Cinquecento, la Chiesa di rito romano tentò di ridimensionarle attraverso un elaborato progetto che prevedeva il diretto coinvolgimento dei vescovi e degli Ordini religiosi²²⁷. «Ovvio - osservava Michele D’Elia - che in un clima culturale come questo», in cui occorreva rieducare e catechizzare al rito occidentale, «la pittura eserciti ancora funzioni simili a quelle esercitate in epoca medievale

²²³ Cfr. Clara Gelao. “4. Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano”. In *Venezia e la Puglia: esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano*. Monopoli: CRSEC, 2004, pp. 10-11. Un caso particolare di penetrazione della cultura figurativa veneta in Puglia è data dal trasferimento in Terra di Bari del pittore veronese Alessandro Fracanzano (1567-post 1632), padre dei più noti Cesare e Francesco (CALÒ MARIANI 1969, pp. 192-194).

²²⁴ Cfr. Nuccia Barbone Pugliese. “La committenza pugliese di Jacopo Palma il Giovane e un dipinto inedito di Paolo Piazza”. In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015, p. 64.

²²⁵ ABBATE 2001, p. 363.

²²⁶ Cfr. D’ELIA 1969, p. 27.

²²⁷ Cfr. Mario Spedicato. “La Controriforma in Puglia: aspetti istituzionali e religioso-devozionali”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, p. 36. Risulta utile ricordare che con il trattato bilaterale di Barcellona del 1529, papa Clemente VII concedeva a Carlo V il diritto di nomina episcopale su 8 delle 14 diocesi della Terra d’Otranto tra cui le 4 metropoli di Taranto, Brindisi, Otranto e Matera e le sedi suffraganee, ma con una certa importanza istituzionale, di Gallipoli, Ugento, Mottola ed Oria. Tale operazione consentiva agli Asburgo di assicurarsi un maggiore controllo sul territorio, in particolar modo quello più frequentemente esposto alle incursioni turche. Di pari passo anche gli Ordini religiosi, sia quelli di antica che quelli di nuova istituzione, penetravano capillarmente nelle città e nelle campagne, concentrandosi massicciamente proprio a Lecce che sul finire del XVI secolo assumeva la connotazione di una vera e propria “città-chiesa” (cfr. Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato. *Lecce*. Bari: Laterza, 1984, pp. 48-51; SPEDICATO 2013, pp. 38-48).

ed assume significati che vanno molto al di là del puro valore estetico, facendosi strumento di diffusione di principi dottrinali, oltre che di un particolare gusto»²²⁸. Il vasto ciclo di affreschi realizzato nel corso del XV secolo, con inserimenti artistici anche nei secoli XVI e XVII, nella basilica di S. Caterina d’Alessandria a Galatina rappresentò sicuramente un luogo emblematico in Terra d’Otranto da cui dipese molta della pittura tardo gotica salentina²²⁹. Allo stesso tempo la “resistenza” greca alimentò la richiesta di icone la cui produzione ruotava essenzialmente attorno ai “madonneri” provenienti da Creta - isola che li aveva accolti dopo la caduta di Costantinopoli - ed emigrati lungo le due sponde dell’Adriatico. Nel porto di Otranto, per esempio, impiantarono la propria bottega Donato e Francesco Catellano, attivi nella prima metà del XVI secolo anche ad Athos e alle Meteore, e soprattutto Angelo Bizamano (1467 ca.-post 1532) con il figlio, o fratello minore, Donato (not. 1539-1542), le cui opere sono diffuse tra Dalmazia, Puglia e Basilicata. A Donato è ricondotta, per esempio, la finissima icona della *Madonna col Bambino* (fig. 43) della basilica del S. Sepolcro di Barletta (città dove i Bizamano aprirono un secondo *atelier*) attribuibile sulla scorta della *Madonna col Bambino*, firmata, nel Museo dei Domenicani di Ragusa (Dubrovnik) alla quale, a sua volta, si ricollega l’icona di medesimo soggetto nel Museo Provinciale di Lecce²³⁰; tutte e tre afferiscono all’iconografia bizantina largamente diffusa in Puglia dell’*Eleousa*, letteralmente “della dolcezza” o “della tenerezza”, e nello specifico alla variante della *Glykophilousa* ossia la Madonna del bacio²³¹. Contemporaneo dei Bizamano, seppur non propriamente inquadrabile tra i neo-bizantini, fu Giovanni Maria Scupula di Otranto la cui personale cifra stilistica, che possiede «il fascino rude e ingenuo dei *naifs*», sembra essere in rapporto con la miniatura che, non a caso, era praticata nell’abbazia di S. Nicola di Casole presso Otranto, distrutta dai Turchi nel 1480²³². Un altro artista attivo in Puglia nella prima metà del Cinquecento fu il monogrammatista ZT (not. 1500-1540), forse identificabile, come proposto

²²⁸ D’ELIA 1969, p. 27.

²²⁹ Cfr. Francesco Abbate. *Storia dell’arte nell’Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*. Roma: Donzelli, 1998, p. 160. Si veda anche Marta Ragozzino. “Il tardogotico in Adriatico: una stagione umbratile in Puglia e Basilicata”. In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l’Italia meridionale e il Mediterraneo tra ‘400 e ‘500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte’m, 2019, pp. 67-77. Sulla basilica di Galatina si veda almeno Raffaele Casciaro. *La Basilica di Santa Caterina d’Alessandria in Galatina*. Galatina: Congedo, 2019.

²³⁰ Si veda la scheda Antonio Cassiano. “73. Madonna con Bambino”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 304-305.

²³¹ Su questa iconografia bizantina, diffusasi largamente in Occidente dal XIII secolo per il favore degli Ordini Mendicanti, si veda almeno Tania Velmans. *L’arte monumentale bizantina*. Milano: Jaca Book, 2006, pp. 141-142 e il contributo di chi scrive Francesco De Nicolo. “L’iconografia della Madonna della Tenerezza: dall’icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine”. *Luce e vita Documentazione*, nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258 nel quale si ripercorrono i passaggi che portarono all’assunzione dell’iconografia dell’*Eleousa* anche per altri titoli mariani diffusi in Età Moderna.

²³² Per questo panorama della pittura neo-bizantina in Puglia si è attinto essenzialmente a Clara Gelao. “Tra Creta e Venezia - Le icone dal XV al XVIII secolo”. In Pina Belli D’Elia (a cura di). *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1988). Milano: Mazzotta, 1988, pp. 31-41; Clara Gelao. “La pittura veneto-cretese in Puglia dal 1520 al 1620”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 99-114. Si veda anche Dora Catalano. “Guardando a levante. Pittura post-bizantina nel Meridione d’Italia e altri fatti adriatici”. In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l’Italia meridionale e il Mediterraneo tra ‘400 e ‘500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte’m, 2019, pp. 129-139 e Paolo Agostino Vetrugno. “L’arte salentina al tempo di Leonardo. Appunti e spunti”. *L’Idomeneo*, n. 28, 2019, pp. 73-92.

recentemente, in tale Giorgio Teutonico «pittore laico residente nella città di Ruvo»²³³, che coglie spunti dalla cultura figurativa fiammingo-catalana, umbro-laziale, bramantiniana e soprattutto neo-bizantina²³⁴. A questo pittore sono stati ricondotti alcuni affreschi nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Gallipoli e altri, realizzati nel 1523, nel santuario di S. Maria della Lizza ad Alezio²³⁵, anche se l'analisi stilistica delle opere, soprattutto della *Madonna della Lizza* (fig. 44) ci induce a spostare l'attribuzione a favore di un anonimo frescante salentino di orbita galatinese²³⁶. Coordinate figurative simili a quelle dello ZT sono ravvisabili anche in Francesco Palvisino di Putignano che nel 1521 realizzò la *Madonna del Carmine* per l'omonima chiesa di Mesagne²³⁷.



Fig. 43. Donato Bizamano (attr.), *Madonna col Bambino*. Barletta, basilica del Santo Sepolcro. Foto Diocesi Trani-Barletta-Bisceglie.



Fig. 44. Ignoto frescante salentino, *Madonna della Lizza*, 1523. Alezio, santuario di S. Maria della Lizza. Foto da ZEZZA 1991.



Fig. 45. Michele Damasceno, *Madonna del Rosario*, 1574. Molfetta, santuario di S. Maria dei Martiri. Foto Francesco De Nicolò.

Una menzione a parte merita il pittore cretese Mikail Damaskinòs, Michele Damasceno (1530/1535 ca.-1592/1593), la cui personalità induce a riflettere sull'eclettica disinvoltura, peraltro apprezzabile ad alti livelli anche nel conterraneo e quasi coetaneo Domínikos Theotokópoulos meglio noto come El Greco, di dipingere indifferentemente icone neo-bizantine per la clientela ortodossa e sacre conversazioni o pale d'altare per la committenza cattolica, «desumendo dalla pittura veneta, e occidentale in genere, non soltanto soggetti ed iconografie, ma spesso mutandone addirittura lo stile»²³⁸. La firma del Damasceno è attestata in Puglia sulla *Madonna del Rosario* (1574 ca.) nella chiesa di S. Benedetto a Conversano che rivela la conoscenza delle opere del Lotto e di Tiziano, mentre nei tondi raffiguranti i *Misteri* sembra guardare a El Greco; assai simile è la pala della *Madonna del Rosario* (1574; fig. 45) nel santuario di S. Maria dei Martiri a Molfetta, che come quella conversanese fu forse commissionata durante il soggiorno del pittore a Venezia tra il

²³³ Archivio Capitolare - Modugno (=ACMo). Instrumenti Notarili, b. 14, f. 41 trascritto in Francesco Lauciello. *ZT. Un pittore nella Ruvo del Cinquecento*. Ruvo di Puglia: Pro Loco, 2020, p. 53.

²³⁴ Cfr. ABBATE 2001, p. 364.

²³⁵ Cfr. Michele D'Elia. *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*. Catalogo della mostra (Bari, 1964). Bari: Pinacoteca provinciale, 1964, pp. 115-117.

²³⁶ Contrario all'attribuzione allo ZT anche LAUCIELLO 2020, p. 47. Sugli affreschi del santuario di Alezio si veda anche Maria Gloria Zezza (a cura di). *Alezio: continuità di vita in un centro antico del Salento*. Martina Franca: Arti Grafiche Pugliesi, 1991, pp. 13-14.

²³⁷ Cfr. Clara Gelao. "III.15 Madonna del Carmine". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 219-220.

²³⁸ GELAO 2013a, p. 110.

1574 e il 1581²³⁹. Come sottolineato da Francesco Abbate, non è agevole comprendere fino in fondo i comportamenti di una committenza che si rivolgeva alla Serenissima «non solo per richiedere dipinti dei grandi pittori veneti, ma anche di ‘madonneri’ cretesi da poco giunti a Venezia, purché eseguissero l’opera in chiaro stile veneziano e non bizantino»²⁴⁰.

Più episodiche, come si diceva, le testimonianze di pittura napoletana importata in Puglia nella prima metà del Cinquecento, che manifestano, comunque, la tenace sopravvivenza del gusto per le eleganze del gotico internazionale. Ne sono chiari esempi le tavole raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo* (fig. 46) della chiesa di S. Lucia a Terlizzi, che chi scrive ha recentemente attribuito al “Maestro dell’Adorazione di Glasgow”, caratterizzati dallo sfoggio dell’oro a rilievo, lavorato con perizia da cesellatore, e degli iberizzanti *estofados* riccamente ornati²⁴¹. Sono improntate a tale eleganza anche le opere di artisti di varia origine attivi a Napoli nel primo Cinquecento, che dalla capitale vicereale inviavano dipinti in Puglia, come Francesco da Tolentino, Simone da Firenze, Bartolomeo Guelfo da Pistoia e Leonardo Grazia da Pistoia il quale inviò l’*Assunzione della Vergine* (1546) per la cattedrale di Altamura²⁴².

Verso la metà del secolo, il quadro artistico salentino ricevette nuove sollecitazioni soprattutto grazie alla figura del pittore Gianserio Strafella (1520 ca.-1573) di Copertino - accanto al quale crediamo vada assunto a pari merito il meno noto compaesano Donato da Copertino - a cui si deve l’innesto nella pittura della Terra d’Otranto del portato “moderno” di matrice romana e napoletana²⁴³. Ciò che emerge dalle sua attività, svolta con continuità a Copertino e nel Salento a partire dal 1546 e almeno fino al 1571, «è il risultato di un continuo aggiornamento diligentemente condotto su modelli di sicuro successo interpretati e variati, appresi non solo da una conoscenza diretta su quanto avveniva a Roma e Napoli», ma anche attraverso stampe ed incisioni che dalla metà del Cinquecento «costituirono il principale mezzo di divulgazione delle cose grandiose e senza precedenti di Michelangelo e Raffaello»²⁴⁴. Le sue prime opere note, la *Madonna di Costantinopoli* dell’episcopio di Gallipoli e le quattro tele datate 1555 dei *Santi Pietro e Paolo* (figg. 47-48) e dei *Santi Gregorio Magno e Girolamo* della collegiata di S. Maria della Neve a Copertino²⁴⁵, danno

²³⁹ Cfr. GELAO 1988, p. 40; ABBATE 2001, p. 365; GELAO 2013a, pp. 110-114; Vito L’Abbate. “La cappella e la confraternita del SS. Rosario nella chiesa di San Benedetto”. In Vito L’Abbate (a cura di). *Il ‘Tesoro’ di San Benedetto. Storia, arte, devozione e vita quotidiana nel Monstrum Apuliae*. Catalogo della mostra (Conversano, 2017). Foggia: Grenzi, 2017, pp. 55-64. Per la tavola di Molfetta altri studiosi riportano più cautamente l’assegnazione ad un ignoto pittore veneteggiano o ad un pittore pugliese della seconda metà del XVI secolo (Cfr. GELAO 2013a, p. 112; Francesco Di Palo. *Rosarium Virginis Mariae: culto, iconografia, confraternite rosariane nella Diocesi di Molfetta, Ruvo, Giovinazzo, Terlizzi*. Terlizzi: Centro Stampa litografica, 2003, pp. 64-65).

²⁴⁰ ABBATE 2001, p. 365.

²⁴¹ Cfr. DE NICOLA 2018a, pp. 151-167; Francesco De Nicola. “Santi Pietro e Paolo”. In Luigi La Rocca, Francesca Radina (a cura di). *Restauri in mostra. Archeologia, arte, architettura*. Catalogo della mostra (Bari, 2018). Foggia: Grenzi, 2019, pp. 126-129.

²⁴² Cfr. CALÒ MARIANI 1969, p. 100; LEONE DE CASTRIS 1988, p. 507; Anna Grelle. “Note introduttive: tra materiali e storia”. In Anna Grelle Iusco (a cura di). *Arte in Basilicata*. Roma: De Luca (1^a ed. 1981), 2001, pp. 64-75; Stefano De Mieri. “Leonardo Grazia da Pistoia, Antonio e Costantino Stabile tra Napoli e la Lucania”. In Francesco Abbate, Antonello Ricco (a cura di). *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell’arte*. Foggia: Grenzi, 2017, p. 60.

²⁴³ Su Strafella si veda almeno Brizia Minerva. “La maniera moderna di Gianserio Strafella”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 51-64, ma occorrerà menzionare anche i pionieristici studi Nicola Vacca. “Per Gianserio Strafella”. *Arte antica e moderna*, n. 6, 1959, pp. 228-231; Nicola Vacca. “Nuove ricerche su Gian Serio Strafella da Copertino”. *Archivio Storico Pugliese*, a. 17, nn. 1-4, 1964, pp. 17-40.

²⁴⁴ MINERVA 2013a, pp. 51-52.

²⁴⁵ Cfr. Brizia Minerva. “1. Madonna di Costantinopoli”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 217-218; Brizia Minerva. “2. Santi Pietro, Paolo, Gregorio Magno, Girolamo”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a

prova della modernità dei suoi riferimenti e, allo stesso tempo, inducono a riflettere sul problema della formazione del pittore. In essa la critica ha ravvisato componenti di matrice polidoresca e l'influenza dei pittori calabresi attivi a Napoli Marco Cardisco (1486 ca.-1542 ca.) e Pietro Negroni (1505-1567), a cui si aggiunge l'osservazione diretta delle novità dell'arte romana²⁴⁶. Il viaggio di Strafella a Roma trova conferma dalla precisa derivazione della tela del *San Paolo* della collegiata di Copertino da una scultura dalla potenza michelangiotesca di medesimo soggetto²⁴⁷ (fig. 49) ubicata nella cappella Cesi di S. Maria della Pace a Roma, opera realizzata da Vincenzo de' Rossi (1525-1587) tra il 1550 e il 1560²⁴⁸. Ed è a questo punto che ci si rende conto, come osservato da Brizia Minerva, che le derivazioni dalle fonti romane, con «le vivaci gamme cromatiche e gli stridenti cangiantismi, l'enfasi muscolare, il gigantismo michelangiotesco delle sue figure», rievocano in Strafella proprio alcune delle caratteristiche formali di Matteo Pérez da Lecce²⁴⁹.



Fig. 46. Maestro dell'Adorazione di Glasgow (attr.), *S. Pietro*, primi decenni del XVI secolo. Terlizzi, chiesa di S. Lucia. Foto Archivio Francesco De Nicolò.



Fig. 47. Gianserio Strafella, *S. Pietro*, 1555. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.



Fig. 48. Gianserio Strafella, *S. Paolo*, 1555. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.



Fig. 49. Vincenzo de' Rossi, *S. Paolo*, 1524. Roma, chiesa di S. Maria della Pace, cappella Cesi. Foto internet.

Per esplorare la possibilità di una connessione tra i due pittori salentini, in assenza di dati archivistici, sarà necessario soffermarci maggiormente sulla produzione di Strafella che si dimostra sempre indirizzata verso Napoli e Roma. In alcune opere è possibile riscontrare precisi riferimenti al manierismo elegante e raffinato di marca perinesco-salviatesca del quale l'estremegno Pedro de Rubiales, detto Roviale Spagnolo, fu fedele interprete e prosecutore. Questi, chiamato dal viceré Pedro da Toledo, nel 1550 giunse a Napoli dove affrescò le *Storie bibliche* nella cappella dei Principi di Sulmona in S. Anna dei Lombardi (detta anche S. Maria di Monteoliveto) e la cappella della Sommara in Castel Capuano che rappresenta, insieme al refettorio vasariano di Monteoliveto, «il vero momento di trionfo del secondo manierismo romano e della “civiltà delle grottesche» nella

cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 218-220.

²⁴⁶ Cfr. LEONE DE CASTRIS 1988, p. 508.

²⁴⁷ MINERVA 2013a, pp. 52-53.

²⁴⁸ Cfr. Adriano Cera. *Sculture a Roma 1534-1621: da Paolo III Farnese a Paolo V Borghese*. Roma: Etgraphiae, 2016, p. 189.

²⁴⁹ MINERVA 2013a, pp. 52-53.

città del Vesuvio²⁵⁰. A questi cantieri partenopei dovè guardare Strafella per la realizzazione degli affreschi della cappella di S. Marco nel castello di Copertino, eseguiti per la famiglia Squarciafico intorno al 1568, dove sono riproposte le medesime partiture geometriche nella volta a botte²⁵¹ (fig. 50). Lungo le pareti, incorniciate da colonne dipinte, si aprono ampi vani rettangolari occupati dalle monumentali figure di *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 51), *San Sebastiano* e *San Giacomo*, caratterizzate da un certo gigantismo e dal gusto ostentato per i panneggi ampi e spiegazzati. Le suggestioni vasariane e rovialesche, senza dimenticare la lezione di Pietro Negrone, sono ancora percepibili nella *Trinità* (1563 ca.; fig. 52) della basilica di S. Croce a Lecce e nella *Madonna di Costantinopoli tra i Santi Michele Arcangelo e Caterina d'Alessandria* (1564; fig. 53) della chiesa di S. Francesco di Paola sempre nel capoluogo salentino²⁵², mentre nella *Deposizione di Cristo dalla croce* (1571; fig. 53) riemergono le connessioni romane con la *Deposizione* di Daniele da Volterra in Trinità dei Monti e con la *Crocifissione* (1556) di Taddeo Zuccari in S. Maria della Consolazione da cui è citato il gruppo delle dolenti²⁵³. Tutte queste opere dimostrano, come evidenziato da Francesco Abbate, la sostanziale estraneità del pittore agli esiti figurativi più spiccatamente controriformistici, manifestando, viceversa, la tenace “resistenza” manierista²⁵⁴.



Fig. 50. Gianserio Strafella, *affreschi*, 1568 ca. Copertino, Castello, cappella di S. Marco. Foto internet.



Fig. 51. Gianserio Strafella, *S. Caterina d'Alessandria*, 1568 ca. Copertino, Castello, cappella di S. Marco. Foto internet.

²⁵⁰ LEONE DE CASTRIS 1988, p. 489. Si veda anche ABBATE 2001, pp. 93-95.

²⁵¹ Cfr. Antonio Novembre, Giuseppe Fiorillo. *Il castello ed il centro antico di Copertino: note per uno studio storico-urbanistico*. Copertino: Greco, 1989, pp. 32-33; Clara Gelao. *Puglia rinascimentale*. Milano-Bari: Jaca Book-Edipuglia, 2005. pp. 196-203; Angelo Maria Monaco. “Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino. Pittori regnicoli della Maniera moderna, in una rete di committenze”. *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 93-94. Pare utile ricordare che il castello di Copertino fu progettato intorno al 1540 dal pugliese Evangelista Menga, architetto che in seguito si spostò a Malta per realizzare una serie di fortificazioni.

²⁵² Cfr. Brizia Minerva. “4. Santissima Trinità”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 221-222; Brizia Minerva. “5. Madonna di Costantinopoli e santi Michele e Caterina d'Alessandria”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 222-223.

²⁵³ Cfr. MINERVA 2013a, p. 31.

²⁵⁴ Cfr. Francesco Abbate. “Aspetti della pittura della Controriforma in Puglia”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, p. 29. A conferma della sostanziale estraneità del pittore alla Controriforma andrà osservato che una delle opere a lui attribuite, la *Pietà* della chiesa del Carmine a Nardò, nella quale si era ravvisato un aggiornamento alla lezione di Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama, è stata recentemente restituita al più giovane pittore Donato Antonio d'Orlando (cfr. Stefano Tanisi. “6. Sante Maria Maddalena e Francesca Romana”. In Stefano Cortese (a cura di). *La fede e l'arte esposta. Catalogo del Museo Diocesano di Ugento*. Ugento: Domus Dei, 2015, pp. 51-53).



Fig. 52. Gianserio Strafella, *Trinità*, 1563 ca. Lecce, basilica di S. Croce. Foto Diocesi Lecce.



Fig. 53. Gianserio Strafella, *Madonna di Costantinopoli tra S. Michele e S. Caterina d'Alessandria*, 1564. Lecce, chiesa di S. Francesco di Paola. Foto da MINERVA 2013e.



Fig. 54. Gianserio Strafella, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1571. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.

Sarà importante sottolineare, a questo punto, un aspetto tutt'altro che banale della vicenda pittorica dello Strafella, ossia l'esistenza a Copertino di una bottega familiare di artisti alla quale, immaginiamo, doverono partecipare anche i fratelli di Gianserio, Giacomo e Francesco, che un atto notarile del 1561 qualifica come «*magistri*»²⁵⁵, e una serie di discepoli ed epigoni tra i quali vanno forse riconosciuti Gian Domenico Catalano (1560 ca.-1627 ca.) di Gallipoli e Antonio Dotato d'Orlando (1560 ca.-1636) di Nardò, che se non allievi furono almeno «continuatori dello stile manierista» seppur aggiornato nel rispetto delle indicazioni controriformistiche²⁵⁶. Tutte da definire, invece, le relazioni intercorse tra Strafella ed un altro pittore suo contemporaneo originario di Copertino, Donato «de Cumbertino» (da Copertino per l'appunto), con il quale condivide la frequentazione dei cantieri romani, oltre che non poche affinità stilistiche, che vanno al di là della generica comune adesione al repertorio della Maniera.

La figura di Donato da Copertino e la sua unica opera nota, gli affreschi nel castello di Gambatesa in Molise, sono state recentemente oggetto di studio in un numero monografico della rivista *Ricerche di Storia dell'arte* che ha delineato la personalità di un pittore dimostratosi in grado di fronteggiare l'esecuzione di un articolato ciclo allegorico aggiornato alle novità della Roma di papa Paolo III Farnese. Nonostante la perplessità espressa da alcuni studiosi²⁵⁷, a nostro parere non ci sono ragioni per dubitare dell'origine copertinese del pittore²⁵⁸ dichiarata dall'artista stesso in

²⁵⁵ VACCA 1959, p. 230.

²⁵⁶ CASSIANO 2013a, p. 11. Sul Catalano si veda Elio Pindinelli, Mario Cazzato. *Il pittore Catalano*. Gallipoli: CRSEC, 2000; Lucio Galante. "Gian Domenico Catalano". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 65-78. Sul d'Orlando si veda Mario Cazzato. *Antonio Donato d'Orlando (XVI-XVII sec.)*. Nardò: CSPCR, 1986; Mario Cazzato. "Il Medioevo lungo: Donato Antonio d'Orlando, pittore, e Giovanni Maria Tarantino, architetto". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 79-86.

²⁵⁷ Antonio Pinelli. "La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo. Le intriganti trame visive di Donato Decumbertino a Gambatesa". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 12-13, 39, per regioni glottologiche e lessicali, ritiene che "Decumbertino" sia il cognome dell'artista e non un riferimento alla città di Copertino.

²⁵⁸ Dalle fonti abbiamo potuto attestare l'esistenza del toponimico latino "de Cumbertino" - che va letto in questa ortografia e non nella versione tutta unita Decumbertino - in riferimento, per esempio, ad un tale «mastro Michaele de Cumbertino» che nel 1548 abita a Mesagne (cfr. Luigi Greco. *Storia di Mesagne in età barocca*, vol. 2.

un'epigrafe affrescata nella Sala delle Maschere che così recita: «IO DONATO PINTORE / DECUMBERTINO PINSI / ADIEMENSIX AGVSTI NEL / LANNO DELCINQVANTA». L'iscrizione è racchiusa dentro un clipeo dal fondo nero su cui è simulata la sottile trama di una ragnatela ed è accompagnata da un variopinto pappagallo appollaiato su di un paletto sporgente che proietta la sua ombra sul muro (fig. 55) La curiosa presenza del volatile proveniente dal Nuovo Mondo rende efficacemente manifesta quella «*fasinación de América*» che avvertirono numerosi artisti nel corso del XVI secolo, tra cui anche Dürer (1471-1528) e Rubens (1577-1640)²⁵⁹. Un'altra iscrizione presente nel castello molisano ci rivela che il ciclo fu commissionato da Vincenzo di Capua, duca di Termoli, che potrebbe essere entrato in contatto con Donato tanto a Roma quanto su indicazione del fratello minore Pietro Antonio, arcivescovo di Otranto. Nelle diverse sale del castello il filo conduttore degli affreschi è la celebrazione delle virtù del committente e del suo casato. Tra i vari, si ritrovano episodi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane nell'atrio, gigantesche foglie d'acanto ed arazzi dipinti a *trompe-l'oeil* nella Sala del camino, paesaggi e rovine dipinti dentro "quadri riportati" (in uno di essi si scorge il cantiere della nuova basilica vaticana di S. Pietro²⁶⁰) incorniciati da fascioni vegetali, sfingi e mascheroni nella Sala detta per l'appunto delle Maschere nonché un pergolato e un canneto nelle omonime sale. L'ambiente più impattante è sicuramente la Sala delle Virtù nella quale campeggiano monumentali allegorie (*Fortezza, Carità, Prudenza, Pace, Fede*), alcune in piedi, altre giacenti, alternate da grandi "quadri riportati" con paesaggi (fig. 56)²⁶¹. In ciascuno di questi ambienti è possibile rilevare elementi che provano il soggiorno romano di Donato e la sua conoscenza del repertorio fiammingo nelle scene paesaggistiche, delle decorazioni parietali a festoni di Giovanni da Udine (1487-1561), ma soprattutto della lezione di Giorgio Vasari tanto da far sospettare una frequentazione della bottega dell'aretino intorno al 1546-1547 quando questi, con una folta squadra di aiuti, tra cui gli spagnoli Gaspar Becerra (1520-1568) e Pedro de Rubiales, eseguì il ciclo della Sala dei Cento giorni nel Palazzo della Cancelleria a Roma²⁶². Donato da Copertino, in definitiva, fu un pittore estroso che assorbì a Roma una cultura figurativa molto sofisticata, «declinandola però con accenti che tradiscono la ruvida scorza dell'ambiente periferico in cui si era formato»; una formazione che, dunque, prima del viaggio all'Urbe, si svolse sicuramente in patria²⁶³, forse gomito a gomito con il compaesano Gianserio Strafella, presso una qualche bottega, al momento non meglio identificabile, esistente in quel tempo in Terra d'Otranto.

Se ci siamo soffermati particolarmente su Gianserio Strafella e su Donato da Copertino è perché

La città murata, i borghi, l'architetto Francesco Capodiceci. Fasano: Schena, 2001, p. 17). Ad ulteriore conferma si noterà che in alcuni testi antichi la città di Copertino è anche indicata come Cumbertino (cfr. Mario Spedicato (a cura di). *Copertino in epoca moderna e contemporanea*, vol. 1. *Le fonte documentarie. Inventari*. Galatina: Congedo, 1989, p. 203). Alla luce di ciò, siamo convinti che "de Cumbertino" non sia il cognome dell'artista, che ad oggi rimane ignoto, bensì il toponimico latinizzato che accompagna il nome del pittore, secondo una consuetudine che è possibile riscontrare proprio nel nostro Matteo Pérez da Lecce.

²⁵⁹ Cfr. Ramón Gutiérrez. "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 63.

²⁶⁰ Cfr. Alessio Monciatti. "Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano, tra Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo e Vasari". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 61-66.

²⁶¹ Sul castello di Gambatesa e i suoi affreschi si veda Roberta Venditto. "Donato a Gambatesa: uno speculum principis di maniera romana". *Archeomolise*, a. V, n. 16, 2013, pp. 20-31; Michelangelo Carozza, Liana Pasquale, Daniele Ferrara. *Il Castello di Capua a Gambatesa. Divinità, natura e uomini: un percorso nel Castello di Capua*. Venafrò: Poligrafica Terenzi, 2019; PINELLI 2020, pp. 5-50.

²⁶² Cfr. PINELLI 2020, pp. 17-50; Eliana Carrara. "La bottega vasariana e la narrazione mitologica". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 67-78.

²⁶³ Cfr. PINELLI 2020, pp. 23, 42.



Fig. 55. Donato da Copertino, *Iscrizione*, 1550. Gambatesa, castello di Capua, Sala delle Maschere. Foto da VENDITTO 2013.



Fig. 56. Donato da Copertino, *affreschi*, 1550. Gambatesa, castello di Capua, Sala delle Virtù. Foto da VENDITTO 2013.

il loro percorso artistico, che dalla Puglia del primo Cinquecento giunse alla Roma pontificia, esemplifica l'itinerario che dovrà percorrere, qualche decennio più tardi, Matteo Pérez da Lecce il quale, dopo una formazione nella sua terra d'origine, immaginiamo avvenuta a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVI secolo, giunse nell'Urbe dove lo troviamo con certezza dal 1568 inserito, insieme a Jacopo Negretti, nella squadra di artisti guidati da Cesare Nebbia nel cantiere di Villa d'Este a Tivoli²⁶⁴. Il *milieu* culturale salentino del Cinquecento, tutt'altro che "provinciale" ed isolato quanto, viceversa, vivace ed interconnesso al clima tardo-rinascimentale italiano, dovrà essere un luogo ideale per la formazione del giovane Matteo, tanto alla pittura quanto alle lettere. Come si è illustrato, dall'intreccio e dalla sovrapposizione di tendenze artistiche, tra l'arrivo di opere venete e napoletane, la "sopravvivenza" del bizantinismo e gli apporti locali, fiorì l'arte salentina con personalità come Gianserio Strafella e Donato da Copertino, e poi ancora Gian Domenico Catalano, Antonio Dotato d'Orlando, Cesare da Martano²⁶⁵, Gianpietro Zullo (1557-1619)²⁶⁶ ed Antonio dello Fiore (1560 ca.-post 1620)²⁶⁷ ed altri²⁶⁸, oltre che gli scultori Gabriele

²⁶⁴ Cfr. TOSINI 2005, pp. 50-51; MESA, GIBBERT 2005, p. 16.

²⁶⁵ Secondo la bibliografia locale si devono a questo pittore gli affreschi, oggi scomparsi, della *Madonna di Costantinopoli*, *Sant'Eligio* e la *Madonna in trono* eseguiti nel 1568 nella cappella del castello di Acaya (cfr. Pietro Marti. *Ruderi e monumenti nella Penisola Salentina*. Lecce: Primaria tip. La modernissima, 1932, p. 107; Maria Bianca Gallone. *Lecce e la sua provincia*. Lecce: L'Orsa Maggiore, 1968, p. 127).

²⁶⁶ Cfr. Domenico Ble. "Praeclarissimus Pictor. Gianpietro Zullo pittore della Controriforma". *Parola e Storia*, a. XV, n. 29, 2021, pp. 81-95.

²⁶⁷ Di questo pittore sono documentate varie opere non più esistenti tra cui la *Madonna del Rosario* (1578) dell'omonima confraternita di Valenzano e l'*Immacolata Concezione* (1612) della chiesa di S. Maria degli Angeli di Lecce. L'unica tela ad oggi conosciuta è il *San Carlo Borromeo* del duomo leccese che manifesta assonanze con Catalano ma anche l'interesse per le soluzioni dei pittori fiamminghi (cfr. Pietro Palumbo. *Storia di Lecce*. Lecce: Tip. Giurdignano, 1910, p. 261; Valentina Antonucci. Voce "Fiore, Pietro Antonio". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48. Roma: Treccani, 1997; Antonio Cassiano. "33. San Carlo Borromeo in preghiera". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 256-258).

²⁶⁸ Stando al biografo degli artisti napoletani Bernardo de' Dominici (1683-1759) era anche originario della provincia di Lecce il pittore Cesare Calense, ricordato per la tavola della *Pietà* nella chiesa di S. Giovanni Battista presso Marina di vino a Napoli (cfr. Bernardo de' Dominici. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, vol. 2. Napoli: Ricciardi, 1743, p. 153). Gennaro Grossi lo ricorda, invece, come Cesare Calenza da Lecce nato intorno al 1525 e discepolo di Giovan Bernardo Lama (cfr. Gennaro Grossi. *Le Belle Arti*, vol. 2. Napoli: Tip. Giornale Enciclopedico, 1820, p. 96). Studi più recenti, tuttavia, tendono a confutare la memoria dedominiciana identificando il pittore in Cesare Calise (1560 ca.-1640 ca.) attivo nell'isola d'Ischia (cfr. Giuseppe Alparone. "Cesare Calise, manierista del Seicento". In Massimo Ielasi (a cura di). *Artisti dell'isola d'Ischia*. Napoli: Società editrice napoletana, 1982, pp. 33-41).

Ricciardi, Vespasiano Genuino (1552-1637) e Francesco Antonio Zimbalo (1567-1631 ca.)²⁶⁹. Accanto a tutti questi va collocato anche Matteo Pérez da Lecce.

1.5.2 Gli inizi e il successo di Matteo Pérez da Lecce in Italia

La vicenda umana ed artistica di Matteo Pérez da Lecce, nel suo itinerario che dalla Terra d'Otranto lo portò a Roma, e da lì in vari cantieri laziali e all'isola di Malta, è lastricata di zone d'ombra che rendono alquanto difficoltosa la nostra indagine ricostruttiva. Dubbi ed incertezze sorgono sin dal momento di stabilire il suo luogo di nascita, fermo restando, come concordano tutti i biografi e i documenti dell'epoca, la sua origine meridionale. Il pittore fiammingo Carel van Mander (1548-1606), più antico biografo di Matteo Pérez, «che riporta notizie acquisite di prima mano durante il suo soggiorno a Roma (1574-1577)» lo diceva «siciliano»²⁷⁰, termine con il quale alludeva genericamente alla provenienza dal Sud d'Italia²⁷¹. L'altro biografo del pittore, il medico senese Giulio Mancini (1559-1630), lo dichiarava espressamente «pugliese»²⁷². Priva, dunque, di qualsiasi fondamento documentario o alle fonti è una recente ipotesi che lo vorrebbe toscano, nativo di La Leccia, sperduta località nei pressi di Volterra²⁷³.

A partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso la critica ha alternativamente identificato la città natale di Matteo Pérez nel capoluogo della provincia salentina, Lecce, o nella piccola cittadina di Alezio nell'entroterra gallipolino, posizioni sostenute rispettivamente dagli studiosi Nicola Vacca (1899-1977) e da Alfredo Petrucci (1888-1969). Secondo quest'ultimo il toponimico con il quale Matteo firmò le incisioni dell'*Assedio di Malta* e col quale risulta successivamente indicato nei

²⁶⁹ Cfr. Raffaele Casciari. "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre". In Raffaele Casciari, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 50-55; Raffaele Casciari. "Due scultori e due culture: Vespasiano Geniono e Francesco Antonio Zimbalo". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 115-124.

²⁷⁰ Le biografie di van Mander sono edite in Maurice Vaes. "Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei". *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, vol. IX, 1931, pp. 344-345. Lo stralcio della biografia di Matteo da Lecce, alla quale faremo riferimento nel Capitolo, è proposta in Appendice documentaria, doc. 49.

²⁷¹ PISCITELLO 2015 e TOSINI 2005, p. 51. Conferma l'origine meridionale del pittore anche Bernardo de' Dominici che però si limita a trascrivere il testo di Baglione dichiarando di non conoscere nessun'altra opera di Matteo da Lecce (cfr. DE' DOMINICI, vol. 2, 1743, pp. 151-152). Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642, pp. 31-32. Circa la biografia di Baglione a cui si farà ripetutamente riferimento nel Capitolo si veda la trascrizione proposta in Appendice documentaria, doc. 49.

²⁷² Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 1. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (ed. critica a cura di Adriana Marucchi), 1956, p. 222. Circa la biografia di Mancini a cui si farà ripetutamente riferimento nel Capitolo si veda la trascrizione proposta in Appendice documentaria, doc. 49.

²⁷³ Su questo assunto costruiscono la loro intera monografia LEPRI, PALESATI 1999 proponendo l'identificazione di Matteo Pérez con tale Matteo Gondi, oscuro pittore locale senza infamia e senza lode, figlio di Pietrantonio Gondi presunto amico di Michelangelo. In nessuna delle fonti dell'Archivio di Stato di Firenze addotte dai due studiosi si evince un qualche dato che legittimi una simile proposta, se non la generica coincidenza del nome dei due pittori e un'assonanza del luogo d'origine. Peraltro, come sottolineato da PISCITELLO 2015, l'ipotesi avanzata nella monografia non trova nessun riscontro né nelle testimonianze dei biografi del tempo né nei documenti. Infine, dato nient'affatto secondario, la tradizione e la storiografia locale toscana non hanno trasmesso nessuna memoria sulle vicende del pittore, cosa che, viceversa, si rileva nella letteratura salentina dei secoli XVIII e XIX che rievoca la figura del camaleontico pittore che lavorò nella Sistina.

documenti in Spagna e Perù, d'Aleccio, alluderebbe all'antica *Aletium*, odierna Alezio²⁷⁴, casale che nel XVI secolo era noto in tutta la provincia per ospitare il santuario di S. Maria della Lizza che in alcuni documenti cinquecenteschi è anche detta «S. Maria dell'Allezza»²⁷⁵ o «*Sanctae Marie de Aleccio*»²⁷⁶. Riguardo il cognome del pittore, a sostegno dell'origine aletina proposta da Petrucci, Vincenzo Liaci apportò documenti che attestano che a Gallipoli, a pochi chilometri dal santuario di S. Maria della Lizza, il 4 ottobre 1548 veniva battezzato Ferrante Perez, figlio di Antonio e Giovanna Patitari, mentre il 2 maggio 1549 riceveva il battesimo Jandruccio Perez, figlio «del signor Perez spagnolo»²⁷⁷. A nostro parere, tuttavia, quanto addotto dal Liaci è indizio molto labile, non sufficiente a confermare la nascita di Matteo nell'odierna Alezio, dal momento che il cognome Perez o Peres (Pérez nella grafia castigliana), al pari di altri cognomi di origine iberica come Alvares, Fonseca, Jimenez, Lopez, Morales, Ortega ecc.²⁷⁸, risultava ampiamente attestato nel XVI secolo tanto a Gallipoli quanto in altri centri della Terra d'Otranto. Se ne ha attestazione, per esempio, a Brindisi e ad Oria²⁷⁹, così come a Taranto dove si ha memoria del nobile Francesco Perez che prese parte alla battaglia di Lepanto²⁸⁰. Dalle ricerche condotte da chi scrive nell'Archivio Diocesano di Lecce è stato possibile confermare la presenza del cognome anche nel capoluogo²⁸¹; purtroppo i registri dei sacramenti impartiti nella città di Lecce nel XVI secolo sono andati in gran parte perduti²⁸², con la conseguenza che risulta impossibile confermare, mediante tali fonti, la nascita del pittore in questa città. Anche la ricerca indirizzata alla consultazione della serie dei Catasti antichi nell'Archivio di Stato di Napoli non ha prodotto risultati²⁸³.

In risposta ad Alfredo Petrucci, Nicola Vacca, attingendo alla Visita pastorale del 1567 di mons. Pelegro Cibo, vescovo di Gallipoli²⁸⁴, avvertiva che in quel periodo, nonostante la notorietà del santuario della Madonna della Lizza, il casale di Alezio «era designato non come centro abitato ma semplicemente come località (*in loco dicto...*) perché era *diruto* e quindi disabitato»²⁸⁵. Lo studioso segnala, inoltre, che era consuetudine degli intellettuali e dei viaggiatori, sin dal XV secolo e fino al

²⁷⁴ L'insediamento messapico di Alezio fu occupato almeno dal VII secolo a.C.; le fonti storiche di epoca romano-imperiale lo attestano nelle forme di *Aletia* (in Strabone), *Aletium* (in Plinio il Vecchio) e *Aletion* (in Tolomeo). Cfr. ZEZZA 1991, p. 5.

²⁷⁵ Alfredo Petrucci. "Il magnifico Matteo". *Il Messaggero*, 25 aprile, 1957.

²⁷⁶ Vincenzo Liaci. "Il 'Magnifico Matteo' nacque ad Alezio, non a Lecce". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 28 febbraio 1960, p. 3. Sostiene questa ipotesi anche Lucio Maiorano. *Matteo Perez d'Aleccio. Pittore ufficiale del grande assedio di Malta*. Alezio: Lupo edizioni, 2000, pp. 11-14.

²⁷⁷ LIACI 1960, p. 3. Si veda anche RAGAZZI 2018, p. 135. Secondo la teoria, priva di qualsiasi riscontro, di LEPRI, PALESATI 1999, pp. 19-34 il pittore, ad un certo punto della sua vita, avrebbe deciso di falsificare la sua identità acquisendo il cognome Pérez in modo da poter millantare parentele con Antonio Pérez, potentissimo segretario di Filippo II.

²⁷⁸ Cfr. Gerhard Rohlf. *Dizionario storico dei cognomi salentini (Terra d'Otranto)*. Galatina: Congedo, 1982, p. XIII.

²⁷⁹ Cfr. ROHLFS 1982, p. 184.

²⁸⁰ Cfr. PALUMBO 1910, p. 183.

²⁸¹ L'8 settembre 1585 riceve il battesimo Giulia Perez figlia di Luigi Perez «spagnolo» (Archivio Diocesano di Lecce (=ADL). Cattedrale, Libro dei battezzati, vol. 2, 1585, f. 67v); il 13 settembre 1588 riceve il battesimo Angela Perez di Pietro Perez «ispano» (ADL. Cattedrale, Libro dei battezzati, vol. 2, 1588, f. 51r); il 12 aprile 1599 è battezzato Diego Perez figlio di Geronimo Perez «ispano» (ADL. Cattedrale, Libro dei battezzati, vol. 3, 1599, f. 41v).

²⁸² Il più antico registro dei battezzati conservato parte dal 1575, quello dei defunti dall'inoltrato XVII secolo mentre il registro dei matrimoni, con pochissime eccezioni che partono dal 1527, corrisponde essenzialmente al XVII secolo. Si ringrazia il dott. Giacomo Comiotti, archivista dell'Archivio Storico Diocesano di Lecce, per la disponibilità e la professionalità con la quale ha agevolato la nostra ricerca.

²⁸³ Archivio di Stato di Napoli (=ASN). Catasti Antichi, f. 354, *Numerazione dei fuochi*, Lecce e Provincia, 1574.

²⁸⁴ Lo stralcio della Visita pastorale è pubblicato in Nicola Maria Cataldi. *Aletio illustrata o siano Ricerche storico-critiche sull'antica distrutta città di Aletio nella Penisola Salentina*. Napoli: De Bonis, 1841, p. 67.

²⁸⁵ Nicola Vacca. "La patria di Matteo da Lecce". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 8 maggio 1957, p. 3.

secolo XIX, quella di chiamare la città di Lecce con il latino *Aletium*²⁸⁶, ciò dovuto ad un'errata valutazione di alcuni eruditi del tempo, riportata da Lorenzo Giustiniani, che credevano che Lecce fosse sorta sulle rovine di *Aletium*²⁸⁷. L'identificazione tra Lecce ed *Aletium* è riportata anche dalla cartografia cinquecentesca, come nelle carte raccolte dal fiammingo Abramo Ortelio (1527-1598) nel *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), primo vero atlante dell'Età Moderna²⁸⁸. Si veda, per esempio, la carta del Regno di Napoli presente nell'atlante e ripresa da Pirro Ligorio, e soprattutto quella della Terra d'Otranto eseguita da Giacomo Castaldo (doc. 1542-1565) nella quale si leggono i nomi latini di varie città pugliesi insieme ai corrispondenti nomi in italiano, tra cui «ALETIUM/Leze» (fig. 57). Si vedano, ancora, nella celebre Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, le carte della Terra d'Otranto (fig. 58) e quella dell'«ITALIA ANTIQVA» in cui l'odierna Lecce è chiamata «*Aletium*». Ne deriverebbe che il toponimico d'Aleccio con il quale Matteo soleva firmarsi altro non era che la ripresa di quel «vezzo umanistico», proprio dell'epoca, «di classicizzare il nome della propria patria, incoraggiato in ciò da eruditi e geografi illustri del suo tempo che, pur errando, come sappiamo oggi, erano convinti che Lecce (o *Lezze*, o *Leccie*, o *Leccio*, o *Litio*, o *Lechie*, ecc.) era la messapica e romana *Aletium*»²⁸⁹. Ad ulteriore conferma andrà qui sottolineato che in alcuni documenti il pittore è indicato come «*lupiensis seu liciensis*»²⁹⁰, nomi latini alternativi usati per riferirsi a Lecce, e che nell'incisione della *Conversione di San Paolo* (fig. 80) si firma come «*Matthaeus Perezius lecciensis*». Pur aderendo in gran parte alle argomentazioni del Vacca²⁹¹, Petrucci, senza addurre nuovi elementi, continuò a sostenere la sua posizione che,



Fig. 58. Egnazio Danti, *Terra d'Otranto* (part.), 1580-1581. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Galleria delle Carte Geografiche. Foto Francesco De Nicola.

a sinistra - Fig. 57. Jacopo Castaldo, *Terra d'Otranto*, ante 1565. Foto da ORTELIO 1612.

²⁸⁶ Cfr. VACCA 1957, p. 3.

²⁸⁷ Cfr. Lorenzo Giustiniani. *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, vol. 5. Napoli, 1802, p. 241. La correzione dell'errata identificazione si deve a CATALDI 1841.

²⁸⁸ Cfr. Abramo Ortelio. *Theatro d'el Orbe de la Tierra*. Anversa: Plantiniana (1^a ed. 1570), 1612.

²⁸⁹ VACCA 1957, p. 3. Tale "vezzo umanistico", peraltro, è riscontrabile, come si è visto precedentemente, in Donato da Copertino che si firmava *de Cumbertino*.

²⁹⁰ Cfr. Fernando Bilancia. "Alcune opere di Ottaviano Mascarino. Il palazzo Petrigiani e la cappella Solano in S. Caterina dei Funari a Roma ed il monumento funebre del Cardinale Rambouillet in S. Francesco a Tarquinia". *Studi di Storia dell'Arte*, n. 23, 2012, p. 113.

²⁹¹ Cfr. Alfredo Petrucci. "Del 'Magnifico Matteo'. Risposta di Alfredo Petrucci". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 18 maggio 1957, p. 3.

circolando attraverso prestigiose pubblicazioni²⁹², ha avuto certamente maggiore visibilità internazionale rispetto a quella, a nostro avviso più persuasiva, del Vacca espressa solamente sulle colonne di un quotidiano di tiratura locale.



Fig. 59. Lecce, via Matteo da Lecce. Foto Francesco De Nicolo.

Per completezza del quadro, andrà sottolineato che gli storiografi salentini, operosi tra Otto e Novecento, come Luigi Giuseppe de Simone²⁹³, Carlo Villani²⁹⁴, Pietro Palumbo²⁹⁵ e Pietro Marti²⁹⁶, hanno concordemente riferito dell'origine leccese del pittore²⁹⁷. Sempre a Lecce si conserva memoria dell'artista nella toponomastica cittadina esistendo un vicolo del centro antico - non sappiamo esattamente da quando ma sicuramente prima del 1952²⁹⁸ - denominato «Via Matteo da Lecce» (fig. 59). Inoltre, l'intellettuale salentino Sigismondo Castromediano (1811-1895) in un suo scritto ha fatto memoria di una tradizione leccese, finora mai segnalata dalla critica,

secondo la quale a Lecce il pittore ebbe la sua casa nella piazzetta di S. Bartolomeo²⁹⁹.

Nonostante la scarsità di dati certi, risulta probabile quanto ipotizzato dalla storiografia circa l'origine spagnola del padre di Matteo³⁰⁰, forse giunto in Salento al seguito delle truppe o dei funzionari di Carlo V. L'unico documento finora conosciuto nel quale il pittore menzionò i suoi genitori è l'atto del suo matrimonio celebrato il 3 gennaio 1598 nella parrocchia del Sagrario a Lima, nel quale dichiarava di essere figlio legittimo di Antonio Pérez e di madama Lucente³⁰¹.

²⁹² Cfr. Alfredo Petrucci. *L'opera del genio italiano all'estero. Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1958, pp. 46-50; Alfredo Petrucci. *Pernix Apulia. Pagine sparse di Vita, di Storia e di Arte pugliese*. Bari: Adda, 1971, pp. 133-139.

²⁹³ Luigi Giuseppe de Simone. *Lecce e i suoi monumenti descritti ed illustrati*. Lecce: Campanella, 1874, pp. 303-304.

²⁹⁴ Carlo Villani. *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*. Trani: Vecchi, 1904, pp. 600-601.

²⁹⁵ PALUMBO 1910, p. 261.

²⁹⁶ MARTI 1932, pp. 216-217.

²⁹⁷ Si veda anche il volume dell'architetto britannico Martin Shaw Briggs. *Storia di Lecce. Nel Tallone d'Italia*. Lecce: Capone editore (rist. facsimile dell'ed. del 1913), 1980, p. 278.

²⁹⁸ Cfr. Guglielmo Paladini. *Guida storica ed artistica della città di Lecce. Curiosità e documenti di toponomastica locale*. Lecce: Editrice Salentina, 1952, pp. 233-234.

²⁹⁹ Sigismondo Castromediano. *Relazione della Commissione conservatrice dei Monumenti Storici e di Belle Arti di Terra d'Otranto per l'anno 1871 al Consiglio Provinciale*. Lecce: Tip. Salentina, 1872, p. 18, nota 1. Si tratta di una piazzetta, oggi non più esistente, che prendeva il nome da una distrutta chiesetta dedicata all'Apostolo segnalata in INFANTINO 1634, p. 125. Pensiamo dovesse ubicarsi nei pressi dell'antica porta S. Martino (attuale via Matteotti), dove da FAGIOLO, CAZZATO 1984, p. 202 apprendiamo dell'antica esistenza dell'isola di S. Bartolomeo.

³⁰⁰ Cfr. Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 1. München: Fleischmann, 1835, p. 52; Paul Lefort, Julius Meyer. *Voce "Alesio. Matteo Perez de Alesio"*. In Julius Meyer (a cura di). *Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung Der Namhaftesten Fachgelehrten Des In- Und Auslandes*, vol. 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1870, p. 271. Nessuna prova sussiste, invece, circa quanto ventilato da Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio y la pintura «romanista» en Sevilla y Lima". In Alberto Boscolo, Bibiano Torres (a cura di). *La presenza italiana in Andalusia nel Basso Medioevo*. Atti del Convegno (Roma, 1984). Bologna: Cappelli, 1986, p. 184 sulla possibile ascendenza ebraica di Matteo che lo studioso, crediamo, ipotizzi in base alla generica derivazione giudaica del cognome Pérez. Del resto andrà ricordato che nel corso della prima metà del XVI secolo gli ebrei furono ripetutamente espulsi dal Regno di Napoli. Cfr. Mario Stock. "L'editto di espulsione degli ebrei dal Regno di Napoli (1510) e la loro breve riammissione nel Settecento". *La Rassegna Mensile di Israel*, vol. 43, nn. 1-2, 1977, p. 33.

³⁰¹ Cfr. Guillermo Lohmann Villena. "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII". *Revista histórica*, vol. XIII, 1940, p. 23. L'informazione, tuttavia, non trova riscontro nella



Fig. 60. Ignoto frescante salentino, *Madonna della Luce*, XV secolo. Lecce, chiesa di S. Matteo. Foto Diocesi di Lecce.

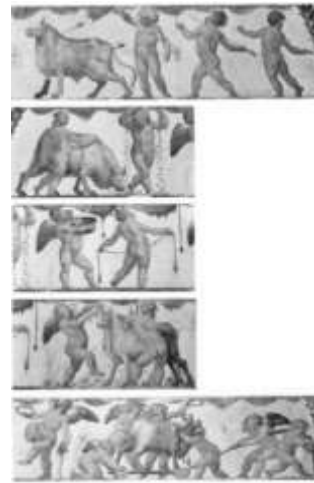


Fig. 61. Ignoto frescante, *particolari del fregio*, 1565-1570 ca. Oria, Episcopio. Foto da RIGA 2003.

Quest'ultimo è un nome femminile che abbiamo potuto attestare a Lecce³⁰², derivante probabilmente dal culto locale tributato alla Madonna della Luce, titolo mariano che l'Infantino ricorda legato ad una cappella che esisteva già nel XV secolo³⁰³ la cui effigie riproduce la Vergine con il Bambino secondo l'iconografia della Madonna allattante (fig. 60). Per quanto riguarda la data di nascita del pittore è collocata per la prima volta intorno al 1547, non sappiamo in virtù di quale dato, da Paul Lefort e Julius Meyer³⁰⁴, e poi ripetuta dalla successiva bibliografia che ne ha forviato l'originaria valenza orientativa per acquisirla molte volte come dato certo. Il valore orientativo del 1547 è comunque confermato da un ritratto del 1568, di cui si dirà a breve, il quale raffigura Matteo Pérez all'età di circa vent'anni³⁰⁵.

A dispetto delle già numerose incertezze sull'origine di Matteo Pérez, la questione più oscura rimane quella della sua prima formazione pittorica che, come si è detto, crediamo dovè svolgersi in una delle botteghe esistenti a Lecce o a Copertino, forse nell'ambito di Gianserio Strafella e Donato da Copertino. In Terra d'Otranto il pittore ebbe modo di entrare in contatto con il variegato contesto culturale che abbiamo delineato in precedenza, ma l'assenza di opere afferenti a questo periodo iniziale non ci permette di esprimere pienamente le nostre valutazioni³⁰⁶. Molto affascinante è la proposta di Patrizia Piscitello, che tuttavia risulta al momento «povera di riscontri», del coinvolgimento del giovane Matteo da Lecce alla decorazione di un elaborato ciclo pittorico a grottesche nell'episcopio di Oria, eseguito per volere dell'arcivescovo di Brindisi ed Oria Giovan Carlo Bovio (1522-1570) tra il 1565 e il 1570 e che la studiosa associa all'*équipe* di Livio Agresti da Forlì³⁰⁷. Da parte nostra, alla luce di quanto evidenziato su Gianserio Strafella e Donato da

successiva trascrizione riportata in José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983, p. 215. Purtroppo, a causa del cattivo stato di conservazione, non è stato possibile compiere una nuova revisione del documento.

³⁰² Nel 1554 una tale Lucente Mierense, vedova di Vincenzo di Battista, fa testamento (Archivio di Stato di Lecce (=ASL). Fondo notarile, piazza di Lecce, notaio Giambattista Filippelli, vol. 1, 1554, ff. 1346v-1350v). Nel 1644 Francesco Antonio Bola sposa Lucente Maci (ADL. Indice dei matrimoni celebrati a Lecce, 1527-1660).

³⁰³ INFANTINO 1634, pp. 37-39.

³⁰⁴ Cfr. LEFORT, MEYER 1870, p. 271.

³⁰⁵ Cfr. PISCITELLO 2015.

³⁰⁶ Una *Fuga in Egitto*, un tempo nella chiesa del Carmine ed oggi nel Museo Diocesani di Lecce, citata come opera di Matteo Pérez da Michele Paone è in realtà riconducibile all'ambito di Paolo de Matteis (1662-1728). Cfr. Michele Paone. "Matteo Perez e la sua patria". *Studi Salentini*, n. IX, 1960, p. 92; Nuccia Barbone Pugliese. "57. Riposo nella fuga in Egitto". In Antonio Cassiano (a cura di). *Il Barocco a Lecce e nel Salento*. Catalogo della mostra (Lecce, 1995). Roma: De Luca, 1995, p. 72.

³⁰⁷ Patrizia Piscitello. "Gli affreschi dell'episcopio di Oria (1565)". *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1997, p. 36 in cui è possibile apprezzare l'opportuna cautela, tanto in didascalie che nel testo, con la quale la

Copertino, consideriamo che non si possa escludere per il ciclo oratino l'esecuzione da parte di una delle botteghe copertinesi imbevute di cultura figurativa romana. A ben guardare, infatti, - senza con ciò volerci lanciare in acrobatiche attribuzioni - pare di ravvisare negli affreschi di Oria, in particolar modo nella cifra stilistica di marcare le linee di contorno e nell'insistita definizione del disegno dei corpi muscolosi, raffronti con la produzione di Gianserio Strafella, così come emerge dall'accostamento tra le anatomie, le fisionomie e le capigliature dei putti nel fregio della prima sala (fig. 61), con quelle dello stuolo di angeli nella tavola della *Pentecoste* (1563 ca.) nell'ospedale "Vito Fazzi" di Lecce³⁰⁸ e con quelle della *Trinità* (1563 ca.; fig. 52) della basilica di S. Croce³⁰⁹. In qualunque modo siano andate le cose, cioè che gli affreschi di Oria siano opera di maestranze centro-settentrionali o salentine, la presenza di Matteo Pérez in questo cantiere non può essere, in questo momento, né esclusa né confermata.

Dando fede a quanto testimoniato dal biografo Giulio Mancini, doverono essere soprattutto le opere venete esistenti in Puglia a suggestionare ed ispirare il giovane Matteo Pérez che fece «grande progresso» nell'arte «avendo visto in Lecci sua patria l'istorie di Tiziano e d'altri maestri veneziani o essendo stato in Venezia a vederle»³¹⁰. I tanti brani di pittura veneta esistenti in Salento, che come si è detto includevano le firme di Pordenone, Veronese, Tintoretto ed altri, dunque, doverono rappresentare per l'adolescente Pérez un fondamentale *medium* per l'educazione al colore e alla bella composizione, lasciando un forte segno nella sua *verve* pittorica che trapela in filigrana anche nelle opere mature. D'altro lato, un viaggio del pittore a Venezia, realizzato con la finalità di approfondire il suo approccio con la pittura veneta già abbozzato in patria, non appare nemmeno possibilità remota se si considerano quei legami che, ancora nel Cinquecento, interconnettevano la Puglia e la Serenissima. Il viaggio di Matteo Pérez a Venezia, chissà al seguito di un qualche parente commerciante, è eventualità a cui alcuni studiosi hanno dato credito³¹¹, preferendola ad un pur possibile passaggio per Napoli³¹². Pur in assenza di brani pittorici afferenti al periodo giovanile sui quali meditare, anche chi scrive considera credibile il passaggio dell'artista per la Serenissima dove, più che dal Vecellio, sembra aver subito l'influenza del Tintoretto³¹³. A Venezia, del resto, Matteo Pérez potrebbe aver conosciuto Jacopo Negretti detto Palma il Giovane stringendo con questi un solido legame di amicizia che probabilmente portò congiuntamente i due pittori alla volta di Roma. Sembrerebbe, inoltre, che il trasferimento di Palma il Giovane a Roma fece seguito ad un

studiosa ha avanzato la sua proposta che risulta tutt'altro che categorica come invece vorrebbe far credere Floriana Riga. *Oria. Le stanze del Vescovo e i loro affreschi*. Oria: Italgrafica, 2003, pp. 59-61. Da parte sua LEONE DE CASTRIS 1988, pp. 508-509 ha proposto l'accostamento del ciclo a Domenico Zaga. Si veda anche MINERVA 2013a, p. 54.

³⁰⁸ Cfr. Brizia Minerva. "3. Pentecoste". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 220-221.

³⁰⁹ MINERVA 2013e, pp. 221-222.

³¹⁰ L'affermazione del Mancini, rimossa nel testo definitivo, si può leggere nell'edizione critica curata da Adriana Marucchi (MANCINI 1956, p. 222). Forse sulla scorta di Mancini, anche Giovan Pietro Bellori (1613-1696), in alcune note manoscritte a margine delle *Vite* di Baglione, riporta che il pittore studiò «le cose venetiane». Cfr. Valerio Mariani (a cura di). *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 scritte da Gio. Baglione romano*. Roma: Arti Grafiche (rist. anastatica dell'ed. 1642), 1935, p. 31.

³¹¹ Cfr. PETRUCCI 1958, p. 47; Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". *Archivo Hispalense*, a. 56, nn. 171-173, 1973, p. 223; MESA, GISBERT 2005, p. 14.

³¹² Il pittore è inquadrato nella scuola napoletana in Jean-Christien-Ferdinand Hofer (a cura di). *Nouvelle biographie générale : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, vol. XXX. Parigi, 1859, colonna 183.

³¹³ Cfr. PETRUCCI 1958, p. 49; Albert Ganado. "Matteo Perez d'Aleccio's engravings of the siege of Malta of 1565". In Mario Buhagiar (a cura di). *Proceedings of History Week 1983*. Malta: The Malta Historical Society, 1984, p. 129.



Fig. 62. Federico Zuccari (qui attr.), *Ritratto di Matteo da Lecce*, 1568. New York, The Morgan Library. Foto internet.



Fig. 63. Matteo Pérez da Lecce (qui attr.), *Continencia*, 1568 ca. Tivoli, Villa d'Este, Sala delle Virtù. Foto Francesco De Nicolò.

invito rivolto da Federico Zuccari il quale, durante il suo soggiorno veneziano, dové apprezzare le doti del Negretti proponendolo³¹⁴, chissà insieme al nostro Matteo, al cantiere di Villa d'Este di Tivoli dove lo stesso Federico fu coinvolto dal 1566. Jacopo Negretti è documentato a Roma a partire dal maggio del 1567³¹⁵ ma il suo soggiorno romano risulta ancora criticamente sfuggente³¹⁶.

L'unica opera che si considerava riferibile al periodo romano di Palma il Giovane è il commovente *Ritratto di Matteo da Lecce* (fig. 62) sul quale campeggia la scritta, vergata in due inchiostri e in due tempi diversi, che recita: «mateo da leze pintor in Roma nel 1568 / qual morse poi nel peru compagno di giacomo palma car[issi]mo»³¹⁷, didascalia che dà a pensare ad un rapporto di amicizia di lunga durata tra Negretti e Pérez, proseguito via corrispondenza anche dopo la partenza di quest'ultimo per il Vicereame del Perù³¹⁸. Il disegno, tracciato a gesso nero con alcuni tocchi di gesso rosso sul viso, ritrae il giovane pittore all'età di circa vent'anni abbigliato di tutto punto mentre è seduto nell'atto di leggere. L'attribuzione del disegno a Palma il Giovane³¹⁹, che già suscitava le perplessità di Luigi Grassi³²⁰, è stata recentemente messa in discussione da Furio Rinaldi che ha proposto di spostarne la paternità allo stesso Matteo da Lecce³²¹. Ma non andrà escluso, a questo punto, che il disegno possa essere stato tracciato proprio da Federico Zuccari, forse in omaggio al giovane promettente artista giunto a Roma su suo invito, così come

³¹⁴ Cfr. Martina Lorenzoni. *I soggiorni veneziani di Federico Zuccari: i taccuini di disegni* (Tesi di dottorato). Udine: Università degli Studi di Udine, 2014-2015, p. 142.

³¹⁵ Cfr. Stefania Mason. Voce "Negretti, Jacopo, detto Palma il Giovane". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78. Roma: Treccani, 2013. Cfr. anche Carlo Ridolfi. *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, vol. 2. Padova: Tip. Cartallier (1^a ed. 1648), 1837, p. 380.

³¹⁶ Cfr. Luigi Grassi. "Note sulla grafica di Palma il Giovane". *Arte Veneta*, n. 32, 1978 (1979), pp. 262-364.

³¹⁷ GRASSI 1979, p. 264.

³¹⁸ Cfr. PISCITELLO 2015.

³¹⁹ Il disegno è stato considerato opera-chiave all'interno del catalogo del Negretti giacché renderebbe evidenti i contatti che l'artista dové intessere con la cerchia di Federico Zuccari e la meditazione sui brani della pittura romana come, nella fattispecie, sulla *Deposizione* di Daniele da Volterra in Trinità dei Monti da cui è tratto lo *Studio di figura maschile* disegnato con gesso nero sul verso del foglio. È stato ricondotto per la prima volta a Palma il Giovane in David Rosand. "Palma il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations". *Master Drawings*, vol. 8, n. 2, 1970, pp. 148-161, 210-223 e da lì da tutti i successivi autori tra cui GRASSI 1979 e Stefania Mason Rinaldi. *Palma il Giovane. L'opera completa*. Milano: Electa, 1984, p. 161.

³²⁰ Cfr. GRASSI 1979, p. 264

³²¹ Cfr. Furio Rinaldi. "Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564". In Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini (a cura di). *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*. Roma: De Luca, 2016, p. 80.

legittimerebbe a pensare l'abile combinazione di matite nere e rosse, la copia tratta dalla *Deposizione* di Daniele da Volterra presente sul *verso* del foglio nonché la scritta la cui grafia è compatibile a quella di Federico Zuccari³²². Qualora quest'ultima proposta fosse accolta, l'ipotesi che sia stato proprio il più giovane degli Zuccari a condurre con sé, forse da Venezia, Matteo Pérez da Lecce prenderebbe corpo.

Jacopo Palma e Matteo Pérez sono documentati insieme nel 1568 come parte dell'*équipe* di lavoro guidata prima da Livio Agresti e dopo da Cesare Nebbia nel cantiere di Villa d'Este a Tivoli³²³, e i loro nomi compaiono sempre associati lasciando immaginare una qualche forma di collaborazione tra i due³²⁴. Dalle quietanze di pagamento, datate giugno e luglio 1568 ed aprile, maggio e giugno 1569³²⁵, emerge che Matteo Pérez riceveva mediamente un compenso di 6 scudi ogni quindici giorni, a fronte dei 5 scudi pagati a Jacopo Palma per lo stesso periodo³²⁶. I lavori dell'Agresti e della sua squadra, alla cui direzione subentrò nel 1569 Cesare Nebbia quando il romagnolo passò al Gonfalone³²⁷, riguardarono la decorazione di tre ambienti del piano nobile della villa, con stucchi ed affreschi di *Virtù* e riquadri con scene di paesaggio nella sala grande detta, per l'appunto, Sala delle Virtù³²⁸. In questo, così come in molti dei cicli pittorici realizzati in forma corale nel secondo Cinquecento, risulta oltremodo difficile isolare le mani dei singoli artisti su specifici brani, e finora la critica non si è mai spinta nel riconoscere il pennello di Matteo Pérez a Tivoli. A seguito di un sopralluogo di chi scrive a Villa d'Este³²⁹, tuttavia, pur confermando in linea generale la prudenza sull'attribuzione dei singoli affreschi, qui si proporrà cautamente l'identificazione della mano del leccese su almeno una delle Virtù della Sala delle Virtù del piano nobile, la *Continentia* (fig. 63), il cui profilo greco, l'espressione del viso, l'inclinazione della testa, i tentativi di scorcio nella mano sinistra protesa in avanti e gli sfumati, sono confrontabili con altri lavori dell'artista salentino che si analizzeranno a breve. Il sospetto di un suo intervento - e vada inteso come un semplice dubbio - è anche per la figura dell'*Industria Intensio Bona* che nel profilo, nel manto che si apre a conchiglia e nella resa del panneggiamento quasi annacquato, rievoca i successivi affreschi di S. Eligio degli Orefici.

³²² Si confrontino autografi di Zuccari in Marco Simone Bolzoni, Giada Damen. "Sketching in Rome. Early Drawings by Pellegrino Tibaldi and a Mysterious Collector". *Master Drawings*, 2020, pp. 15-28. Per questa proposta si ringraziano per il confronto Patrizia Tosini, Mauro Vincenzo Fontana, Marco Bolzoni e Furio Rinaldi.

³²³ Cfr. Dora Catalano. "La decorazione del Palazzo". In Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di). *Villa d'Este*. Roma: De Luca, 2003, pp. 33; TOSINI 2005, pp. 49-51; PISCITELLO 2015. Sul cantiere estense di Tivoli si veda anche Francesco Ferruti. "I rapporti artistici e culturali tra Roma e Tivoli nella seconda metà del Cinquecento". *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, vol. 81, 2008, pp. 6-31; HOFFMANN 2004, pp. 673-688.

³²⁴ Cfr. TOSINI 1999, p. 219-220; TOSINI 2005, p. 50.

³²⁵ Documenti citati in TOSINI 2005, p. 57, note 30-37. Al pagamento del luglio 1568 vi è la firma autografa del pittore che si firma «Matteo da Lecce».

³²⁶ Cfr. COFFIN 1960, pp. 61-62, note 61 e 68.

³²⁷ Si sa, infatti, che l'Agresti si trattenne a Villa d'Este solo nel 1568 (cfr. Patrizia Tosini. "Esercizi di stile: pittori all'opera sui ponteggi di Villa d'Este tra Cinque e Seicento". *Studi di Memofonte*, n. 5, 2010, p. 25).

³²⁸ Cfr. TOSINI 2005, p. 53. In precedenza, sulla scorta di COFFIN 1960, pp. 60-63, si credeva che Matteo e Palma avessero lavorato nel seguito di Cesare Nebbia alla decorazione delle due Sale Tiburtine del piano inferiore della villa. Le ricerche di TOSINI 2005, p. 49 hanno dimostrato che gli affreschi delle Sale Tiburtine corrispondono ad un pittore non identificato di ispirazione perinesca e che Nebbia diresse i lavori negli ambienti del piano nobile e non in quello inferiore (cfr. anche Patrizia Tosini. *Voce "Nebbia, Cesare"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78. Roma: Treccani, 2013). Privo di prove documentarie è il coinvolgimento di Matteo da Lecce alla decorazione della cappella di Villa d'Este sotto la direzione di Federico Zuccari così come riportato da BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 245 e MESA, GISBERT 2005, p. 16.

³²⁹ Si coglie l'occasione per esprimere un ringraziamento al dott. Stefano Seta per averci accompagnato nella visita a Villa d'Este e per lo stimolante confronto dal quale è scaturita l'attribuzione che qui si propone.

Congiuntamente a questa prima documentata partecipazione di Matteo Pérez a Tivoli³³⁰ occorrerà considerare il fenomeno, alquanto frequente nella Roma del secondo Cinquecento, dell'osmosi di maestranze tra cantieri artistici, in particolar modo tra le dimore del cardinale Ippolito II d'Este (1509-1572) e quelle del cardinale Alessandro Farnese³³¹, ma anche tra i ponteggi di Villa d'Este a quelli di Villa Mondragone a Frascati del cardinale austriaco Marco Sittico Altemps (1533-1595), nipote di papa Pio IV. Proprio in quest'ultimo cantiere ritroviamo attivo Matteo da Lecce, insieme ad altri pittori già operosi a Tivoli come Bernardino di Borgo San Sepolcro, il fiammingo Cornelis Loots e Guidonio Guelfi dal Borgo (not. 1568-1585)³³². Villa Mondragone, così chiamata in omaggio a papa Gregorio XIII nel cui stemma albergava un drago, sorse rapidamente sui ruderi di una precedente villa romana, componendosi di palazzo con cortile e giardino, la cui direzione fu affidata all'architetto Martino Longhi il Vecchio (1534-1591)³³³.

La notizia del coinvolgimento di Matteo Pérez ai lavori di Villa Mondragone è raccontata per la prima volta da van Mander, che riferendosi al pittore pugliese diceva che

«era molto bravo nell'affresco e assai grazioso nel trattare grottesche e altri ornati; anche nel rappresentare vasi antichi o recipienti dei quali alcuni ho visto al di là di Frascati, a Monte Dragone, nella sala da gioco di un cardinale. Essi erano adorni d'oro, d'argento e di rame, eseguiti con grazia e maestria, fatti a modo di fasci d'armi, di trofei»³³⁴.

La testimonianza del pittore-biografo fiammingo, che visitò il cantiere durante il suo soggiorno in Italia (1573-1577)³³⁵, permette di localizzare con precisione, nella stanza adibita al giuoco della pallacorda, gli affreschi di Matteo Pérez, tutti purtroppo perduti già del XVII secolo a seguito delle modifiche alla villa volute da Scipione Borghese (1577-1633)³³⁶. Rimangono significative, comunque, le parole di elogio espresse da van Mander circa la qualità dei lavori, composti da grottesche, trofei e fasci d'armi dipinti con «grazia e maestria». La loro esecuzione va collocata tra il 1573, anno in cui il giuoco della pallacorda è già attestato nella villa, e il 1576, anno in cui Pérez è già a Malta³³⁷. Riguardo al possibile intervento del pugliese in altri ambienti della villa³³⁸, allo stato

³³⁰ Al momento non verificabile, in assenza di altri documenti e per la perdita degli affreschi, è la suggestiva identificazione cautamente proposta da Patrizia Tosini di un certo «m.o Mateo da Leo pitore» con il nostro Matteo da Lecce che nel 1566 viene pagato 50 scudi per gli affreschi della tribuna della cappella del Battesimo nella chiesa di S. Marco a Roma (cfr. Patrizia Tosini. "Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma". In Caterina Furlan, Patrizia Tosini (a cura di). *I Cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*. Milano: Silvana, 2014, pp. 292, 304). Qualora la proposta fosse confermata, la presenza di Pérez a Roma, già qualificato come "maestro", andrebbe anticipata di almeno altri due anni e allo stesso tempo si avrebbero ulteriori elementi a sostegno dei precoci contatti del leccese con la Serenissima che nella chiesa di S. Marco al Campidoglio aveva la sua chiesa nazionale.

³³¹ Cfr. TOSINI 2008, pp. 107-108.

³³² Cfr. Maria Barbara Guerrieri Botosi. "Decorazioni pittoriche tra Manierismo e Ottocento". In Marina Formica (a cura di). *Villa Mondragone «seconda Roma»*. Roma: Palombi, 2015, p. 79.

³³³ Cfr. HOFFMANN 2004, p. 667.

³³⁴ VAES 1931, p. 345.

³³⁵ Cfr. Fausto Nicolai. "Karel van Mander e gli affreschi di Palazzo Spada a Terni. Il contratto del 1574". *Studi di Storia dell'Arte*, n. 26, 2015, p. 97.

³³⁶ Cfr. Francesca Sbaraglia. *Il palazzetto della "Retirata" di Mondragone: un cantiere Altemps della seconda metà del Cinquecento* (Tesi di dottorato). Roma: Università la Sapienza, 2011-2012, pp. 190-191.

³³⁷ Cfr. SBARAGLIA 2011-2012, p. 192. Diversamente da quanto asserito da LEPRI, PALESATI 1999, p. 64, van Mander non stabilisce alcun rapporto di consequenzialità temporale tra il soggiorno maltese di Pérez e gli affreschi a Mondragone.

³³⁸ LEPRI, PALESATI 1999, pp. 63-66 estendono praticamente a tutta l'ala della villa detta Retirata l'intervento di Matteo Pérez. Senza alcun supporto documentario o stilistico i due studiosi ipotizzano un «apprendistato pittorico di Matteo» anche in Palazzo Altemps a Calvi dell'Umbria (LEPRI, PALESATI 1999, pp. 41-43), dove, viceversa, Giovanna Saporì. "Pittori fiamminghi da Roma in Umbria". *Bollettino d'Arte*, n. 100 supplemento, 1997, p. 82 riconosce la mano di un pittore fiammingo. In ugual modo privo di riscontri è l'intervento di Matteo da

attuale delle conoscenze, è impossibile esprimersi³³⁹, così come per il momento rimane solo un'ipotesi quella del coinvolgimento nei lavori dello stesso van Mander³⁴⁰.

È sempre il pittore-biografo fiammingo a ricordare quello che fu l'incarico più prestigioso ricevuto da Matteo Pérez, ossia la realizzazione dell'affresco nella controfacciata della Cappella Sistina raffigurante la *Disputa sul corpo di Mosè* eseguito tra il 1569 e il 1573 sotto i pontificati di Pio V e Gregorio XIII (cat. 1, fig. 87), forse su commissione del cardinale Girolamo Rusticucci (1537-1603), sovrintendente dei lavori di restauro della Sistina³⁴¹. Appare chiaro che il conseguimento di un incarico così prestigioso da parte di un artista così giovane fu possibile solo grazie all'intercessione di personalità molto influenti in Vaticano, come i cardinali Charles d'Angennes de Rambouillet (1530-1587) e Marco Sittico Altemps, già committenti del pittore pugliese³⁴². Van Mander, tuttavia, insinua che l'Arcangelo Michele, vero fulcro e protagonista dell'affresco, non fu dipinto da Matteo Pérez bensì fu realizzato, «in maniera degna», da Guidonio, pittore morto in giovane età del quale il fiammingo dichiarava di non conoscere altra opera all'infuori dell'arcangelo nella Sistina³⁴³. L'annotazione, mai riportata dai successivi biografi come Baglione, è stata talvolta accolta come veritiera dalla critica contemporanea³⁴⁴; una più attenta valutazione di quanto asserito da van Mander, tuttavia, induce seri dubbi sulla sincerità e buona fede di quanto commentato dal pittore fiammingo. Infatti, potendo basarci esclusivamente su argomenti di natura stilistica, osserviamo che la figura dell'Arcangelo Michele è del tutto compatibile alla fisionomia dell'angelo a destra della composizione, lasciando persino immaginare l'uso di un medesimo cartone, oltre che appare coerente ad altre opere del catalogo romano e

Lecce al restauro degli affreschi di Francesco Salvati della *Resurrezione* e della *Discesa dello Spirito Santo* nella chiesa di S. Maria dell'Anima a Roma sostenuto da LEPRI, PALESATI 1999, pp. 35-37.

³³⁹ Cfr. SBARAGLIA 2011-2012, p. 194; GUERRIERI BOTOSI 2015, p. 94.

³⁴⁰ Cfr. GUERRIERI BOTOSI 2015, p. 94.

³⁴¹ Nell'ambito di un soggiorno di mobilità internazionale di studenti di dottorato svolto da chi scrive a Roma sotto la supervisione della prof.ssa Patrizia Tosini dell'Università Roma Tre, abbiamo cercato di risalire ad una più precisa datazione dell'affresco nella Sistina attraverso la ricerca di documenti del Fondo Camerale I conservato presso l'Archivio di Stato di Roma. Purtroppo tutti i nostri tentativi sono stati infruttuosi dovuti, in particolar modo, alla dispersione della fondamentale documentazione della Serie Fabbriche afferente agli anni di pontificato di Pio V e di gran parte di quello di Gregorio XIII (cfr. ASR. Inventari, n. 112/18). Un'altra lacuna, tra gli anni 1566 e 1571, è nella serie documentaria Tesoreria Segreta (cfr. ASR. Inventari, n. 112/14). In generale sono stati consultati i seguenti faldoni: ASR. Camerale I. Mandati Camerali, bb 921-925; ASR. Camerale I. Tesoreria Segreta, b. 1300 (anni 1572-1573); ASR. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, bb.7, 9; ASR. Camerale I. Fabbriche, bb. 1520-1521; ASR. Camerale II. Arti e Mestieri, b. 33. Sebbene non sia stato possibile risalire a documenti sull'opera di Matteo Pérez, sono stati invece rinvenuti vari riferimenti ad opere di altri artisti per diversi cantieri pontifici in gran parte già noti. Riteniamo utile segnalare un documento del 28 maggio 1569 che riferisce della realizzazione di uno stendardo dipinto da parte di un tale pittore Stefano per 30 scudi per «servitio del castello s.to angelo de roma» (ASR. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 9, f. n.n. trascritto in Appendice documentaria, doc. 2). Alla pittura ed indoratura di due stendardi si riferisce anche il pagamento del 9 gennaio 1571 di 60 scudi effettuato dalla Reverenda Camera Apostolica a favore dei pittori Pietro Antonio da Como (*alias* Pietro Antonio Alciati) e Michelangelo da Santa Fiora (*alias* Michelangelo de Sanctis) per «dui stennardi per li cavalli leggeri della guardia di sua santità» (ASR. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 9, f. n.n.). Ancora a Michelangelo di Santa Fiora e a tale Stefano risultano pagamenti per altri lavori di pittura di stendardi (ASR. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 7, fasc. 6, c. 4r trascritto in Appendice documentaria, doc. 1; ASR. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 9, f. n.n. trascritto in Appendice, doc. 2). Di questi documenti proponiamo la trascrizione in Appendice per sottolineare che pittori iscritti alla Compagnia di San Luca, come Michelangelo de Sanctis da Santa Fiora, ritenessero del tutto normale ricevere incarichi di minore entità quali la realizzazione di paramenti per cavalli e stendardi con la conseguenza che non deve affatto meravigliare che Matteo da Lecce, così come documentato a Siviglia e a Lima, attendesse alla pittura di corami e di scudi araldici.

³⁴² Cfr. RAGAZZI 2018, p. 137.

³⁴³ VAES 1931, p. 344.

³⁴⁴ Cfr. per esempio PISCITELLO 2015; GUERRIERI BOTOSI 2015, p. 81.

sivigliano del Pérez. Inoltre, ovvie ragioni di circostanza rendono alquanto improbabile che un pittore dal temperamento di Matteo da Lecce possa aver rinunciato ad eseguire di propria mano la figura fulcro dell'affresco sistino cedendone il privilegio ad un altro pittore. Dubbi circa la veridicità della testimonianza di van Mander sorgono anche perché questi si contraddice affermando di non avere notizia di altre opere di Guidonio Guelfi; viceversa, il pittore fiammingo dovè sicuramente conoscere i lavori di Guelfi, se non quelli realizzati a Villa Mondragone, dove è documentato al 1575 per la decorazione della cappella³⁴⁵, almeno quelli di Villa d'Este a Tivoli³⁴⁶, cantieri che van Mander ebbe modo di visitare³⁴⁷.

Tornando all'affresco della *Disputa sul corpo di Mosè*, dal punto di vista formale, sembra che Pérez abbia voluto porre la sua opera *a pendant* con il *Giudizio* di Michelangelo dal quale sono riprese muscolature, fisionomie e carnagioni delle figure demoniache; risulta profondo, a parere di Claudio Strinati, anche il condizionamento del modello salviatesco che collocherebbe il pittore in una fase di transizione «tra la moderna (per quegli anni) impostazione zuccaresca e quella tipica della metà del secolo [...] espressa dal Salviati»³⁴⁸.

Il lavoro nella Sistina, al cospetto dei capolavori di Michelangelo e dei grandi artisti del Rinascimento, dovè indubbiamente rappresentare un momento di svolta nella vita di Matteo Pérez, un'esperienza fondamentale nel suo *curriculum* che all'estero gli valse la qualifica, non sappiamo se accreditata con documento pontificio ma indubbiamente sfoggiata con un certo accento megalomane, di «*pintor de su Santidad*»³⁴⁹. Il privilegio di frequentare il Palazzo Apostolico, dunque, diede al pittore pugliese visibilità e fama che gli permisero, il 2 novembre 1573, di acquisire la “patente” per l'esercizio del mestiere³⁵⁰ figurando il suo nome nel *Registro degli introiti* dell'Università delle Arti della Pittura di Roma³⁵¹, «struttura corporativa con chiari residui di derivazione medioevale»³⁵² che secondo lo statuto del 1546 era composta da un organo deputato al controllo delle professioni artistiche (Consolato) e da un altro preposto alla direzione della vita spirituale dei membri (Compagnia di S. Luca)³⁵³. L'Università delle Arti della Pittura a cui aderì Matteo Pérez, dunque, era istituzione dalle finalità ben diverse rispetto alla successiva Accademia di S. Luca rifondata nel 1593 da Federico Zuccari con carattere intellettuale e didattico³⁵⁴. L'ingresso nella corporazione, quindi, dovè rappresentare per il pittore il pieno riconoscimento nel campo artistico e la possibilità di qualificarsi come maestro; nel registro della Compagnia, infatti,

³⁴⁵ Cfr. GUERRIERI BOTOSI 2015, pp. 81, 99.

³⁴⁶ Cfr. TOSINI 2005, p. 52.

³⁴⁷ Cfr. VAES 1931, pp. 344-345.

³⁴⁸ STRINATI 1992, p. 79.

³⁴⁹ Con tale qualifica è già menzionato a Siviglia nel 1588 (cfr. Gonzalo Argote de Molina. *Nobleza de Andalucía*. Sevilla: Fernando Díaz, 1588, f. 118v). Nella cronaca dell'Ordine agostiniano peruviano è indicato come pittore di Gregorio XIII (cfr. Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del Orden de San Agustín en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638, p. 248). Le cronache italiane, invece, non riportano tale qualifica che dovè attecchire solo all'estero.

³⁵⁰ Cfr. Isabella Salvagni. *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, vol. 1. Roma: Campisano, 2012, p. 4.

³⁵¹ Archivio Storico dell'Accademia di San Luca - Roma. *Registro degli introiti*, vol. 2, 1553-1653, f. 64v. Già segnalato in STASTNY 2013, p. 63 e pubblicato in SALVAGNI 2012, p. 371.

³⁵² SALVAGNI 2012, p. 7.

³⁵³ Cfr. Monica Grossi, Silvia Trani (a cura di). *L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma. Inventario*. Roma, 2010, pp. VIII-IX.

³⁵⁴ La bibliografia precedente ha generalmente riferito dell'ammissione di Matteo Pérez all'Accademia di S. Luca. Per esempio BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 158; LEPRI, PALESATI 1999, p. 23; e MESA, GISBERT 2005, p. 15; STASTNY 2013, p. 63. Correttamente parla di Compagnia di S. Luca, invece, SCANU 2020, p. 94.

l'artista è indicato come «M.º mateo da Lecce» e al suo nome, dei 2 scudi dovuti per la tassa del rilascio della “patente”, risultano tre pagamenti di cui il primo datato 2 novembre 1573 di 0,5 scudi sotto il console Adriano Rainaldi, altri 0,5 scudi il 9 ottobre 1574 ai tempi del console Pietro Venale e il saldo di 1 scudo il 24 settembre 1581 quando era console Federico Zuccari³⁵⁵.

Doverono essere, questi, anni di frenetica attività, durante i quali Matteo Pérez attese a diverse prestigiose commissioni a Roma e in zone interne dello Stato Pontificio e del Granducato di Toscana. Il biografo di riferimento per questa fase di prima maturità del pittore è il medico senese Giulio Mancini che pare attinse ad informazioni riferitegli da un amico intimo di Matto, l'architetto Ottaviano Mascherino (1536-1606), col quale continuò a mantenere uno scambio epistolare anche dopo la partenza per il Perù. Non sappiamo in quale circostanza il leccese e Mascherino si siano conosciuti, quel che è certo è che le occasioni d'incontro tra i due artisti non dovevano mancare innanzitutto per la condivisione degli stessi committenti e cantieri, e poi perché entrambi furono membri dell'Università dei Pittori di S. Luca e della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon alla quale aderivano pressoché tutti i più illustri pittori, scultori ed architetti attivi a Roma³⁵⁶.

È così, dalla testimonianza riferitagli da Mascherino, Mancini descrive «Matteo da Lecci» come «huomo piacevole e di costumi affabili e communi e, per dirla propriamente, da castron pugliese, perché non conoscendo il suo valore, [...] trattenendosi in Corneto, quando sentiva che in qualche terra vicina si lottasse o currese il palio, anch'esso si metteva tra gl'altri et faceva scrivere a rolo e lassavasi mercar in fronte come li altri et, havuto il premio, ne mostrava grand'allegrezza con far ai compagni per tal occasioni bonissimi pasti. Ma comunque se sia fu di costume virtuoso, ma plebeo nella sua persona di tal eminenza; non di vituperio, ma sol di dir che fusse d'un huomo che non conoscesse se stesso e che dovesse esser guidicato dagl'altri quali, se non saranno appassionati, lo giudicaranno grand'huomo per l'inventione, prestezza dell'operare et intelligenza delle figure»³⁵⁷.

Commentando il brano Alfredo Petrucci spiega che il Mascherino rimproverava all'amico Matteo il suo modo di vivere sconveniente rispetto alla sua «eminenza», giacché si comportava come un uomo che «sconoscendo sé stesso, correva il rischio di scadere nel giudizio della gente, solita ad apprezzare più la buona apparenza delle persone che non la bontà delle loro opere»³⁵⁸. Matteo Pérez, infatti, era solito comportarsi come «castrone», ossia come uno stolto, perché dedito a divertimenti popoleschi quali le gare di lotta e il palio.

Sempre stando a Mancini, Matteo «fu dal cardinal Ramboglietti condotto a Corneto et ivi operò altre cose, et altre in Viterno et in altri luoghi ivi vicini»³⁵⁹; nelle note della versione critica si legge inoltre che «operò a Corneto per il cardinal Rombaglietto di pittura et di architettura» e che «fu amico di Salvador da Venezia che lo condusse seco a Corneto et fece operare per il cardinale Rombaglietto»³⁶⁰. Non è stato possibile identificare il citato Salvatore da Venezia, mentre il

³⁵⁵ Cfr. SALVAGNI 2012, p. 371. Ci pare opportuno segnalare che nello stesso registro si fa menzione, al 26 gennaio 1579, di «Mr. Mateo pugliese da Manfredonia», pittore conterraneo del nostro Matteo completamente sconosciuto (cfr. SALVAGNI 2012, p. 374).

³⁵⁶ Cfr. Isabella Salvagni. «Architetto e pittor fu la mia impresa». La collezione di libri e disegni di Ottaviano Mascherino all'Accademia di San Luca. Il disegno come eredità per la didattica dell'architettura". *Palladio*, n. 55, 2015, p. 69. La politica di appartenenza alle congregazioni come parte delle strategie di affermazione professionale degli artisti è ben evidenziata nel caso del pittore Scipione Pulzone (cfr. Marco Pupillo. "Il talento e la reputazione. Scipione Pulzone fuori e dentro l'Accademia". In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 165-173).

³⁵⁷ MANCINI 1956, pp. 222-223.

³⁵⁸ PETRUCCI 1971, pp. 133, 135.

³⁵⁹ MANCINI 1956, p. 222. Forse sulla scorta di Mancini, anche Bellori, a margine delle *Vite* di Baglione, annota della tappa di Matteo a Corneto con il cardinale de Rambouillet. Cfr. MARIANI 1935, p. 31.

³⁶⁰ MANCINI 1956, p. 223, in nota.

cardinale Ramboglietti può essere identificato in Charles d'Angennes de Rambouillet (1530-1587) divenuto Governatore di Corneto, odierna Tarquinia, con nomina di Sisto V nel 1587³⁶¹, quindi ben dopo la definitiva partenza del Pérez dall'Italia³⁶². Per salvare in parte l'annotazione del Mancini, viziata forse da un *lapsus* del Mascherino³⁶³, si potrebbe ipotizzare che Pérez operò per Rambouillet non a Corneto bensì a Gualdo Tadino, cittadina al confine tra Umbria e Marca d'Ancona dove nel 1578 il cardinale francese ottenne il legato perpetuo³⁶⁴; in tal caso le opere del pittore pugliese andrebbero riferite al suo secondo soggiorno romano tra il 1581 e il 1583. Purtroppo non è stato possibile identificare suoi lavori di pittura o architettura - e sarebbe un'assoluta novità confermare l'incursione di Matteo Pérez in quest'arte così come vorrebbe Mancini - tanto a Gualdo che a Tarquinia, anche se solo il setacciamento a tappeto dei territori potrebbe portare risposte definitive.

Per quanto riguarda Viterbo, invece, ad una ricerca preliminare è stato possibile individuare un quadro, citato come *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni, Gioacchino ed Anna*, che secondo la storiografia locale sarebbe stato realizzato tra il 1580 e il 1582 da Matteo Pérez per la chiesa del Gonfalone di Viterbo³⁶⁵. Ad una visione dell'opera, tuttavia, sorgono parecchi dubbi sulla reale paternità del quadro che manca della cifra stilistica del pittore leccese; l'opera è oggi custodita nel Museo del Colle di Viterbo e va correttamente intitolata come *Presentazione di Gesù al Tempio* nonché inquadrata, crediamo, nell'ambito di un anonimo pittore romano dell'ultimo quarto del Cinquecento. Pare utile ricordare che nella stessa Viterbo esiste un nucleo di tele di Cesare Nebbia tra cui *Cristo alla Piscina Probatica* per l'Ospedale Grande, *l'Incoronazione della Vergine* nell'episcopio e il *Compianto sul Cristo deposto* della chiesa della SS. Trinità³⁶⁶.

Sempre dalle note del testo critico di Mancini si legge che Matteo Pérez «fece qualche cosa per la Ma[remma] di Siena mentre che stette in Roccastrada»³⁶⁷. Questa annotazione, tralasciata da tutti gli studi successivi perché ritenuta errata o non comprensibile, trova oggi un'importante conferma grazie al ritrovamento di un atto³⁶⁸, con il quale il 13 marzo 1575 il cardinale Alessandro Sforza (1534-1581) incaricava a Matteo da Lecce di «depingere nel suo palazzo della Sforzesca le due sale et quattro cammere con fregi a torno per ciascuna delle sale et camere coò buoni colori compri a mie spese, et de sufficiente lavoro a fresco, cò istorie de figure Grotteschi, et Paesi varij», pitture da

³⁶¹ Cfr. Luigi Salerno. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 2. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1957, p. 108.

³⁶² Privo di riscontri è quanto proposto da LEPRI, PALESATI 1999, pp. 143-148 circa un rientro di Matteo Pérez in Italia verso gli anni 1587 e il 1589 quando a detta dei due studiosi avrebbe lavorato alle decorazioni di Palazzo Altemps in Soriano del Cimino e a quelle di Palazzo in Bassano Romano.

³⁶³ L'equivoco fu forse causato dal fatto che il Mascarino progettò il monumento funebre del cardinale de Rambouillet collocato nella parete sinistra del presbitero della chiesa di S. Francesco di Tarquinia. Cfr. BILANCIA 2012, pp. 113-114.

³⁶⁴ Cfr. MELILLO 1980, p. 1.

³⁶⁵ Cfr. Noris Angeli. "Il ciclo pittorico del Battista nella chiesa del Gonfalone di Viterbo". *Biblioteca e Società*, vol. LIII, nn. 1-2, 2006, p. 54; Noris Angeli. *Chiesa del Gonfalone in Viterbo. Ciclo pittorico del Battista*. Viterbo: BetaGamma, 2007, p. 56 dove non si fornisce nessun dato documentario che motivi tale affermazione.

³⁶⁶ Cfr. Alessandro Zuccari. "Cesare Nebbia tra Orvieto, Roma e Viterbo". In Laura Bonelli, Massimo Bonelli (a cura di). *L'età di Michelangelo e la Tuscia*. Atti della giornata di studi (Bagnai, 2006). Viterbo: BetaGamma, 2007, pp. 76-79; Gennaro Esposito. "La pala della Piscina Probatica per l'Ospedale Grande di Viterbo". In Gennaro Esposito (a cura di). *La Piscina Probatica. Il dipinto dello 'Spedale Grande' di Viterbo: Cesare Nebbia (1534-1614)*. Viterbo: Agnesotti, 2008, pp. 15-38.

³⁶⁷ MANCINI 1956, p. 223, in nota.

³⁶⁸ L'atto è citato per la prima volta in Fernando Bilancia. "Giovanni Fontana per la committenza degli Sforza di Santa Fiora: il palazzo alle Quattro Fontane e altre opere". *Palladio*, n. 46, 2010, p. 120 nota 15 e da lì anche da Carla Benocci. "La Roma degli Sforza sfida il Granducato mediceo: la Sforzesca dei cardinali di Santa Fiora Guido Ascanio e Alessandro". *Studi Romani*, vol. 58, nn. 1-4, 2010, p. 266 nota 37.

iniziare il 1° aprile 1575 e completare entro cinque mesi, per il compenso di 700 scudi³⁶⁹. Si tratta di lavori eseguiti per la decorazione di Villa Sforzesca, sita in territorio di Castell’Azzara al confine tra lo Stato Pontificio e il Granducato di Toscana, precisamente nella Contea di Santa Fiora feudo degli Sforza di Santa Fiora alle cui pertinenze vi era parte della Maremma Senese e paesi come Roccastrada. Dal contratto sembrerebbe che la supervisione di tutta l’opera fosse affidata al pittore bolognese Lorenzo Sabatini³⁷⁰, al quale, a sua volta, nel 1576 fu incaricata la realizzazione degli affreschi del Salone completati dal figlio Mario Sabatini e, guardacaso, da Ottaviano Mascarino, a causa della prematura scomparsa di Lorenzo Sabatini³⁷¹. Il cardinale Alessandro Sforza fu uno dei massimi collaboratori di papa Gregorio XIII sotto il cui pontificato ricoprì diversi incarichi nella Curia romana, tra cui quello di legato e quello di prefetto del Supremo Tribunale della Segnatura Apostolica³⁷². Al cardinale Sforza si deve la costruzione della Villa Sforzesca che, con la sua architettura michelangiotesca, il fasto degli arredi e la magnificenza dei giardini, voleva essere una sorta di risposta data dagli Sforza, sostenuti dalla Chiesa, al crescente potere dei Medici³⁷³. Per la decorazione delle prime stanze della Villa venne pertanto contrattato Matteo da Lecce, artista in quel momento “sulla cresta dell’onda”. Tali affreschi sono stati attenzionati per la prima volta da Carla Benocci che ha potuto riscontrare, nel vano attiguo al Salone, un ampio fregio che corre sulla parte alta delle pareti. In esso si susseguono “quadri riportati”, cinti da elaborate cornici, in cui raffinatissime composizioni a grottesca con satiri, figure femminili ed esili architetture su fondo bianco, si alternano ad ampie scene di paesaggi con rovine e quinte vegetali. Tra i riquadri compaiono imponenti figure allegoriche ammantate da ricchi panneggi, di cui è possibile identificare, sulla parete destra, l’*Abbondanza*, con la sua cornucopia, e la *Pace* che sorregge una colomba (fig. 64), mentre sulla parete sinistra la *Fede*, con una lucerna in mano, e la *Fortezza* col suo scettro³⁷⁴ (fig. 65). Purtroppo il ciclo, in gran parte frammentario, si trova in condizioni conservative tali da non consentire un’adeguata lettura dell’opera che, dal punto di vista compositivo, ripropone la soluzione degli affreschi della Sala della Poesia del Casino Gambara di Villa Lante a Bagnaia (fig. 66) eseguiti da Raffaellino da Reggio e dalla sua *équipe*³⁷⁵, con l’alternarsi di grottesche e brani paesaggistici intervallati da allegorie. Per quanto riguarda lo stile, invece, in questo brano pittorico il michelangiologismo delle figure è stemperato con una più convinta adesione al lessico zuccaresco, come emerge, per esempio, dal confronto dell’allegoria della *Pace* della Sforzesca con la *Virtù militare* (fig. 67) che il più giovane degli Zuccari realizzò nella Sala dei

³⁶⁹ ASR. Notai del Tribunale dell’*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1681, 16 marzo 1575, f. 722r trascritto integralmente in Appendice documentaria, doc. 5.

³⁷⁰ Appendice documentaria, doc. 5.

³⁷¹ Cfr. BILANCIA 2010, p. 120 nota 15; Carla Benocci. “Gli Sforza di Santa Fiora in una terra di confine dal Quattrocento al Settecento: le robbiane nella pieve di Santa Fiora, le pitture, i quadri ed un teatro nei Palazzi di Santa Fiora, Proceno, la Sforzesca, Castell’Azzara, Selvena”. In Maurizio Mambrini (a cura di). *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: Feudalità e Brigantaggio*. Atti del Convegno (Castell’Azzara, 2014). Arcidosso: Effigi, 2015, pp. 256-257; Valentina Balzarotti. *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*. Bologna: Bologna University Press, 2021, p. 186.

³⁷² Cfr. Maurizio Membrini. “Il cardinale Alessandro Sforza, Villa Sforzesca e la visita di Gregorio XIII”. In Maurizio Mambrini (a cura di). *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: Feudalità e Brigantaggio*. Atti del Convegno (Castell’Azzara, 2014). Arcidosso: Effigi, 2015, pp. 84-85.

³⁷³ Cfr. BENOCCI 2015, p. 252.

³⁷⁴ Cfr. BENOCCI 2010, pp. 265-266; BENOCCI 2015, pp. 252-253.

³⁷⁵ Cfr. BENOCCI 2015, p. 254; Andrea Alessi. “Raffaellino’ da Reggio e la direzione dei lavori pittorici nella Palazzina Gamba a Bagnaia”. *Bollettino d’Arte*, n. 128, 2004, pp. 50-56; Andrea Alessi. “La palazzina Gambara: gli architetti e i pittori”. In Sabine Frommel (a cura di). *Villa Lante a Bagnaia*. Atti di Convegno (Viterbo, 2004). Milano: Electa-Mondadori, 2005, pp. 116-118.

Fasti Farnesiani di Palazzo Farnese. Il brano di Villa Sforzesca (qualora fosse accertata la reale paternità di Matteo Pérez che oggi, nonostante il documento noto, ci sembra un po' dubbia per le incongruenze stilistiche), dunque, sembrerebbe costituire quell'anello di congiunzione che documenta il passaggio dello stile del pittore pugliese dal michelangiologismo iperbolico della Cappella Sistina e del Gonfalone al compassato equilibrio delle *Allegorie* dipinte a La Valletta.

In questo stesso torno di anni, accanto alla produzione destinata a luoghi "periferici", si inseriscono altri lavori che Pérez eseguì a Roma, ricordati da Giovanni Baglione³⁷⁶. Innanzitutto l'abside della chiesa di S. Eligio dell'Università degli Orefici e degli Argentieri (cat. 2, fig. 91) che dovè essere decorata, pensiamo non oltre il 1574, in concomitanza ai lavori di Federizo Zuccari per



Fig. 64. Matteo Pérez da Lecce (?), *affreschi parete destra*, 1575. Castell'Azzara, Villa Sforzesca. Foto da BENOCCI 2015.



Fig. 65. Matteo Pérez da Lecce (?), *affreschi parete sinistra*, 1575. Castell'Azzara, Villa Sforzesca. Foto da BENOCCI 2015.



Fig. 66. Raffaellino da Reggio (attr.), *affreschi*. Bagnina, Casino Gambara, Sala della Poesia. Foto da ALESSI 2004.



Fig. 67. Federico Zuccari, *Virtù militare*. Roma, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani. Foto da ACIDINI LUCHINAT 1998.

l'altare dei Magi e per lo stesso presbiterio. L'opera di Matteo Pérez manifesta il chiaro ricordo delle cose di Perin del Vaga, Francesco Salviati e Pedro de Rubiales, ed è stata giudicata da Hermann Voss come il capolavoro romano del pittore³⁷⁷. In secondo luogo realizzò, «vicino alla Chiesa nuova, per andare a Mo[n]te Giordano, una facciata a mano manca, ov'è una historia della trasfigurazione del Redentore su' l monte Tabor con gli Apostoli, e co' Profeti»³⁷⁸; De Simone spiega che si trattava di un «grandioso suo fresco» che esisteva ancora al principio del XIX secolo sulla facciata di una casa in Via dei Filippini «quasi in linea retta dall'angolo in Cornu Evangelii della facciata dell'oratorio e della Chiesa Nuova»³⁷⁹.

Il prestigio acquisito dall'artista e la possibilità di entrare in contatto con le sfere più alte della società romana degli ultimi decenni del Cinquecento sono confermate dall'ingresso del pittore nell'Arciconfraternita del Gonfalone, sodalizio di origine medievale evolutosi col raggruppamento

³⁷⁶ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

³⁷⁷ Cfr. VOSS 1994, p. 355.

³⁷⁸ BAGLIONE 1642, p. 32.

³⁷⁹ DE SIMONE 1874, p. 303.



Fig. 68. Antonio Tempesta, particolare della veduta di Roma con l'abitazione di Matteo da Lecce, 1593. Foto da GALLO 2003.

di più congreghe³⁸⁰, che contava al proprio interno membri dell'aristocrazia ed esponenti del collegio cardinalizio tra cui il "Gran Cardinale" Alessandro Farnese che dové esercitare una certa influenza intellettuale e materiale sugli indirizzi spirituali ed artistici dell'Arciconfraternita³⁸¹. Il nome del pittore compare, senza però indicazioni cronologiche, nel registro dei sodali³⁸², dal quale è possibile ricavare altri dati interessanti su cui finora non è stata mai posta attenzione. Il registro, infatti, suddividendo i confratelli per rioni di appartenenza ci indica che «M. Matteo da Lecce pittore» dimorava nel rione «S.^{to} Stati» ossia Sant'Eustachio, zona che prendeva il nome dall'omonima basilica che fu una delle prime diaconie di Roma³⁸³, e precisamente «alli Cavalieri»³⁸⁴. Questo luogo è identificabile con la zona oggi chiamata Largo Arenula dove esisteva piazza dei Cavalieri che prendeva il nome da Palazzo Cavalieri, antica famiglia della nobiltà romana, e dove sorgeva la chiesa di S. Nicola in *vulgo* detta anch'essa «de' Cavalieri» e

successivamente di S. Elena dei Credenzieri, fino al 1594 sede parrocchiale³⁸⁵ (fig. 68).

L'opera di decorazione dell'oratorio del Gonfalone, secondo la consuetudine dell'osmosi tra cantieri artistici, vide il coinvolgimento di pittori già impegnati a Villa d'Este e a Villa Mondragone, i quali, come si è già detto in precedenza, attesero allo schema generale elaborato da Jacopo Bertoja che «aveva sin dall'inizio chiara l'intenzione di far eseguire il ciclo come opera collettiva da diversi autori a confronto tra loco, approfittando delle migliori occasioni che via via si fossero presentate»³⁸⁶. L'appartenenza di Matteo Pérez da Lecce alle fila dell'Arciconfraternita favorì, certamente, l'assegnazione al pittore dell'incarico di affrescare l'episodio dell'*Ecce Homo* e parte del fregio della prima campata con le figure di *Salomone*, due *Allegorie*, due *Profeti* e due *Sibille* eseguiti tra il marzo del 1575 e l'aprile del 1576³⁸⁷ (cat. 3, figg. 95-96, 98).

Da van Mander sappiamo, tuttavia, che

«purtroppo o che non fosse pagato, o che avesse sperperato il denaro ricevuto, o che disperasse vedendo le sue cose vicino a quelle di Zuccari, di Raffaello da Reggio e d'altri valenti maestri, una mattina di

³⁸⁰ Cfr. Antonio Martini. "L'Arciconfraternita del Gonfalone". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 19-29.

³⁸¹ Cfr. VANNUGLI 2012, pp. 120-121; TOSINI 2018, pp. 107-108.

³⁸² Archivio Segreto Vaticano (=ASV), Arciconfraternita del Gonfalone, 1199, *Miscellanea*, 1564-1585 pubblicato in Rossella Pantanella (a cura di). "Documenti". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, p. 222.

³⁸³ Cfr. Antonio Menegaldo, *Vincenzo Francia. Basilica di Sant'Eustachio in Campo Marzio - Roma. Cenni storici, artistici e religiosi*. Genova: Marconi, 2012, p. 7.

³⁸⁴ Cfr. PANTANELLA 2002, p. 222.

³⁸⁵ Cfr. Patrizia Tosini. "10. Già S. Elena dei Credenzieri". In Maria Luisa Madonna (a cura di). *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Roma: De Luca, 1993, p. 203; Marco Gallo. "Le formiche di Roma. Cronache della chiesa di S. Elena ai Cesarini (1594-1888): dalla Confraternita dei Credenzieri all'Arciconfraternita di Gesù Nazareno". In Harula Economopoulos (a cura di). *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e Mecenate*, vol. 2. Roma: Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company, 2003, p. 149; Claudio Rendina, Donatella Paradisi. *La grande guida delle strade di Roma: storia, arte, segreti, leggende, curiosità delle vie e delle piazze di rioni, quartieri e suburbi romani*. Roma: Newton & Compton, 2003, p. 340. Presso l'Archivio Storico Diocesano di Roma non si conservano registri di Stato delle Anime relativi alla parrocchia di S. Nicola dei Cavalieri del periodo di nostro interesse.

³⁸⁶ VANNUGLI 2012, p. 121.

³⁸⁷ Cfr. BERNARDINI 2002b, pp. 95-98.

buon'ora, i fratelli della Compagnia constatarono che Matteo aveva rovinato la sua opera; con un martello o in un altro modo vi aveva fatto dei buchi, come ho visto anch'io»³⁸⁸.

La testimonianza oculare del biografo fiammingo è confermata da una deliberazione dell'Arciconfraternita datata 31 agosto 1581, di cui si dirà più avanti.

Il danneggiamento dell'affresco, avvenuta tra la primavera e l'autunno del 1576, e la subita partenza del Pérez per Malta obbligarono l'Arciconfraternita ad assegnare l'integrale rifacimento della scena dell'*Ecce Homo* a Cesare Nebbia, il quale in quel periodo stava forse eseguendo la *Madonna dei Raccomandati*³⁸⁹. Il 5 novembre del 1576 la congrega destina 90 baiocchi all'acquisto di calce e pozzolana per l'arriccio dell'affresco dell'*Ecce Homo*³⁹⁰ (fig. 19).

Ma perché Matteo da Lecce distrusse la sua opera? Per rispondere a questa domanda e comprendere le motivazioni che sottessero al clamoroso gesto del pittore salentino, in assenza di più precise tracce documentarie, occorrerebbe entrare nei complessi e labirintici meandri della psiche umana, dove razionalità ed irrazionalità si confondono; ne consegue che ciò che qui di seguito si dirà non potrà che rimanere nel campo delle supposizioni. In tal senso già van Mander avanzò le prime ipotesi per spiegare il gesto di Matteo Pérez, dovuto forse a ragioni economiche o per la sua insoddisfazione per il risultato dell'opera posta a confronto con quella di altri pittori. Se è possibile escludere la motivazione economica, dato che sono documentati vari pagamenti all'artista³⁹¹, quella



Fig. 69. Roma, Oratorio del Gonfalone, *controfacciata*. Foto internet.

dell'insoddisfazione personale è l'opzione che al momento sembra più convincente. Dagli ordini di pagamento del Gonfalone si ricava che entro il gennaio 1576 il riquadro dell'*Ecce Homo* era già ultimato, mentre nell'aprile successivo era completato il fregio con la figura di *Salomone*³⁹². Ne deriva che la possibile insoddisfazione di Pérez per la sua scena cristologica non fu sfogata all'immediato scoprimento del dipinto bensì andò maturando nel corso dei primi mesi del 1576. L'analisi stilistica degli affreschi superstiti ci mostra un Pérez ancora fortemente ancorato al michelangiologismo, rivelandosi, pertanto, "attardato" rispetto alle realizzazioni di Federizo Zuccari,

Raffaellino da Reggio o Jacopo Bertojà³⁹³. Inoltre, come è stato evidenziato, il michelangiologismo di Matteo Pérez, meditato ed appassionato, è iperbolico ed estremamente "sforzato" nelle pose e nelle espressioni³⁹⁴. Il pittore, per esempio, esagera «l'età delle Sibille, la volumetria dei personaggi, la corrusca terribilità dei Profeti»³⁹⁵ al punto che la carica espressiva delle figure appare a tratti inopportuna ed irriverente³⁹⁶. Ritrovare «un michelangiologismo così rigoroso e appassionato»³⁹⁷ in un'opera dell'ottavo decennio del Cinquecento, a dieci anni dalla morte di Michelangelo quando

³⁸⁸ VAES 1931, p. 344.

³⁸⁹ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 99.

³⁹⁰ ASV. Arciconfraternita del Gonfalone, *Spese minute*, 5 novembre 1576, f. 4r in OBERHUBER 1960, p. 253.

³⁹¹ Cfr. OBERHUBER 1960, p. 253.

³⁹² Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 95.

³⁹³ Cfr. RINALDI 2016, p. 71.

³⁹⁴ Cfr. Alessandra Molfino. *L'Oratorio del Gonfalone*. Roma: Banco di Santo Spirito, 1964, p. 35.

³⁹⁵ STRINATI 1992, p. 80.

³⁹⁶ Cfr. Claudio Strinati. "Storie della Passione". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, p. 46.

³⁹⁷ MOLFINO 1964, p. 36.

ormai la “terribilità” del grande maestro era stata stemperata dalla «sottigliezza stilistica» della nuova generazione di artisti³⁹⁸, dovè risultare, ad alcuni, perlomeno anomalo. E sebbene le figure profetiche manifestino una certa affinità con un altro michelangiolista del tempo, Marco Pino da Siena, che nell’oratorio alcuni anni prima aveva realizzato la *Resurrezione di Cristo* e un’altra coppia di *Profeta e Sibilla*³⁹⁹ (fig. 97), gli esiti figurativi del pittore leccese doverono forse sembrare fuori luogo, soprattutto per l’esagerato sovradimensionamento delle figure che, come si nota nella controfacciata, rompevano quell’implicita intesa di omologazione degli stili secondo criteri unitari, alterando l’armonia dimensionale nel fregio (fig. 69). Se, forse, ai confratelli poco dovevano importare tali questioni, tanto che giudicarono «capriccio» personale il gesto distruttivo di Pérez⁴⁰⁰, probabilmente ad alcuni visitatori, o agli altri artisti che transitarono dal Gonfalone, la cosa non dovè passare inosservata. Le bibliografie e le cronache dell’epoca hanno tratteggiato la personalità estremamente orgogliosa del pittore leccese; da Francisco Pacheco sappiamo, per esempio, che quando Pérez giunse a Siviglia e gli artisti locali si burlarono di lui considerando non veritiero che avesse affrescato nella Sistina, «*él se afligió sobre manera*»⁴⁰¹. Necessariamente si dovrà rimanere nel campo delle supposizioni, ma non crediamo di allontanarci troppo dalla verità nell’ipotizzare che alcune critiche o commenti ironici possano essere giunti all’orecchio del pittore⁴⁰² e, sedimentate nel corso di alcuni mesi, ne scatenarono la furia auto-distruttiva che fu indirizzata sulla scena dell’*Ecce Homo*, essendo le altre pitture murarie difficilmente raggiungibili se non dai ponteggi.

1.5.3 Il periodo maltese

Dopo quest’epilogo teatrale, Matteo Pérez dovè perdere la sua credibilità vedendosi costretto ad allontanarsi da Roma, città che nonostante la sua condizione di capitale della Cristianità era di dimensioni modeste rispetto ad altre capitali come Napoli, Londra o Parigi⁴⁰³, recandosi all’isola di Malta, feudo dei Cavalieri Gerosolimitani e parte dei domini della Corona di Sicilia. Quella di Pérez, ad ogni modo, diversamente da quanto lasciato intendere da van Mender⁴⁰⁴ - che forse scriveva con una punta di risentimento personale - e da quanto sostenuto da alcuni studiosi⁴⁰⁵, non fu una fuga rocambolesca e in cerca di fortuna, bensì una partenza che forse era stata pianificata da qualche tempo. Infatti, come lo stesso van Mender ricorda, il Gran Maestro dei Cavalieri di S.

³⁹⁸ Cfr. MOLFINO 1964, p. 36.

³⁹⁹ Giuliano Briganti. *La maniera italiana*. Roma: Editori Riuniti, 1961, p. 55; STRINATI 1992, p. 83.

⁴⁰⁰ Peraltro è noto che, laddove non vi fosse l’elargizione di un singolo mecenate, l’Arciconfraternita assegnasse gli affreschi soprattutto in base a ragioni di convenienza economica (cfr. VANNUGLI 2012, p. 122).

⁴⁰¹ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura, su antiguedad y grandezas*. Sevilla: Faxardo, 1649, p. 336.

⁴⁰² Di tale opinione anche RAGAZZI 2018, p. 138 il quale menziona un episodio ricordato da van Mander in cui Raffaellino da Reggio schernì un’opera del bolognese Riccardo Sassi rendendolo un vero e proprio zimbello per gli altri pittori.

⁴⁰³ Sulla Roma del XVI secolo si veda Maria Giulia Aurigemma. “Roma nel ‘500, le chiese e la città”. In Centro Studi sulla civiltà artistica dell’Italia meridionale ‘Giovanni Previtali’ (a cura di). *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell’Arte*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 113-130.

⁴⁰⁴ Cfr. VAES 1931, pp. 344-345.

⁴⁰⁵ MESA, GISBERT 2005, p. 19 ventilano una fuga precipitosa da Roma che avrebbe condotto Pérez prima a rifugiarsi a Napoli e in seguito a Malta, anticipando di circa trent’anni l’itinerario percorso da Caravaggio. In realtà, se una sosta di Pérez a Napoli non può essere esclusa, sicuramente il soggiorno durò solo poco tempo dato che il pittore era stato già contattato per lavorare a Malta. Per la stessa ragione riteniamo vada scartato il «lungo viaggio per terra, prima di imbarcarsi alla volta di Malta» proposto da LEPRI, PALESATI 1999, pp. 67.

Giovanni aveva invitato alcuni pittori attivi a Roma a trasferirsi sull'isola per attendere alle imprese decorative dell'Ordine Ospedaliero⁴⁰⁶ il quale, grazie all'euforia della vittoria del 1565 contro gli Ottomani, stava vivendo una stagione di fervida attività segnata dalla costruzione di nuovi edifici e dalla fondazione della nuova capitale⁴⁰⁷. La richiesta di un pittore a Roma, anziché dalla ben più vicina Sicilia, rientrava nella strategia politica attuata dai Cavalieri volta alla «*de-sicilianisation*» dell'arcipelago maltese⁴⁰⁸, che sul piano artistico si riflesse, per l'appunto, con l'arrivo a Malta di architetti e pittori dalla Toscana o da Roma.

Stando ad un documento poco noto datato 1581, dunque, Matteo Pérez da Lecce giunse a Malta non su sua iniziativa personale bensì per espressa volontà del Gran Maestro dei Cavalieri di S. Giovanni⁴⁰⁹. Il riferimento è al francese Jean de la Cassière (1502-1581), Gran Maestro dal 1572 al 1581, il quale il 28 giugno 1581, stesso giorno dell'ultimo Consiglio da lui presieduto prima della sua destituzione, scrisse una lettera di raccomandazione nei confronti del pittore che «ha dato intiera satisfactione vivendo sempre honoratamente da virtuoso et homo dabene»⁴¹⁰. Appare evidente che una nota così entusiastica mal si concili con quanto asserito da van Mander circa l'arresto di Pérez a Malta «essendo caduto colà in un'avventura»⁴¹¹. Della presunta detenzione, peraltro, non si hanno ulteriori riscontri, né in documenti⁴¹² né in fonti biografiche, lasciandoci forti dubbi circa la sincerità della testimonianza del pittore fiammingo. La ragione del trattamento riserbato al leccese dal suo collega nordico, a nostro parere, potrebbe essere stato un certo risentimento personale di quest'ultimo nei confronti del Pérez la cui decisione di accettare l'invito del Gran Maestro potrebbe aver mandato in fumo i piani dello stesso van Mander, che a suo dire era ugualmente sul punto di partire per Malta insieme al francese Stefano Duperac (1535 ca.-1604)⁴¹³.

⁴⁰⁶ Cfr. VAES 1931, pp. 344-345.

⁴⁰⁷ Cfr. Mario Buhagiar. *The iconography of the maltese islands 1400-1900*. Malta: World Confederation of Salesian Past Pupils of Don Bosco, 1987, p. 48.

⁴⁰⁸ Sandro Debono. *Understanding Caravaggio and his Art in Malta*. Malta: Heritage Malta, 2007, p. 24.

⁴⁰⁹ Archives of the Order of Malta (=AOM), b. 439, *Liber Bullarum*, 1579-1581, f. 273 trascritto in Appendice documentaria, doc. 7. Che l'«*assai chiaro*» pittore «Matteo da Lecce» fu «chiamato da Roma» dai Cavalieri è anche ricordato da Bartolomeo dal Pozzo. *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni gerosolimitano detta di Malta*, vol. 1. Verona: Berio, 1702, p. 205.

⁴¹⁰ Appendice documentaria, doc. 7.

⁴¹¹ VAES 1931, p. 345.

⁴¹² Le ricerche condotte presso gli archivi maltesi circa possibili atti giudiziari a carico di Matteo da Lecce non hanno prodotto risultati. Cfr. Archivum Inquisitionis Melitensis (=AIM). Acta Civilia, vol. 1, 1575-1578; AIM. Acta Civilia, vol. 2, 1579-1582; AIM. Processi e denunce, vol. 1A; AIM. Processi e denunce, vol. 1B; AIM. Processi e denunce, vol. Prae 1B; AIM. Processi e denunce, vol. 2A; AIM. Processi e denunce, vol. 2B; AIM. Processi e denunce, vol. 2C; AIM. Processi e denunce, vol. 3A; AIM. Processi e denunce, vol. 3B; AIM. Processi e denunce, vol. 4A; AIM. Processi e denunce, vol. 4B; Curia Episcopalis Melitensis (=CEM). Acta Originalia, vol. 56, 1576; CEM. Acta Originalia, vol. 57, 1577; CEM. Acta Originalia, voll. 58A-58B, 1578; CEM. Acta Originalia, vol. 59, 1579; CEM. Acta Originalia, vol. 60, 1580; CEM. Acta Originalia, vol. 61, 1581; CEM. Acta Originalia, vol. 62, 1582; CEM. Registrum Actorum Curia Civitatis Notabilis, vol. 7, 1572-1581; National Archives of Malta, Banca Giuratale - Mdina (=NAMBG). Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 5, 1573-1576; NAMBG. Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 6, 1577-1578. NAMBG, Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 7, 1578-1581; NAMBG. Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 8, 1581-1582; NAMBG. Officium Commissariorum Domorum, Reg. Actorum Originalium, voll. 1-2; NAMBG. Officium Magistralis Secretariae, Acta Originalia, vol. 1, 1570-1722; NAMBG. Curia Capitanealis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 2, 1571-1577; NAMBG. Curia Capitanealis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 3, 1577-1579; NAMBG. Curia Capitanealis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 4, 1580-1583; NAMBG. Officium Causarum Delegationum, Acta Originalia, vol. 1, 1540-1590; NAMBG. Officium D.D. Juratorum Notabilis Civitates, Acta Originalia, vol. 1, 1559-1642; NAMBG. Sacra Audientia, Decreta e decisione, vol. 1, 1538-1622.

⁴¹³ Cfr. VAES 1931, p. 345. Diversamente LEPRI, PALESATI 1999, pp. 64, 67 ipotizzano che il risentimento del van Mander nei confronti di Matteo Pérez fosse dovuto al fatto che quest'ultimo avrebbe preferito condurre con sé a

In che modo l'Ordine Gerosolimitano fosse entrato in contatto con Matteo da Lecce non è ben chiaro⁴¹⁴. Com'è facile immaginare, ad ogni modo, nella Roma pontificia del tardo Cinquecento non mancavano possibilità di incontro con dignitari, diplomatici, cavalieri o cardinali protettori. Tra questi ultimi ricoprì un ruolo, ancora non adeguatamente evidenziato dalla storiografia, il cardinale Marco Sittico Altemps, che come si è visto fu committente di Matteo Pérez da Lecce per Villa Mondragone, il quale a Roma si spese affinché i Cavalieri Teutonici e i loro beni fossero uniti all'Ordine Gerosolimitano⁴¹⁵. Non ci sembra proposta peregrina, pertanto, quella che possa essere stato proprio il cardinale Altemps il tramite per l'arrivo del pittore pugliese a Malta.

Il soggiorno di Matteo Pérez a Malta da una parte rispondeva alla necessità di un volontario auto-isolamento del pittore dopo il gesto inconsulto commesso al Gonfalone, dall'altra confaceva, come si accennava, alle esigenze celebrative dell'Ordine Ospedaliero impegnato nella costruzione



Fig. 70. Matteo Pérez da Lecce, particolare veduta di Malta con abitazione di Matteo Pérez da Lecce, 1582.

della nuova capitale dell'arcipelago, La Valletta. Questa nuova città fu voluta dal Gran Maestro Jean de La Valette (1495-1568) all'indomani dall'assedio turco del 1565, e fu progettata dall'ingegnere militare toscano Francesco Laparelli (1521-1570) secondo lo schema urbano del *castrum* romano ampiamente adottato nelle nuove fondazioni in America Latina⁴¹⁶. Come si legge in un documento del 1577, per l'impresa della «fabrica» della nuova capitale, «munita e ridottola si fa per dire in perfettione», sorta quasi «miracolosamente in una Isola così sterile, nuda d'ogni comodità», l'Ordine riscosse ammirazione internazionale dal momento che fu edificata «senza

sparagnar nulla sorte di fatica et grande spesa», conducendo materiali e maestranze dall'esterno⁴¹⁷. Una dettagliata veduta di La Valletta (fig. 113) fu realizzata dallo stesso Matteo Pérez da Lecce che la incluse nell'album di stampe del *Grande Assedio di Malta* che il pugliese realizzò al suo rientro a Roma nel 1582. Nella stessa incisione va notata l'indicazione dell'abitazione del pittore, collocata nelle vicinanze del bastione di S. Cristoforo⁴¹⁸ (fig. 70).

Malta come aiutanti Pieter ed Elias de Witte. Ad oggi, tuttavia, non risulta documentato alcun viaggio dei due pittori fiamminghi a Malta ed è inoltre noto che Pieter de Witte si trovasse a Volterra nel 1578 (cfr. Massimo Moretti (a cura di). *Lettere di Pieter de Witte. Pietro Candido nei carteggi di Antonio Maria Graziani (1569-1574)*. Roma: De Luca, 2012, p. 30).

⁴¹⁴ Purtroppo gli archivi giovanniti sono lacunosi di diversi importanti documenti, quali la corrispondenza del XVI secolo.

⁴¹⁵ AOM, b. 437, Liber Bullarum, 1577-1578, f. 242r.

⁴¹⁶ Cfr. Valentina Burgassi. ««Gran cosa he il fondar nuova Cita, mecterla in difesa, abitarla, honorarla et difenderla.» Dalla città ideale del Rinascimento alla città reale: la nuova capitale dell'ordine di Malta». *Ars Italies*, n. 25, 2019, pp. 34-36. Pare utile ricordare che sempre a Malta, prima del Laparelli, fu attivo l'architetto pugliese Evangelista Menga (1480 ca.-1571 ca.), nativo di Copertino, che nel 1565 diresse la costruzione delle fortificazioni di Birgu in occasione della resistenza all'assedio ottomano, ricevendo, come onorificenza per tale servizio, il titolo onorifico di cavaliere e il vitalizio di 300 scudi. Cfr. Lucio Maiorano. *Evangelista Menga dal Castello di Copertino al grande assedio di Malta*. Lecce: Adriatica, 1999, p. 18.

⁴¹⁷ AOM, b. 437, Liber Bullarum, 1577-1578, f. 242v.

⁴¹⁸ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 117; MESA, GISBERT 2005, p. 18. Diversamente Vincenzo Melillo. *Matteo Perez da Lecce incisore in Roma*. Roma, 1980, p. 5, ritiene che la scritta si debba leggere «Casa di Mattia pittore» e che vada associata a Mattia Preti (1613-1699) deducendone che le stampe oggi disponibili furono realizzate dopo il 1661. Tale opinione non fu accolta da GANADO 1984, p. 127, nota 3 e respinta, con opportuni argomenti, da Joseph Schirò. «The mystery surrounding the Matteo Perez d'Aleccio map prints of the Great Siege of Malta of 1565».

Il nuovo Palazzo del Gran Maestro di La Valletta, fu uno dei luoghi che per primi ricevettero l'attenzione dell'Ordine, desiderosa di esaltare la propria grandezza attraverso cicli decorativi di spiccata efficacia celebrativa. E, per l'appunto, l'incarico che Jean de la Cassière affidò a Matteo Pérez da Lecce fu la realizzazione, nella nuova Sala del Maggior Consiglio di un ciclo di affreschi raffiguranti momenti del Grande Assedio di Malta del 1565 riprodotti dentro "quadri riportati" e alternati a figure allegoriche⁴¹⁹ (cat. 4, figg. 100-111). Per meglio delineare i tempi di realizzazione di questo ciclo, risulta conveniente ripercorrere sinteticamente le vicende costruttive del Palazzo. Nel 1569 i cavalieri della Lingua d'Italia deliberarono la costruzione del loro nuovo Albergo in La Valletta, nell'adiacenza del palazzo del cavaliere Eustachio del Monte, nipote del Gran Maestro Pietro del Monte (1568-1572)⁴²⁰. Nella residenza del Monte, intanto, si era stabilito, nel 1571, il Gran Maestro Pietro del Monte, determinando lo spostamento delle funzioni di Palazzo Magistrale in questo sito certamente più centrico ed in posizione più elevata rispetto al precedente. Alla morte di del Monte, i lavori dell'edificio furono continuati dal Gran Maestro la Cassière⁴²¹ il quale, desideroso di allargare il Palazzo per trasformarlo in una residenza degna di un principe, nel marzo del 1576 propose alla Lingua d'Italia di vendergli lo stabile dell'attiguo Albergo. L'accordo fu raggiunto, ma prima che i Cavalieri italiani potessero effettivamente sloggiare dovè passare ancora del tempo e pare che solo nell'ottobre del 1577 abbandonarono lo stabile ricevendo temporanea ospitalità nel casamento Montgaudry, in attesa di potersi trasferire definitivamente, nel 1579, nel nuovo palazzo dell'Albergo d'Italia⁴²². Da ciò si deduce che il Gran Maestro la Cassière poté avviare i lavori della nuova Sala del Maggior Consiglio solo nell'autunno del 1577, data che può essere verosimilmente assunta a *terminus post quem* per la realizzazione del ciclo di affreschi di Matteo Pérez.

Lo spostamento in avanti dell'esecuzione del ciclo del Palazzo Magistrale ci induce ad interrogarci su quali lavori l'artista pugliese attese tra il suo arrivo sull'isola, allo scadere del 1576, e tutta la prima parte del 1577. Sicuramente in quei primi mesi del soggiorno maltese il pittore si dedicò alla realizzazione dei dipinti - di cui si dirà dopo - per la chiesa conventuale di S. Giovanni Battista che fu consacrata il 20 febbraio 1578 ma che era già ultimata nel luglio del 1577⁴²³; ciò è confermato dalla testimonianza di van Mander che ricorda che Matteo Pérez «andò a Malta per dipingere in una chiesa del Gran Maestro»⁴²⁴.

BIMCC Newsletter, n. 49, 2014, pp. 14-15. Fermo restando quanto osservato da Schirò, ad un riesame della stampa possiamo asserire che il nome in essa presente non è «Mattia» bensì «Mattiò», come confermato anche dalla sottostante firma «In Roma appresso Mattieo Perez de Allecio». Tra le altre case segnalate nell'incisione vi è la «casa di Simon Preoste» ossia di Simon Provost, scultore che nel 1580 realizzò il *gisant* bronzeo del Gran Maestro La Valette per la cripta della chiesa conventuale di S. Giovanni Battista. Cfr. Giovanni Bonello. *Art in Malta. Discoveries and recoveries*. La Valletta: Fondazzjoni patrimonju Malti, 1999, p. 36.

⁴¹⁹ Cfr. Keith Sciberras. "From Late Mannerism to Caravaggio and Baroque classicism: paintings for the Città Nuova (1575-1610)". In Nicoletta Marconi (a cura di). *Valletta: città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 2011, p. 205; Theresa Vella. "Turing history into art: the 1565 siege fresco cycle by Matteo Perez d'Alleccio (1576-1581)". In Maroma Camilleri (a cura di). *Besiged Malta 1565*, vol. 1. Valletta: Heritage Malta, 2015, p. 167.

⁴²⁰ Cfr. Darmanin Demajo. "Storia dell'Albergo della lingua d'Italia". *Archivio Storico di Malta*, a. I, vol. I, n. 4, 1930, p. 267.

⁴²¹ Cfr. Thomas Freller. *The Palaces of the Grand Masters in Malta. Valletta, Verdala, San Anton*. Malta: midseabooks, 2009, pp. 7-9.

⁴²² Cfr. DEMAJO 1930a, pp. 271-274.

⁴²³ AOM. b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*, ff. 88v-89r.

⁴²⁴ Cfr. VAES 1931, p. 344.

Secondo Maria Grazia Bernardini gli affreschi della Sala del Maggior Consiglio manifestano una brusca virata nello stile del pittore salentino, che nelle scene di guerra miniaturizza, alla maniera fiamminga, personaggi e paesaggi e che nelle monumentali allegorie, il cui panneggio «è goffo e rigido», abbandona le corpulenze michelangiottesche a favore di un segno più calligrafico e aggraziato⁴²⁵. Tale valutazione andrà forse in parte riconsiderata alla luce del confronto offerto dall'anteriore ciclo di affreschi di Villa Sforzesca (su cui però, si ricorda, chi scrive non ha ancora sciolto la riserva in attesa di un sopralluogo), che permette di cogliere contiguità con le allegorie maltesi le quali, peraltro, sono oggi meglio leggibili grazie al recente restauro. In tal senso gli elementi di continuità tra il ciclo toscano e quello maltese permetterebbero di evidenziare che la svolta stilistica di Matteo Pérez non fu così brusca, bensì più graduale e meditata nel tempo, col progressivo abbandono del michelangiologismo a favore di soluzioni più compassate e prossime al lessico zuccaresco. Andrà posto in evidenza, inoltre, il confronto tra l'allegoria della *Fortitudo* di Matteo Pérez da Lecce nella Sala del Maggior Consiglio (fig. 102) con l'omologa rappresentazione dipinta, circa trent'anni prima, da Donato da Copertino nel castello di Gambatesa (fig. 56); entrambe le raffigurazioni si rifanno alla *Concordia* (1546) affrescata da Giorgio Vasari nella Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria a Roma, ma il modo in cui sia Donato che Matteo la rielaborano per mutarla in allegoria della *Fortezza* lascia aperta la possibilità che il Pérez possa aver conosciuto l'opera molisana, suffragando l'ipotesi di una sua formazione nella bottega salentina.

A soli due isolati di distanza dal Palazzo del Gran Maestro venne edificata, tra il 1572 e il 1577, sotto la direzione dell'architetto maltese Girolamo Cassar (1520-1592)⁴²⁶, la nuova chiesa conventuale intitolata a S. Giovanni Battista, nella quale il Gran Maestro de la Cassière assegnò a ciascuna delle sette Lingue in cui si articolava l'Ordine un altare di patronato⁴²⁷, che è ragionevole credere fu dotato, sin da subito, della sacra immagine del titolare. Il coinvolgimento del pittore leccese alla realizzazione di almeno alcune delle nuove pale d'altare del tempio risulta scelta quasi ovvia. Fu lo stesso Jean de la Cassière, che diede grande impulso all'edificazione della chiesa, a commissionare a Matteo Pérez il dipinto del *Battesimo di Cristo* (cat. 5, fig. 116) per l'altare maggiore dedicato al santo titolare, oggi custodito in sacrestia⁴²⁸.

Sempre nella sacrestia del tempio, a seguito del restauro del 2017⁴²⁹, è stato collocato il grande quadro dell'*Assunzione ed incoronazione della Vergine* (fig. 71). Questo dipinto, già ritenuto di Andrea da Salerno⁴³⁰ o di Giuseppe Valeriano⁴³¹ e di recente convincentemente attribuito a Matteo Pérez⁴³², manifesta, come il *Battesimo di Cristo* (fig. 116), quell'incrocio di derivazioni da culture

⁴²⁵ BERNARDINI 2002b, p. 97.

⁴²⁶ Cfr. Dominic Cutajar. *History and works of art of St. John's Church Valletta - Malta*. Valletta: Publicarions Ltd, 1999 (1^a ed. 1989), p. 15.

⁴²⁷ AOM, b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*, f. 90v. Gli altari delle sette Lingue sono: di S. Michele Arcangelo per la Lingua di Provenza; di S. Sebastiano per la Lingua d'Alvernia; S. Paolo Apostolo per la Lingua di Francia; S. Caterina d'Alessandria per la Lingua d'Italia; S. Giorgio per la Lingua d'Aragona; dei Re Magi per la Lingua d'Alemagna; di S. Giacomo Apostolo per la Lingua di Castiglia e Portogallo.

⁴²⁸ Cfr. SCIBERRAS 2011, p. 207.

⁴²⁹ St. John's Co-Cathedral Library (=SJCL). *Restauration of painting Coronation o the Virgin*, 2017.

⁴³⁰ Cfr. Hannibal Scicluna. *La chiesa di San Giovanni in Valletta*. Roma: Danesi, 1955, p. 155.

⁴³¹ Cfr. Dominic Cutajar. "Seventeenth and Eighteenth century art in Malta". In Mario Buhagiar (a cura di). *Marian art during the Seventeenth and Eighteenth centuries*. Catalogo della mostra (Mdina, 1983). Paola: Velprint, 1983, p. 13.

⁴³² Cfr. "St Paul's Shipwreck painting under analysis by UM Art & History professor". *UM Newspoint*, 3 febbraio 2020 (<https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2020/02/stpaulsshipwreck-research> consultato il 18/05/2021).

artistiche differenti, quali quella romana, veneta e fiamminga (a riprova della complessità della formazione del pittore), e il progressivo distacco del modello michelangiolesco caratterizzato da muscolature esagerate e posizioni artificiali, a favore di Raffaello. Per la gestualità degli Apostoli, il dipinto va sicuramente messo in relazione con l'*Assunzione di Maria* eseguita nel 1585 da Scipione Pulzone per la chiesa romana di S. Silvestro al Quirinale che, tuttavia, è posteriore all'opera del pittore pugliese. Ciò dimostra che la presunta dipendenza di Matteo Pérez dai modi del Pulzone, molto enfatizzata in particolar modo da Francisco Stastny⁴³³, possa, in casi come questo, essere paradossalmente ribaltata. In maniera più verosimile, la similitudine andrà spiegata con la comune dipendenza da modelli più antichi quali la celebre *Trasfigurazione* di Raffaello⁴³⁴, l'*Assunzione della Vergine* di Taddeo Zuccari nella cappella Pucci in S. Trinità dei Monti, divulgata attraverso numerose stampe di traduzione, o l'*Ascensione di Cristo* (1571) di Giuseppe Valeriano nella chiesa di S. Spirito in Sassia a Roma. Di quest'ultima opera Federico Zeri esaltò la «potenza evocativa e massiccia» della scena visionaria, resa con un linguaggio «così travolgente» che pare non curarsi «dell'insufficienza del mezzo grafico e tecnico»⁴³⁵; sembrerebbe quasi che la suggestiva descrizione di Zeri ben si addica anche all'*Assunzione ed incoronazione della Vergine* di Malta che, e non è dunque un caso, in precedenza fu attribuita proprio a Giuseppe Valeriano⁴³⁶. Il restauro eseguito nel 2017 da fra' Charles Vella ha, inoltre, permesso di evidenziare alcuni elementi di natura tecnica quali l'utilizzo da parte del pittore di una particolare tela con ordito a losanghe, attestata anche nelle altre tele del periodo maltese di Matteo Pérez, nonché l'utilizzo del lapislazzuli per la policromia delle vesti degli Apostoli⁴³⁷.



Fig. 71. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Assunzione ed incoronazione della Vergine*, 1577-1581 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni. Foto Charles Vella.



Fig. 72. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Ascesa di S. Giovanni Battista dal Limbo*, 1577-1581 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni, uffici. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 73. Matteo Pérez da Lecce, *Altare di S. Giovanni Battista*, 1582. Firenze, Museo degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.

⁴³³ Cfr. per esempio STASTNY 2013, p. 72.

⁴³⁴ Forse proprio in virtù di questa ascendenza SCICLUNA 1955, p. 155 indicò il dipinto come opere di un importante esponente della scuola raffaelliana quale Andrea da Salerno.

⁴³⁵ ZERI 1979, p. 73.

⁴³⁶ Cfr. CUTAJAR 1983, p. 13.

⁴³⁷ SJCL. *Restoration of painting Coronation o the Virgin*, 2017. Apparentemente inspiegabile, invece, la ragione per cui il lapislazzuli non fu utilizzato per la veste della Vergine.

Da ricondurre sicuramente a Matteo Pérez, così come abbiamo potuto confermare mediante la visione diretta, è la tela raffigurante la rara iconografia dell'*Ascesa di San Giovanni Battista dal Limbo* (fig. 72), già collocata in sacrestia⁴³⁸, poi trasferita nel Museo della concattedrale⁴³⁹, ed oggi ingiustamente rilegata in un corridoio di uffici non accessibile al pubblico. L'opera fu già segnalata dal pittore Giuseppe Calleja (1828-1915) che la menzionava come lavoro di Pellegrino Tibaldi esaltandone «*its great accuracy of design as well as the dignity*»⁴⁴⁰, mentre si deve a John Cauchi l'attribuzione all'artista pugliese che, però, interpretò il soggetto del quadro come *Cristo che discende nel Limbo*⁴⁴¹. Gli attributi iconografici che accompagnano il protagonista, quali il manto scarlatto e la veste di vello di cammello, l'agnello, il vessillo crocesignato e il filatterio con la scritta "Ecce Agnus Dei", tuttavia, non lasciano dubbi nel consentire di riconoscerci il Battista che, secondo quanto declamato da Dante nel *Paradiso* (XXXII, 33), dopo il martirio, trascorse due anni nel Limbo per poi essere liberato, insieme alle anime dei giusti - e sulla sinistra si riconosce la figura di un re che potrebbe essere Salomone o David -, a seguito della Resurrezione di Cristo. Di tutti i quadri del periodo maltese, quello dell'*Ascesa di San Giovanni dal Limbo* è indubbiamente il più vicino al lessico pittorico del periodo romano, nel quale la monumentalità dei personaggi, a stento compressi dentro il perimetro della tela, si conferma come uno dei tratti tipici del pittore. Lo stemma di la Cassière, posto nell'angolo inferiore sinistro, permette di riconoscere nel Gran Maestro il committente del quadro che, probabilmente, come proposto da Cutajar, doveva far parte, insieme alla pala del *Battesimo di Cristo*, del monumentale altare maggiore costituito da tele raffiguranti scene della vita del Battista, così come illustrato nell'incisione dell'*Altare di San Giovanni Battista*⁴⁴² (fig. 73) di cui si dirà subito dopo. Proprio con il dipinto del *Battesimo di Cristo*, oltre che con quello dell'*Assunzione ed incoronazione della Vergine*, così come emerso durante il recente restauro, il quadro dell'*Ascesa di San Giovanni dal Limbo* presenta alcune analogie tecniche, a partire dall'utilizzo della medesima tipologia di tela con ordito a losanghe⁴⁴³.

Pur essendo stata realizzata durante il secondo periodo romano, riteniamo sia opportuno commentare in questo momento la stampa di Matteo Pérez dell'*Altare di San Giovanni Battista* (fig. 73), conservata nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, che riproduce, forse, il primo progetto di sistemazione dell'altare maggiore della chiesa conventuale di S. Giovanni Battista di La Valletta. L'architettura dell'altare manifesta la piena adesione agli stilemi manieristici, con rimandi a Bernardo Buontalenti (1531-1608) e, soprattutto, a Pirro Ligorio che Pérez potrebbe aver conosciuto personalmente durante i lavori in Villa d'Este a Tivoli. Due colonne corinzie, sormontate da un timpano ricurvo spezzato, inquadrano il centro dell'altare occupato dalla scena del *Battesimo di Cristo* che presenta alcune varianti rispetto alla tela effettivamente dipinta e tradotta in incisione da Perret (cat. 5, fig. 117). Intorno al fulcro dell'altare sono disposti quadretti con scene della vita del Battista: a sinistra la visione di Zaccaria, la Visitazione di Maria a S. Elisabetta e la

⁴³⁸ Cfr. Achille Ferres. *Descrizione storica delle chiese di Malta e Gozo*. Malta, 1866, p. 144; Giuseppe Calleja. *The works of art in the churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*. Valletta: L'Immacolata, 1881, p. 35.

⁴³⁹ Cfr. CUTAJAR 1999, p. 118.

⁴⁴⁰ CALLEJA 1881, p. 35. Come opera «creduta» di Pellegrino Tibaldi è anche citata in FERRES 1866, p. 144 che la ricorda col titolo dei «SS. Padri uscenti dal limbo».

⁴⁴¹ Cfr. John A. Cauchi. "St. John's: Works of Art Reconsidered". In John Azzopardi (a cura di). *The church of St. John in Valletta 1578-1978*. Malt: Progress Press, 1978, p. 13. L'attribuzione fu poi accolta da BUHAGIAR 1987, p. 51; CUTAJAR 1999, p. 117; LEPRI, PALESATI 1999, p. 82 che, tuttavia, mantennero l'errore dell'identificazione iconografica. Diversamente l'attribuzione è contestata da PISCITELLO 2015.

⁴⁴² Cfr. CUTAJAR 1999, p. 118. Si veda anche SJCL. Anthony Spagnol. *Documentation of Matteo Perez d'Aleccio's painting St. John's descent in Limbo*, 2000, pp. 7-8.

⁴⁴³ SJCL, Adriana Alescio. *Restauration report of the painting representing St. John emerges from Limbo*, 2020, p. 2.

nascita di S. Giovanni; a destra la danza di Salomè, la decapitazione del Santo e S. Giovanni che ascende dal Limbo; sul frontone S. Giovanni che predica nel deserto, S. Giovanni in prigione, Zaccaria che predica a S. Giovanni la sua missione, più altre due piccole scene non meglio identificabili. Sul coronamento dell'altare due angeli trombettieri affiancano l'ovale con il versetto evangelico «*Inter natos mulierum non surrexit major. Matth. XI*»⁴⁴⁴. Non sappiamo se questa incisione riproduca l'altare maggiore effettivamente realizzato nella chiesa gerosolimitana, oppure se si tratti solo di un'invenzione di Matteo Pérez. Potendo esprimere unicamente un giudizio di natura stilistica, riteniamo improbabile che l'architetto maltese Girolamo Cassar possa aver progettato un altare nella foggia di quello illustrato nell'incisione, che mostra i tratti tipici del manierismo italiano. Ammettendo che l'incisione sia una "fotografia" dell'originaria macchina dell'altare maggiore distrutta nel XVII secolo per dar posto all'attuale gruppo statuario in marmo del *Battesimo di Cristo* di Giuseppe Mazzuoli, ci si potrebbe avventurare ad ipotizzare che la struttura del *retablo* possa essere stata progettata dallo stesso Matteo Pérez da Lecce il quale, secondo Mancini⁴⁴⁵, realizzò anche opere di architettura oltre che di pittura. Non è possibile, al momento, addurre prove documentarie a sostegno di questa teoria che va intesa come semplice proposta di studio, ma che il pittore possa aver realizzato disegni o suggerito modifiche di opere architettoniche non è, in fin dei conti, ipotesi peregrina dal momento che in epoca moderna era una prassi. Ci sarebbe da chiedersi, a questo punto, se l'inserimento della cupola nella chiesa di S. Giovanni, così come appare nella pianta di La Valletta tracciata dal leccese e pubblicata nel 1582 (fig. 133), possa essere considerata come modifica progettuale proposta da Matteo Pérez e mai portata a compimento.

Tornando alla stampa dell'*Altare del Battista*, delle numerose tele che dovevano originariamente comporre il *retablo*, ad oggi, possiamo identificare solo la pala centrale del *Battesimo di Cristo* e, forse, la scena laterale dell'*Ascesa di San Giovanni dal Limbo* di cui si è detto, che, tuttavia, lascia aperto un problema interpretativo a causa dell'incongruenza tra le sue reali dimensioni rispetto a quelle desumibili dalla stampa del 1582. Quest'ultima fu impressa con privilegio di papa Gregorio XIII, con dedica a Giovanni Giorgio Cesarini, Gonfaloniere del Senato e del Popolo romano⁴⁴⁶ nonché marito di Clelia Farnese. Del Cesarini sappiamo che era uomo molto colto ed appassionato d'arte e che aveva raccolto un'imponente collezione che annoverava «molti paramenti, teste di marmo, statue, colonne, tavole commesse di varie sorte, diverse altre sorte di marmi, bronzi antichi, camei, intagli di gioje, pitture, quadri, e molte altre cose a ornamento del Palazzo»⁴⁴⁷; la dedica al nobiluomo, pertanto, va forse interpretata come il tentativo di Matteo Pérez di ingraziarsi il potente mecenate per possibili commissioni. Andrà evidenziato, inoltre, che Cesarini aveva il suo palazzo in Torre Argentina⁴⁴⁸, ossia a pochissimi passi dall'abitazione romana di Matteo Pérez.

In virtù della sua nazionalità, il Gran Maestro Jean de la Cassière dové porgere particolare attenzione all'apparato decorativo degli altari della chiesa di S. Giovanni pertinenti alle Lingue francofone. Furono realizzati su suo gesto munifico, infatti, il quadro di *San Michele Arcangelo* che

⁴⁴⁴ Cfr. OTTLEY 1831, p. n.n.; MELILLO 1980, p. 4; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 127-129; STASTNY 2013, pp. 81-82.

⁴⁴⁵ Cfr. MANCINI 1956, p. 223.

⁴⁴⁶ Su uno dei gradini si legge «*Mattheus Perez de Allecio inventor incidebat Romae cum privilegio Greg. XIII Pont. Max. AD. X. MDLXXXII*» mentre più in basso la dedica «*Ill.mo et Excell.mo D. Joanni Georgio Cesarino Marchionis Civitatis Novae S.P.Q.R. Vexillifero Digniss. Industriae Virtutumque Fautori Max: Opus sui, in Ara maiori, Ecclae S. Joannis, Melitae fecit, exemplar, tipis aeneis expressum, Mattheus Perez de Allecio, pictor D.D.*» (cfr. MELILLO 1980, p. 4).

⁴⁴⁷ Patrizia Rosini. *Clelia Farnese. La figlia del Gran Cardinale*. Viterbo: sette città, 2010, pp. 48-49 nota 27.

⁴⁴⁸ Cfr. Patrizia Rosini. *Famiglia Cesarini. Ricerche e documenti*. Lulu.com, 2016, pp. 5-6.

originariamente adornava l'altare della Lingua di Provenza⁴⁴⁹ e il quadro di *San Giacomo* antico titolare della cappella della Lingua di Alvernia⁴⁵⁰. L'autore di entrambi i dipinti fu forse Matteo Pérez, pittore di fiducia di la Cassière? Discorso analogo va fatto per la cappella della Lingua di Francia dedicata a S. Paolo⁴⁵¹. Attualmente in questa cappella alberga la pala della *Conversione di San Paolo sulla via di Damasco*, dipinta tra il 1667 e il 1668 da Mattia Preti⁴⁵², opera che, è ragionevole credere, dové sostituire un precedente dipinto di analogo soggetto andato perduto. Risulta legittimo ipotizzare, a questo punto, che l'originario dipinto della cappella francese fosse la tela della *Concersione di San Paolo sulla via di Damasco* realizzata da Matteo Pérez da Lecce e a noi nota attraverso la stampa di traduzione di cui diremo più avanti. Se l'assegnazione di tutte queste tele al pittore salentino fosse in qualche modo verificata, prenderebbe forma, inoltre, l'ipotesi che la dispersione o distruzione di molte opere maltesi di Matteo Pérez sia da legarsi proprio a Mattia Preti che, per rispondere alle esigenze rappresentative dei Gerosolimitani, dispense le "obsolete" pale d'altare per sostituirle con suoi dipinti⁴⁵³. Questa supposizione troverebbe un indizio a favore in quanto sostenuto da Hannibal Scicluna il quale asseriva, pur senza precisare la fonte, che il quadro di *San Giovanni nel Limbo* era appartenuto a Mattia Preti, «che lo teneva in grande considerazione», e che dal Cavalier Calabrese fu lasciato in eredità a fra' Pietro Viani, priore *pro tempore* della chiesa conventuale di S. Giovanni⁴⁵⁴. Che Mattia Preti possa aver "collezionato" i dipinti dispessi di Matteo Pérez da Lecce è un'ipotesi suggestiva per la cui conferma, tuttavia, si rimane in attesa di una qualche traccia documentaria.

Sulla scia della popolarità riscossa da tali opere si colloca il *Naufragio dei Santi Paolo e Luca a Malta* (fig. 74), realizzato tra il 1579 e il 1580 come pala d'altare per la prima chiesa parrocchiale di S. Paolo naufrago, sorta alle spalle del Palazzo del Gran Maestro, e a quell'epoca chiesa principale di La Valletta perché sede della cattedra del vescovo⁴⁵⁵. Prima del ritrovamento del mandato di pagamento a Matteo Pérez, il quadro fu a lungo attribuito al toscano Filippo Paladini, pittore giunto a Malta intorno al 1587 sotto il governo magistrale di Hugues Loubenx de Verdalle per colmare il



Fig. 74. Matteo Pérez da Lecce, *Naufragio dei SS. Paolo e Luca a Malta*, 1579-1580. La Valletta, chiesa di S. Paolo naufrago. Foto internet.

⁴⁴⁹ Cfr. SCICLUNA 1955, p. 73.

⁴⁵⁰ Cfr. SCICLUNA 1955, p. 81.

⁴⁵¹ AOM. b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*, f. 90v.

⁴⁵² Cfr. CUTAJAR 1999, pp. 76-77.

⁴⁵³ Cfr. Sante Guido, Giuseppe Mantella. "...in ogni luoco dell'Isola di Malta ha lasciate imprese...per tutt'i secoli nell'eterna gloria'. Opere del Gran Maestro Gregorio Carafa per la Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista". In Sante Guido, Giuseppe Mantella, Maria Teresa Sorrenti (a cura di). *Mattia Preti e Gregorio Carafa. Due Cavalieri Gerosolimitani tra Italia e Malta*. Atti della Giornata di Studi (La Valletta, 2013). Serra San Bruno: Tip. Mele, 2015, pp. 63-65.

⁴⁵⁴ Cfr. SCICLUNA 1955, p. 213.

⁴⁵⁵ Cfr. SCIBERRAS 2011, p. 207; Robert Cassar. *The Collegiate Church of the Shipwreck of St Paul*. Sliema: Miranda, 2011, p. 6; Nadette Xuereb. *Cosmana Navarra (1600-1687). The Role of a Female Patron of the Arts in Baroque Malta* (Tesi di Laurea Magistrale). Msida: University of Malta, 2021, pp. 150-151.

vuoto lasciato dalla partenza di Pérez⁴⁵⁶. Il dipinto rappresenta il momento in cui S. Paolo, naufragato sull'isola di Malta, si libera miracolosamente dal morso di un serpente scaraventandolo nel falò acceso per scaldare i naufraghi. Proprio le figure monumentali di S. Paolo, caratterizzato dalla lunga barba e dal libro delle scritture, e quella dell'evangelista S. Luca, che accompagnava Paolo nel viaggio, occupano il centro della scena popolata, inoltre, da soldati in armatura da parata impugnanti lance nonché da una folla di gente vestita con turbanti ed abiti esotici. Nella parte alta della tela è rievocato il naufragio del veliero, con figurine che cercano di mettersi in salvo nuotando nel mare burrascoso. Inginocchiata sul margine sinistro del quadro appare la figura di un cavaliere gerosolimitano identificabile nel vescovo di Malta Tommaso Gargallo (1536-1614), vicecancelliere dell'Ordine e antagonista del Gran Maestro la Cassière⁴⁵⁷, che stipulò col pittore pugliese un accordo che prevedeva la consegna dell'opera entro la Pasqua del 1580⁴⁵⁸. Colpisce che la commissione del quadro, e l'interesse per l'avanzamento dei lavori della nuova chiesa di S. Paolo Naufrago in La Valletta, furono tra le prime preoccupazioni di mons. Gargallo in qualità di vescovo di Malta, consacrato a Palermo l'11 agosto 1578 per volere di Filippo II ed entrato ufficialmente in possesso della diocesi nel dicembre del 1578⁴⁵⁹. Ciò rispondeva, evidentemente, alla premura del prelado catalano di installare velocemente nella nuova capitale un presidio diocesano posto in contraltare al potere magistrato. Dall'inedito documento del 27 aprile 1579 apprendiamo che Gargallo dava mandato ai procuratori della cattedrale, don Leone Pontitremolo e don Federico Attardo, di sborsare 349 scudi e 10 grana «per la Fabrica della Chiesa di Santo Paulo nella Città di Vall[ett]a». La somma comprendeva la spesa per l'acquisto di una grande quantità di materiali edili e strumenti da lavoro come «chiodi veneziani», «chiodi genovesi», «pala di ferro», «zappa di ferro», «picconi», «tavole veneziane» nonché il materiale occorrente per la realizzazione della pala d'altare («per il quadro di detta Chiesa»). Tra questi ultimi vengono elencati due canne⁴⁶⁰ di «mensali», 6 canne di un materiale non meglio identificato chiamato «sanrobert», 5 «serratizze» (assi di legno) e un «travo calabrese»⁴⁶¹; materiale che, immaginiamo, era necessario per la tela e il telaio del quadro che, evidentemente, sul finire dell'aprile del 1579 dové essere già stato contrattato.

⁴⁵⁶ Con l'attribuzione a Paladini è indicata, per esempio, in antichi documenti quali Archivum Archiepiscopalis Melitensis (=AAM), *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 33, Paul Alphéran de Bussan, 1736-1740, p. 1157 o in antica bibliografia CALLEJA 1881, p. 44. Si veda anche Dominic Cutajar. "Filippo Paladini: his activities in Malta". *Treasures of Malta*, vol. VII, n. 1, 2000, p. 27.

⁴⁵⁷ Cfr. Art Bonnici. *History of the Church in Malta. Period III - 1530-1800*, vol. II. Malta: Empire Press, 1966, p. 11; Luigi Michele de Palma. *Il Frate Cavaliere. Il tipo ideale del Giovannita fra medioevo ed età moderna*. Bari: Ecumenica Editrice, 2007, p. 163; Michael Ellul. *The Jesuit College and Church in Valletta. An architectural appreciation of the Old University building and the adjoining Jesuit Church*. Valletta: Foundation for International Studies, 2000, p. 5; Fabrizio D'Avenia. "Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del Vicereame spagnolo (1530-1713). In Antonino Giuffrida, Fabrizio D'Avenia, Daniele Palermo (a cura di). *Studi storici dedicati a Orazio Cancila*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, pp. 453 e ss.

⁴⁵⁸ Cfr. Sílvia Canalda i Llobet. "Entre Roma y Malta, el mecenazgo artístico del obispo Tommaso Gargallo (+1614)". In María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García, María Elena Sainz Magaña (a cura di). *El Greco en su IV Centenario patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 268-270 che evidenzia anche la presenza dello scudo araldico del vescovo.

⁴⁵⁹ Archivum Cathedralis Melitensis (=ACM). *Miscellanea*, vol. 167, *Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660*, pp. 745, 755.

⁴⁶⁰ La canna era un'unità di misura della lunghezza usata a Malta e in Sicilia: 1 canna maltese = 2,0955 m. Cfr. Nicoletta Marconi. "Regole, tradizioni e pratiche operative nella costruzione di Valletta, 'Città Nuova di Malta'". In Nicoletta Marconi (a cura di). *Valletta: città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 2011, p. 85 nota 33.

⁴⁶¹ ACM. *Miscellanea*, vol. 167, *Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660*, p. 763.

Inoltre, con successivo atto datato 5 ottobre 1579⁴⁶², Gargallo ordinava, ai già citati Pontitremolo e Attardo, di compensare Matteo Pérez a condizione che il quadro ricevesse l'approvazione da parte dell'inquisitore di Malta mons. Domenico Petrucci e da fra' Ludovico Folchi⁴⁶³. Il dipinto venne pagato dal vescovo attingendo alle rendite del «sussidio caritativo» della Cattedrale di Mdina⁴⁶⁴ di cui, secondo deliberazione capitolare del 1 gennaio 1579, spettava al Gargallo «la 6^{ta} parte di tutti i beni Ecclesiastici e benefici di q[ues]ta Diocesi *pro una vice tantum*»⁴⁶⁵. La compassata composizione dell'opera, con la gestualità pausata e solenne dei personaggi, conferma il graduale superamento del modello di Michelangelo a favore di una maggiore didascalicità ed immediatezza comunicativa. L'impatto del quadro del *Naufregio dei Santi Paolo e Luca* sull'arte locale fu di grande rilevanza così come sottolineato da Mario Buhagiar, che definisce l'opera come «*key work in the history of Maltese art*» dal momento che codificò l'iconografia di S. Paolo sull'isola, influenzando tutti i pittori successivi che riprodussero l'episodio del naufragio dell'Apostolo⁴⁶⁶ narrato dall'evangelista Luca negli Atti degli Apostoli 28, 1-6⁴⁶⁷.

Secondo la tradizione locale, il quadro del *Naufregio dei Santi Paolo e Luca*, già pala d'altare maggiore della prima chiesa di S. Paolo sita alle spalle del Palazzo Magistrale, al momento dell'edificazione della nuova ed attuale collegiata di S. Paolo, fu ridimensionato per poter conservare le funzioni di pala d'altare anche del nuovo tempio⁴⁶⁸. Alla visione generale, infatti, sembrerebbe che la composizione sia stata recisa dal momento che le figure sui margini non sono interamente incluse nel perimetro dell'opera. Guardando l'intera produzione di Matteo Pérez, in realtà, notiamo che in diversi dipinti vi sono figure od attributi che debordano oltre il limite del supporto. Si pensi, per esempio, ai piedi di alcuni dei demoni dell'affresco della *Difesa del corpo di Mosé* nella Sistina (fig. 87), o si pensi all'*Ascesa di San Giovanni dal Limbo* (fig. 72) i cui personaggi, costretti a popolare uno spazio inverosimilmente piccolo, sono tagliati in più punti, o ancora si pensi agli attributi dalle allegorie della *Nobiltà* e della *Fama* nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo del Gran Maestro di La Valletta (figg. 107-111). Da quello che è qui possibile dedurre attraverso lo studio di questi episodi, dunque, è che quello di tagliare le figure fu una sorta di stratagemma illusionistico adoperato da Matteo Pérez per restituire all'osservatore la sensazione

⁴⁶² ACM. Miscellanea, vol. 295, pp. 207-208 trascritto nell'Appendice documentaria, doc. 6. Parte del documento è pubblicato in lingua maltese in Ġwann Azzopardi. "Il-kwadru titolari ta' San Pawl, il-belt". In *Festa San Pawl Nawfragu*. Valletta, 2002, p. 35. Lo stesso documento è anche in ACM. Miscellanea, vol. 167, Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660, p. 775.

⁴⁶³ Appendice documentaria, doc. 6. Cfr anche Vincent Borg. *Melita Sacra*, vol. II. Malta, 2009, pp. 269, 494.

⁴⁶⁴ Il «sussidio caritativo» venne concesso al vescovo Gargallo in conformità a quanto era stato già riconosciuto al predecessore Martín Rojas de Portalrubio nel Capitolo del 5 febbraio 1574, «essendo assurdo che la sposa, che è la Chiesa sia ricca, e il sposo che è il Vescovo sii povero ed in gran necessità». AIM, Miscellanea, vol. 12, *Notizie de' Capitoli celebrati dai Canonici della Chiesa Cattedrale di S. Paolo*, p. 30.

⁴⁶⁵ AIM, Miscellanea, vol. 12, *Notizie de' Capitoli celebrati dai Canonici della Chiesa Cattedrale di S. Paolo*, p. 37. Nello stesso Capitolo Generale furono eletti come tassatori del patrimonio i canonici don Santoro de Stasio e il già menzionato don Leone Pontitremolo.

⁴⁶⁶ Cfr. BUHAGIAR 1987, p. 51.

⁴⁶⁷ «Una volta in salvo, venimmo a sapere che l'isola si chiamava Malta. Gli abitanti ci trattarono con rara umanità; ci accolsero tutti attorno a un fuoco, che avevano acceso perché era sopraggiunta la pioggia e faceva freddo. Mentre Paolo raccoglieva un fascio di rami secchi e lo gettava sul fuoco, una vipera saltò fuori a causa del calore e lo morse a una mano. Al vedere la serpe pendergli dalla mano, gli abitanti dicevano fra loro: "Certamente costui è un assassino perché, sebbene scampato dal mare, la dea della giustizia non lo ha lasciato vivere". Ma egli scosse la serpe nel fuoco e non patì alcun male. Quelli si aspettavano di vederlo gonfiare o cadere morto sul colpo ma, dopo avere molto atteso e vedendo che non gli succedeva nulla di straordinario, cambiarono parere e dicevano che egli era un dio».

⁴⁶⁸ Cfr. John Ciarlò. *The hidden gem. St. Paul's Shipwreck Collegiate Church - Valletta*. Valletta: Progress Press Co. Ltf., 1993, p. 35.

che l'opera debordasse dal piano bidimensionale per proseguire nella dimensione tridimensionale del reale. L'interesse di Pérez per l'illusione della terza dimensione, peraltro, fu già notata da Giovanni Baglione che commentava come le sue figure sembrassero «balzar fuori di quei muri»⁴⁶⁹.

Come riferito sempre da Baglione, l'attività maltese di Matteo Pérez da Lecce dovè essere cospicua⁴⁷⁰ ragion per cui è da credere che quanto oggi noto costituisca solo una parte di ciò che fu effettivamente realizzato dal pittore pugliese. A questo periodo potrebbero afferire due ritratti recentemente battuti all'asta con l'attribuzione a Matteo Pérez che riproducono il Gran Maestro *Jean de la Valette* e il sultano *Bayezid I*, in abiti da cerimonia e con grande perizia descrittiva; per avvalorare l'attribuzione sono stati proposti confronti con alcuni dei soggetti affrescati nella Sala del Maggior Consiglio e con il ritratto del viceré del Perù *García Hurtado de Mendoza*⁴⁷¹, a cui andrebbe forse aggiunto il confronto con il *Sant'Agostino* (fig. 209) nella chiesa della Madonna della Mercede di Huánuco che rivela alcune similitudini con il ritratto del sovrano ottomano nel trattamento delle fisionomie. In virtù dei futuri sviluppi della carriera di Matteo Pérez come accreditato ritrattista dell'alta società limegna, è logico ipotizzare che il pittore possa aver realizzato almeno i ritratti dei suoi principali committenti maltesi quali il vescovo mons. Tommaso Gargallo e il Gran Maestro Jean de la Cassière, del quale è però esistente un unico ritratto di grandi dimensioni collocato nella sagrestia della concattedrale di S. Giovanni Battista di La Valletta, generalmente ricondotto a Scipione Pulzone⁴⁷² o ad un suo imitatore o seguace⁴⁷³.

Un quadro maltese perduto⁴⁷⁴ è quello del *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* della parrocchiale di Zurrigo (Żurriq) del quale è a noi nota la stampa di traduzione che Pérez fece incidere da Pierre Perret una volta tornato a Roma nel 1582 (fig. 75). Il dipinto viene ricordato come opera del «famoso Pittore» Matteo da Lecce nella *Descrizione di Malta* (1647) di Giovanni Francesco Abela⁴⁷⁵, mentre nella precedente visita pastorale del 1615 del vescovo di Malta mons. Baldassare Cagliares è segnalato come opera di grande qualità⁴⁷⁶. La tela è ancora menzionata sull'altare dal vescovo Miguel Juan Balaguer Camarasa nella visita pastorale del 1636⁴⁷⁷, mentre nel 1737 il vescovo mons. Paul Alphéran de Bussan non ne fa alcun cenno, segno che a quella data l'opera doveva essere già scomparsa⁴⁷⁸ perché sostituita, verso il 1670, dalla nuova pala d'altare dipinta da Mattia Preti. Riguardo al perduto dipinto di Zurrigo possiamo qui ripubblicare un

⁴⁶⁹ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 31.

⁴⁷⁰ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

⁴⁷¹ Cfr. scheda d'asta <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/arts-of-the-islamic-world-118223/lot.113.html> nonché <https://www.epailive.com/goods/10757744> (consultati il 27/05/2021).

⁴⁷² Cfr. FERRES 1866, p. 144; SCICLUNA 1955, p. 214.

⁴⁷³ Cfr. John A. Cauchi. "Paintings". In John Azzopardi (a cura di). *The church of St. John in Valletta 1578-1978*. Catalogo della mostra (La Valletta, 1978). Malta: Progress Press, 1978, p. 56; BUHAGIAR 1987, p. 52.

⁴⁷⁴ La tela di Matteo Pérez da Lecce non è certamente da identificare con quella che ancora si conserva nella sacrestia, generalmente considerata antica pala d'altare della chiesa, che raffigura *Santa Caterina in contemplazione* e non durante il suo martirio. Cfr. Mario Buhagiar. "The cult of St. Catherine in Malta". In Mario Buhagiar (a cura di). *St. Catherine of Alexandria: her churches, paintings and statues in the maltese islands*. Zurrjeq: St. Catherine Musical Society, 1979, pp. 117, 195 tavola 14.

⁴⁷⁵ Cfr. Giovanni Francesco Abela. *Della descrizione di Malta isola nel mare siciliano con le sue antichità, ed altre notizie*. Malta: Bonacota, 1647, pp. 368-369. Il quadro è anche citato, insieme al nome dell'autore, in Louis de Sivry, Jean-Baptiste-Joseph Champagnac. *Dictionnaire géographique, historique, descriptif, archéologique des pèlerinages anciens et modernes et des lieux de dévotion les plus célèbres de l'univers*, tomo 1. Parigi: Montrouge, 1850, colonna 1037.

⁴⁷⁶ Cfr. BUHAGIAR 1979, pp. 116-117.

⁴⁷⁷ AAM. *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 13, Miguel Juan Balaguer Camarasa, 1635-1637, f. 132v.

⁴⁷⁸ AAM. *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 33, Paul Alphéran de Bussan, 1736-1740, pp. 839-840.

documento già segnalato nel 1979 dal canonico don Ġwann Azzopardi⁴⁷⁹, testo praticamente ignoto alla bibliografia locale ed internazionale perché apparso in un opuscolo celebrativo di scarsissima diffusione. Il documento in questione, originariamente trascritto nel primo Libro dei Matrimoni della parrocchia di S. Caterina d'Alessandria⁴⁸⁰, è una copia della ricevuta di pagamento rilasciata da Matteo Pérez per il compenso del quadro, che permette di ricavare utili informazioni quali l'identità del committente e dei testimoni della transizione, l'ammontare del pagamento e la data della realizzazione dello stesso. Il documento così recita:

«A di 2 Agosto 1580. Io mattheo aleccio pittore confesso come in piu volte ho ricevuto cento scudi per mano di messer paulo jusmano di tari' dodici per scudo. Qual cento esso mi ha dato per la fattura del quadro di S. Catherina col ornamento per la Cappella del Zorrico. Del [...] quadro lo messer paulo sopradetto come procuratore insieme con m. anconi salibe – m. michel lombardo et per sua cautela et sicurezza li ho fatti la presenza di mia mano – sottocritta [...] con di testimoni»⁴⁸¹.

Apprendiamo, dunque, che il committente del quadro, concluso nel 1580, fu tale Paolo Jusmano, di cui non abbiamo potuto reperire ulteriori notizie, che sborsò la considerevole somma di 100 scudi, pagati a più rate, per la *Santa Caterina* e per l'ornamentazione della cappella.

La stampa di traduzione del dipinto del *Martorio di Santa Caterina d'Alessandria*⁴⁸² (fig. 75) reca la dedica al cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585) insieme alla descrizione in latino del miracolo della santa rimasta incolume al supplizio della ruota dentata⁴⁸³. La dedica a Sirleto, Prefetto della Biblioteca Vaticana dal 1572 e tra i maggiori ed influenti intellettuali della corte pontificia, va forse spiegata con il fatto che il cardinale potrebbe aver intercesso per il conseguimento del privilegio pontificio alle stampe del leccese o perché magari il Pérez sperasse di ricevere dal prelado alcuni incarichi, come la realizzazione delle incisioni a corredo del nuovo *Martyrologium Romanum* la cui commissione di stampa fu presieduta proprio da Sirleto⁴⁸⁴. Per quanto riguarda la composizione, crediamo sia pertinente il confronto con l'incisione di Giovanni Battista Cavalieri (1525-1601), traduzione della pala d'altare dipinta da Livio Agresti per la chiesa

⁴⁷⁹ Ġwann Azzopardi. "Tinstab l-ircewta tal-kwadru titolari l-qadim Ta' S. Katarina". In *Programm tal-Festi Solenni f'Gieh Santa Katerina*. Zurriq, 1979, pp. n.n.

⁴⁸⁰ Andrà reso noto che chi scrive si è recato presso l' Archivio Parrocchia S. Caterina d'Alessandria - Zurriq (=APCAZ) per consultare l'originale del documento che secondo AZZOPARDI 1979 era trascritto nel *Liber I Matrimoniorum*, 1567-1607. La nostra ricerca, tuttavia, non ha prodotto l'esito atteso dal momento che non è stato possibile reperire il documento né nel *Liber I Matrimoniorum* né nel coevo APCA.Z. *Liber I Bautismorum*, 1567-1607. All'esame diretto del registro, infatti, abbiamo potuto constatare lo stato di manomissione dello stesso, con l'alterazione della foliazione, oltre che l'incongruenza tra i matrimoni riportati nel registro e quelli elencati nell'indice antico. Si giunge alla conclusione, pertanto, che il documento di Matteo Pérez sia stato strappato dal suo registro con un certosino lavoro di manomissione da parte di mani esperte; un crimine che oggi viene qui smascherato e denunciato.

⁴⁸¹ AZZOPARDI 1979, pp. n.n.

⁴⁸² Stando a MELILLO 1980, p. 8 esemplari della stampa sarebbero conservati nella Biblioteca Nazionale di Parigi e nell'Albertiana di Vienna, tuttavia non abbiamo potuto rintracciare l'incisione nei cataloghi delle due istituzioni. La circolazione della stampa è confermata dal riconoscimento, in questa sede, dell'impiego del modello nella tavola di *Sant'Orsola e le Pie Vergini* (1597) realizzata dal pittore beneventano Donato Piperno, già nella chiesa di S. Sofia ed oggi nel Museo del Sannio di Benevento (cfr. Andrea Nuovo. "Sant'Orsola e le Pie Vergini". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 123-124).

⁴⁸³ Cfr. MELILLO 1980, p. 8 («*Vinclā, rotas, gladium, vincens Caterina, tyranni / A' sponso data fert coelica dona suo / Guillerlmo Cardinali Sirleto Virtutum Cultori Perpetuo Matheus P. de Allecj D.D.*»). Nell'angolo inferiore sinistro «*Mattheus Peretius de Aletio Malitae Pinxit et eiusdem Formis Romae 1582*»). Diversamente Christopher L. C. E. Witcombe. *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Leiden-Boston: Brill, 2004, p. 232 riporta come data dell'incisione 1583.

⁴⁸⁴ Cfr. Gigliola Fragnito. "Sirleto, Guglielmo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 92. Roma: Treccani, 2018.

di S. Caterina dei Funari⁴⁸⁵ (fig. 76) che presenta la medesima scansione spaziale tra la sfera celeste, con il Cristo trionfante che porge la corona della gloria, accompagnato da uno stuolo di angeli sguainanti spade e saette, e la sfera terrena che vede lo scomposto dimenarsi degli aguzzini; al centro della scena vi è la santa in estatica orazione. Per la traduzione del suo disegno, Matteo Pérez si rivolse ad uno specialista del genere, il fiammingo Pierre Perret (1555-1639) allievo del più noto Cornelis Cort, la cui collaborazione fu richiesta anche per tradurre le altre due invenzioni del periodo maltese del *Battesimo di Cristo* (fig. 117) e della *Conversione di San Paolo* (fig. 80)⁴⁸⁶.

Dati circostanziali ci inducono ad ipotizzare che sempre Pérez possa aver realizzato l'originaria perduta pala dell'altare maggiore della chiesa di S. Caterina d'Alessandria di La Valletta, appartenente ai Cavalieri Gerosolimitani della Lingua d'Italia e perciò anche detta S. Caterina d'Italia. Questa chiesa, sin dal 1569, era officiata da fra' Ludovico Folchi⁴⁸⁷ (che in precedenza abbiamo menzionato perché nominato dal vescovo Gargallo come persona indicata per giudicare la bontà del quadro del *San Paolo Naufrago*) il quale, nel registro dei conti della Lingua d'Italia, segnalò che la tela fu realizzata tra il 1580 e il 1581 da un anonimo artista con il contributo finanziario di diversi cavalieri italiani⁴⁸⁸; appare evidente che la scelta di incaricare l'opera a Matteo Pérez fosse quella più probabile. Anche in questo caso, il dipinto tardo-manierista andò perduto perché sostituito, intorno al 1659, da una nuova pala d'altare di Mattia Preti.



Fig. 75. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Martirio di S. Caterina d'Alessandria*, 1582. Foto da MELILLO 1980.



Fig. 76. Giovanni Battista Cavalieri da Livio Agresti, *Martirio di S. Caterina d'Alessandria*, 1565. Vienna, The Albertina Museum. Foto © Albertina, Vienna.

Il soggiorno maltese di Matteo Pérez da Lecce si interruppe, forse in maniera frettolosa, sul finire del giugno 1581, non prima che il Gran Maestro Jean de la Cassière, il 28 del mese, dettasse un'entusiastica lettera di intercessione con la quale, dopo aver sintetizzato quanto svolto dal pugliese nell'isola, esaltava le virtù artistiche ed umane del pittore raccomandandolo ad altri sovrani⁴⁸⁹. La partenza di Pérez da Malta fu certamente condizionata dagli aventi che di lì a qualche

⁴⁸⁵ Cfr. Marco Simone Bolzoni. "Tre nuovi disegni di Livio Agresti per Santa Caterina dei Funari". *Paragone*, n. 61, 2010, p. 42.

⁴⁸⁶ Cfr. STASTNY 2013, pp. 73, 83-84.

⁴⁸⁷ Cfr. Francesco Chiari. *Chiesa Santa Caterina d'Italia. La Valletta-Malta*. La Valletta, 1986, p. 4.

⁴⁸⁸ Cfr. AOM, b. 2125, Deliberazioni della Lingua d'Italia, 1564-1594, ff. 270v-271v. Secondo Darmanin Demajo. "Le Chiese della Lingua d'Italia in Malta". *Archivio Storico di Malta*, a. II, vol. II, n. 1, 1930, pp. 25-26 il quadro sarebbe stato realizzato a Roma, ma dalla rilettura della fonte originale non abbiamo reperito nessun riferimento a tale presunta origine.

⁴⁸⁹ AOM, b. 439, Liber Bullarum, 1579-1581, f. 273.

giorno avrebbero portato alla destituzione di la Cassière⁴⁹⁰. Evidentemente già da qualche tempo il clima si era fatto incandescente a causa dei contrasti tra il Gran Maestro, intenzionato a porre un freno alla corruzione dei costumi nell'Ordine, e un nutrito numero di cavalieri che a fine del giugno 1581 innescò una rivolta per protestare contro il provvedimento magistrale che aveva bandito le meretrici da La Valletta; tumulti che, ad ogni modo, celavano antichi contrasti nazionali tra cavalieri del partito francese e quelli del partito asburgico. Il 5 luglio 1581 la Cassière venne deposto dal suo ruolo e, l'8 luglio successivo, arrestato e detenuto nel Forte S. Angelo⁴⁹¹.

Una tematica che occorre ancora approfondire, prima di concludere quest'ampio spazio dedicato al periodo maltese di Matteo Pérez, è quella dell'eventuale esistenza di allievi o collaboratori dell'artista pugliese durante i cinque anni trascorsi a Malta. Allo stato attuale delle ricerche non è ancora emerso alcun documento che permetta di confermare che il pittore leccese abbia avuto qualche apprendista durante questo periodo, ma la quantità dei lavori realizzati, oltre che la profondità dell'impronta lasciata dal Pérez sull'arte locale⁴⁹², inducono a credere che effettivamente il maestro dovè servirsi di qualche aiutante maltese. Potendo solo procedere per via speculativa, l'unico modo per identificare i presunti allievi o aiutanti di Matteo Pérez a Malta è quello di attenzionare i pittori maltesi che operarono negli ultimi decenni del XVI secolo e i primi anni del secolo successivo. Uno di essi fu Giovanni Maria Abela, pittore dai tratti duri ed arcaizzanti la cui firma si attesta tra il 1587, anno del trittico del *Crocifisso tra i Santi Bartolomeo e Paolo* della chiesa di S. Bartolomeo a Gharghur, e il 1595, data apposta sulla *Madonna del Rosario con i Quindici Misteri* conservata nel Museo della chiesa della Natività di Maria a Naxxar⁴⁹³. Dell'Abela è anche la *Madonna del Rosario con i Quindici Misteri* (fig. 77), firmata e datata 1591 attualmente conservata nel Mdina Cathedral Museum ma proveniente dall'antica chiesa parrocchiale di S. Nicola di Siggiewi⁴⁹⁴, nella quale è possibile riconoscere nei vari Misteri la ripresa di alcuni modelli circolanti attraverso stampe di traduzione, come l'*Orazione nell'orto* dalla nota incisione di Cornelis Cort da Taddeo Zuccari (fig. 14), la *Flagellazione di Cristo* dall'incisione di Adamo Scultori da Michelangelo, *Cristo insegna ai dottori nel Tempio* ripresa da un'altra stampa di Cornelis Cort. Per quanto riguarda il mistero della *Resurrezione di Cristo*, va qui notata la ripresa dalla stampa del 1582 di medesimo soggetto che, come si vedrà più avanti, Francisco Stastny attribuì proprio a Matteo Pérez da Lecce⁴⁹⁵, mentre il mistero dell'*Assunzione della Vergine* copia la composizione del gruppo degli Apostoli del quadro omologo attribuito a Matteo Pérez nella chiesa conventuale gerosolimitana di La Valletta (fig. 71). Si conosce, invece, un unico quadro, firmato e datato 1605, di Zakkarija Micallef, che nell'*Assunzione della Vergine* (fig. 78), custodita nella chiesa vecchia del SS. Salvatore a Lija⁴⁹⁶, copia in maniera fedele il gruppo degli Apostoli del dipinto di medesimo soggetto di Matteo Pérez nella concattedrale di S. Giovanni Battista di La Valletta. Per ragioni cronologiche si potrebbe ipotizzare, ribadendo comunque che si tratta di semplici proposte di studio, che uno di questi due pittori possa essere stato avviato all'arte proprio da Matteo Pérez, o almeno che abbia subito l'influenza del pittore leccese. Durante il lavoro di

⁴⁹⁰ Cfr. Giovanni Bonello. *Histories of Malta. Ventures and adventures*. La Valletta: Fondazzjoni patrimonju Malti, 2005, pp. 42-43.

⁴⁹¹ Cfr. DE PALMA 2007, pp. 82-85.

⁴⁹² Cfr. CUTAJAR 1983, p. 13.

⁴⁹³ Cfr. Ġużeppi Theuma. *L-Arti fil-Knejjes minn Mitt Pittur Malti*. Malta: Pubblikazzjonijet indipendenza, 2006, pp. 2-3.

⁴⁹⁴ Cfr. THEUMA 2006, p. 2.

⁴⁹⁵ Cfr. STASTNY 2013, pp. 74-76, 83, fig. 16.

⁴⁹⁶ Cfr. THEUMA 2006, p. 165.

campo, peraltro, abbiamo potuto constatare l'esistenza di diversi dipinti sparsi nell'arcipelago che copiano le composizioni maltesi del Pérez. Da menzionare è, per esempio, il *Battesimo di Cristo* del pittore siciliano Giovanni Giulio Cassarino (1588-1637) conservato nella concattedrale di S. Giovanni Battista che copia la pala di medesimo soggetto dell'antico altare maggiore del tempio gerosolimitano⁴⁹⁷. Sempre dal *Battesimo di Cristo* è ripreso un modesto quadro nella chiesa della Natività della Vergine a Mellieha e uno nella chiesa di S. Filippo Neri ad Isla. Un altro pittore che copiò Matteo Pérez fu il maltese Stefano Erardi (1630-1716), che nel quadro dell'*Assunzione della Vergine* dell'oratorio della chiesa dei Gesuiti di La Valletta⁴⁹⁸, riprende il gruppo degli Apostoli del quadro del pittore leccese di medesimo soggetto⁴⁹⁹; in un quadro di autore anonimo⁵⁰⁰ datato 1590, conservato nel Palazzo dell'Inquisizione di Birgu, che raffigura i *Santi Giovanni Battista e Paolo Apostolo* viene invece copiato il gruppo di Dio Padre e Cristo che incoronano la Vergine.



Fig. 77. Giovanni Maria Abela, *Madonna del Rosario con i Quindici Misteri*, 1591. Mdina, Mdina Cathedral Museum (già Siggiewi, chiesa di S. Nicola). Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 78. Zakkarija Micallef, *Assunzione della Vergine*, 1605. Lija, chiesa vecchia del SS. Salvatore. Foto Francesco De Nicolò.

Altra ipotesi che va presa in considerazione è che per aiutare Matteo Pérez possa essere stato chiamato a Malta un altro pittore. Effettivamente recenti ricerche hanno permesso di documentare il soggiorno sull'isola, almeno nel 1578, del pittore palermitano Francesco Potenzano (1552-1601)⁵⁰¹, la cui presenza a Malta era stata posticipata da altri studi al 1581⁵⁰² o ai tempi del governo di Hugues Loubenx de Verdalle, Gran Maestro tra il 1582 e il 1595⁵⁰³. Come si evince dalla presenza

⁴⁹⁷ Cfr. Giuseppe Fiaccola. "A tale of two Sicilian Cassarinos". *The Sunday Times of Malta*, 8 giugno 2014, pp. 38-39.

⁴⁹⁸ Cfr. THEUMA 2006, p. 138.

⁴⁹⁹ Cfr. Mario Micallef. "Painting in Co-Cathedral sacristy given new lease of life". *Tvm news*, 15 ottobre 2018 disponibile in <https://tvmnews.mt/en/news/watch-painting-in-co-cathedral-sacristy-given-new-lease-of-life/> (consultato il 31/10/2022). Proprio in virtù della copia di Stefano Erardi esistente nell'oratorio gesuitico è stato ipotizzato da alcuni studiosi che originariamente il quadro dell'*Assunzione ed incoronazione della Vergine* attribuito a Matteo Pérez da Lecce ed ora in concattedrale (fig. 71) fosse di committenza gesuitica e provenisse dalla chiesa della Compagnia di Gesù (Cfr. MICALLEF 2018). Quest'ipotesi, tuttavia, non tiene conto del fatto che i Gesuiti giunsero a Malta solamente nel 1592 (cfr. ELLUL 2000, p. 5) e, soprattutto, pretende basarsi sul solo labile indizio della copia dell'Erardi nell'oratorio. Dal momento che esistono, come qui illustrato, diverse copie di dipinti di Matteo Pérez sparse sull'isola, appare evidente come tale proposta risulti poco argomentata e quindi poco condivisibile. Ad ogni modo questo episodio è utile a dimostrare l'abuso di quella tendenza al 'pangesuitismo' di cui abbiamo riferito nell'Introduzione di questa Tesi, secondo cui la Compagnia di Gesù spesso viene acriticamente assunta a funzione di *deus ex machina* della Storia dell'Arte Moderna.

⁵⁰⁰ Come anonimo è pubblicato in DEBONO 2007, p. 24

⁵⁰¹ Cfr. Giovanni Bonello. "Francesco Potenzano and Matteo Perez d'Aleccio. First Artists who Painted in St John's". *Treasures of Malta*, n. 31, vol. XI/1, 2004, pp. 13-18.

⁵⁰² Cfr. Agata Ausilia Farruggio. *Francesco Potenzano pittore e poeta (1552-1601). Rapporti tra arte, storia e letteratura nella Sicilia del vicereame spagnolo* (Tesi di dottorato). Catania: Università di Catania, 2010, p. 22.

⁵⁰³ Cfr. BUHAGIAR 1987, p. 52.

dello scudo araldico, Potenzano dové dipingere il quadro di *San Giorgio e il drago* dell'altare della Lingua d'Aragona nella chiesa conventuale ospedaliera di La Valletta su commissione del Gran Maestro la Cassière⁵⁰⁴. Al 1578 sembrerebbe datato anche il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* che sempre Potenzano eseguì per l'altare della Lingua d'Italia della stessa chiesa conventuale⁵⁰⁵. Vittima di un tentato omicidio nel 1579⁵⁰⁶, crediamo che il pittore siciliano, una volta guarito, dové abbandonare Malta per tornare a Palermo dove è sua la tela della *Lavanda dei piedi* datata 1580 realizzata per l'oratorio della Carità ed oggi nei depositi di Palazzo Abatellis⁵⁰⁷. Non possiamo escludere, a questo punto, che Potenzano possa aver collaborato, almeno nei primi anni, con Pérez da Lecce con il quale, a ben guardare, oltre a certe affinità stilistiche e l'interpretazione un po' stralunata ed iperbolica della tarda Maniera, condivise similitudini nella carriera, finora mai notate. Formatosi nella Palermo tardo-rinascimentale, meditando su di un raffaellismo filtrato dall'osservazione di Cesare da Sesto, Potenzano dové completare la sua formazione a Roma dove, nel 1576, incise una *Sacra Famiglia*⁵⁰⁸ e dove, non possiamo escluderlo, poté conoscere od entrare in contatto con Matteo Pérez da Lecce. Dopo il periodo maltese, dové prima rientrare a Palermo, poi stabilirsi a Napoli nel 1582, e, successivamente, viaggiare in Spagna nel 1584, forse al seguito del viceré Marcantonio Colonna⁵⁰⁹.

1.5.4 Il secondo periodo romano

Nell'agosto del 1581 Matteo Pérez è già tornato a Roma dove, il giorno 31 del mese, presentò istanza di riammissione all'Arciconfraternita del Gonfalone⁵¹⁰ che deliberava quanto segue:

«maestro Mattheo pittore hebbe dalla compagnia denari per fare un'quadro nell'oratorio quale essendo quasi fenito di suo capriccio una notte l'guasto, et andosene via hora è ritornato à Roma e dimanda perdono alla Compagnia desidera esser rimesso e reaccettato offerendosi humilmente ad ogni satisfatione. Fuit resolutum che havendo gia lui avuto denari dalla compagnia primieramente lui restituisca quel tanto lui ha havuto è poi sene reparli»⁵¹¹.

Nonostante i tempi risicati tra la partenza, sul finire del giugno 1581, da Malta e la ricomparsa a Roma a fine agosto dello stesso anno, non è da escludere che il leccese sia transitato dalla Sicilia, o da Napoli, così come proposto da alcuni studiosi che hanno ipotizzato una sosta di Pérez a Siracusa⁵¹² dove avrebbe dipinto il *Viatico di Santa Lucia* tradotto in incisione a Roma nel 1582⁵¹³ (fig. 79); non si può escludere, tuttavia, che il dipinto, purtroppo disperso o non identificato, possa essere stato realizzato quando il pittore era ancora a Malta e da lì spedito a Siracusa, chissà destinato alla locale chiesa dell'Ordine Gerosolimitano andata distrutta nel terremoto del 1693. La calcografia, che reca la dedica a Clelia Farnese⁵¹⁴, figlia naturale del "Gran Cardinale" Alessandro

⁵⁰⁴ Cfr. FARRUGGIO 2010, p. 22.

⁵⁰⁵ Cfr. BONELLO 2004, p. 17.

⁵⁰⁶ Cfr. BONELLO 2005, p. 39.

⁵⁰⁷ Cfr. FARRUGGIO 2010, p. 46.

⁵⁰⁸ Cfr. FARRUGGIO 2010, pp. 21-22.

⁵⁰⁹ Cfr. FARRUGGIO 2010, pp. 23-24.

⁵¹⁰ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 95.

⁵¹¹ ASV, Arciconfraternita del Gonfalone, *Liber Decretorum*, 31 agosto 1581, f. 99r in OBERHUBER 1960, p. 253.

⁵¹² Cfr. MELILLO 1980, p. 5 e STASTNY 2013, pp. 75-76.

⁵¹³ Cfr. MELILLO 1980, pp. 4-5. Stando a MELILLO 1980, p. 4 l'unico esemplare conosciuto è quello conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Si veda anche STASTNY 2013, p. 82.

⁵¹⁴ La stampa reca le seguenti iscrizioni: «*Illustriss. D. Cleriae Farnesiae Divae Luciae Viaticum Sacrosanctae Eucaristiae sumentis, imaginae, Syracusis a se dipinctam nunc aeneis typis expressam, Matheus Perez de Allecio*

Farnese, rappresenta il momento in cui la martire, trafitta al collo da un pugnale, riceve la sua ultima Comunione dal vescovo, mentre un gruppo di soldati assiste alla scena; l'equilibrio della composizione, con le pose pausate e solenni dei personaggi, conferma l'addolcimento nel *ductus* e una sempre maggiore adesione al dato naturale sollecitata da un più stretto dialogo con le opere di Cesare Nebbia e Federizo Zuccari ma anche, durante il secondo soggiorno romano, con le "nuove proposte" di Cristoforo Roncalli e Scipione Pulzone. Comparando la firma «*Mattheus Perez de Allecio pictor*», si ritiene che l'incisione sia stata eseguita per mano dello stesso Pérez⁵¹⁵, mancando qualsiasi altro riferimento al nome di un incisore. Per quanto riguarda la dedica a Clelia Farnese, moglie del gonfaloniere Giovanni Giorgio Cesarini al quale abbiamo già visto fu dedicata la stampa dell'*Altare di San Giovanni Battista* (fig. 73), è da ipotizzare che si trattasse del tentativo di Matteo Pérez di ingraziarsi le simpatie dei Cesarini e dei Farnese, famiglie molto note per il loro collezionismo, in modo da riceverne benefici e commissioni.

Alla stessa temperie del *Viatico di Santa Lucia* appartiene anche la matrice in rame, di cui si dirà nel Capitolo 4, incisa a Roma nel 1583 e attualmente nel Museo de Arte de Lima raffigurante la *Sacra Famiglia sotto la quercia* (cat. 18, fig. 265) che riprende fedelmente una composizione di Raffaello, confermando l'interesse per il ritorno al classicismo⁵¹⁶, in linea anche con le necessità comunicative della Controriforma.



Fig. 79. Matteo Pérez da Lecce, *Viatico di S. Lucia*, 1582. Foto da MELILLO 1980.



Fig. 80. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Conversione di S. Paolo*, 1583. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.



Fig. 81. Marco Pino da Siena, *Conversione di S. Paolo*, 1574 ca. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia. Foto da ZEZZA 2003.

Come si è visto, rientrato a Roma nell'agosto del 1581, il primo pensiero dell'artista pugliese fu quello di riabilitare il suo nome negli ambienti associativi, consapevole che l'appartenenza a determinati gruppi o confraternite elitarie rappresentava motivo di prestigio e possibilità di entrare in contatto con i ceti più abbienti e potenti. Il 31 agosto, dunque, rivolse istanza di riammissione all'Arciconfraternita del Gonfalone⁵¹⁷, mentre il 24 settembre, essendo console Federico Zuccari,

pictor DD Romae 1582», «*Cleria, gratis hunc oculis, vultuque sereno / quam damus, effigiem Martyris aspicias. / Lucia sic oculos valet illis namque mederi / servet diva tuos detque videre Polum*» (cfr. MELILLO 1980, pp. 4-5).

⁵¹⁵ Cfr. MELILLO 1980, pp. 4-5; LEPRI, PALESATI 1999, p. 113; STASTNY 2013, pp. 75-76.

⁵¹⁶ Cfr. STASTNY 2013, pp. 78-79, 83.

⁵¹⁷ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 95.

rinnovava la sua adesione alla Compagnia di S. Luca versando 1 scudo⁵¹⁸. Il 10 dicembre 1581, infine, l'assemblea della Compagnia di S. Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda, anche detta Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, che contestualmente eleggeva quale reggente Scipione Pulzone, esaminò e valutò positivamente la proposta di ammissione di Matteo Pérez da Lecce come nuovo confratello⁵¹⁹. Alle varie adunanze della stessa Compagnia il leccese partecipò con assiduità così come emerge dai verbali d'assemblea: compare l'11 e il 18 febbraio 1582⁵²⁰, l'11 marzo quando versa alla Congregazione 30 baiocchi (in quella data fece ingresso nella stessa l'artista Ottaviano Mascherino), il 18 marzo, vigilia, e il 19 marzo festa del patrono della Congrega S. Giuseppe, l'8 aprile e il 13 maggio, il 10 giugno e il 12 agosto, il 12 dicembre 1582 e, infine, il 9 gennaio 1583 quando, sotto il nuovo reggente, il medaglista Lorenzo Fragni, Matteo Pérez fu eletto sindaco della Congregazione insieme all'architetto Francesco da Volterra⁵²¹. Nonostante l'assunzione di tale carica, quella del 9 gennaio 1583 fu l'ultima adunanza della Compagnia alla quale Matteo Pérez prese parte.

La seconda preoccupazione di Matteo da Lecce a Roma, che nei registri d'adunanza dei Virtuosi veniva chiamato «Matteo Perez de Alecchio»⁵²², fu quella di dar a conoscere quanto da lui dipinto in luoghi periferici come Malta e Siracusa, attraverso la realizzazione di una serie di stampe calcografiche di traduzione, incise di propria mano o bulinate da incisori specializzati. Le stampe di traduzione dei suoi dipinti, talvolta rilegate in album che assumevano il valore di oggetti artistici autonomi, dunque, erano rivolte ai collezionisti privati ed avevano la specifica funzione sociale di impressionare i colleghi e i committenti rendendo note opere che altrimenti sarebbero rimaste quasi esclusivamente un «affare privato»⁵²³. Per accrescere il prestigio delle stampe, e per proteggere i suoi «diritti d'autore», inoltre, Matteo Pérez richiese ed ottenne da papa Gregorio XIII, con *Motu proprio* del 30 maggio 1582, il privilegio pontificio⁵²⁴.

Fu Alfredo Petrucci a porre per primo l'attenzione sulla grafica di Matteo Pérez, ma spettò a Vincenzo Melillo un primo riordino di tale produzione⁵²⁵ che nel suo complesso rappresenta «uno dei monumenti più caratteristici dell'incisione italiana della seconda metà del Cinquecento»⁵²⁶. Si è già detto delle stampe dell'*Altare di San Giovanni Battista* (fig. 73) e del *Viatico di Santa Lucia* (fig. 79), le cui matrici pare siano state bulinate dallo stesso Matteo Pérez, e di quelle del *Battesimo di Cristo* (fig. 117) e del *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 75), incise da Pierre Perret da disegno di Pérez. Si dovranno menzionare adesso le stampe della *Conversione di San Paolo* (fig. 80), oltre che le raccolte di incisioni dell'*Assedio di Malta* (cat. 6, figg. 120-134) e quelle non identificate del *Trionfo di Cristo* (citata da Baglione⁵²⁷), di *Adamo ed Eva* (menzionata nell'atto del

⁵¹⁸ Cfr. SALVAGNI 2012, p. 371.

⁵¹⁹ Si veda la trascrizione dei verbali d'assemblea in Vitaliano Tiberia. *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Galatina: Congedo, 2000, p. 162. Diversamente da quanto sostenuto da LEPRI, PALESATI 1999, p. 83, nell'adunanza dei Virtuosi del 9 luglio 1581 non appare nessun cenno a Matteo da Lecce e al presunto pagamento di 30 baiocchi. Cfr. TIBERIA 2000, p. 160.

⁵²⁰ Cfr. TIBERIA 2000, pp. 164-165. Nell'adunanza dell'11 febbraio è chiamato Matteo da Vecchio.

⁵²¹ Cfr. TIBERIA 2000, pp. 166-173.

⁵²² Per esempio nella riunione del 10 giugno 1582. Cfr. TIBERIA 2000, p. 170.

⁵²³ Cfr. Anthony Luttrell. "The Greenwich Paintings of the 1565 Siege of Malta". In Charlene Vella (a cura di). *At home in art. Essays in honour of Mario Buhagiar*. Malta: Midsea Books, 2016, p. 71.

⁵²⁴ Cfr. WITCOMBE 2004, p. 231 che riferisce dell'atto in ASV. Secretarium Breviarium, 52, ff. 396r-396v.

⁵²⁵ PETRUCCI 1958, pp. 46-50; MELILLO 1980.

⁵²⁶ PETRUCCI 1971, p. 138.

⁵²⁷ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32. Si veda anche MELILLO 1980; LEPRI, PALESATI 1999, p. 113; STASTNY 2013, pp. 81-84.

rilascio del privilegio pontificio⁵²⁸), di *San Rocco*⁵²⁹ e del *Cristo deposto sostenuto da angeli e da San Francesco*⁵³⁰,

Discorso particolare merita la serie di quindici incisioni impresse a Roma nel 1582 che riproducono gli affreschi del *Grande Assedio di Malta* del Palazzo del Gran Maestro di La Valletta (cat. 6, figg. 120-134). La loro esecuzione, che rivela influenze dalla grafica d'arte veneziana⁵³¹, stando a quanto dimostrato dai più recenti studi, fu affidata all'incisore dalmata Natale Bonifacio il cui monogramma NB, assente sugli esemplari stampati, è stato rinvenuto su una delle matrici in rame⁵³² (fig. 135). Un'altra incisione impressa a Roma, già menzionata da Baglione⁵³³, fu quella del *Trionfo di Cristo*. Secondo Stastny questa stampa va forse identificata con la *Resurrezione di Cristo* edita a Roma da Claudio Duchetti nel 1582, «*por la semejanza que presenta el diseño y la manera de tallar la plancha con varias otras estampas*» di Pérez, aggiungendo che «*cierta inseguridad podría hacer creer que es su primera obra completa*»⁵³⁴; l'assenza della firma, che riscontriamo in tutte le altre incisioni, ad ogni modo, ci suggerisce di mantenere una certa cautela sull'attribuzione.

L'ultima stampa di Matteo Pérez conosciuta raffigura la *Conversione di San Paolo sulla via di Damasco* (fig. 80) e fu incisa a Roma da Pierre Perret nel 1583. In precedenza abbiamo cautamente ipotizzato che si tratti della stampa di traduzione della tela che Pérez poté aver realizzato per la cappella della Lingua di Francia della chiesa di S. Giovanni a La Valletta su incarico del Gran Maestro la Cassière. Diversamente da quanto visto nelle altre stampe, questa composizione sembra più marcatamente michelangiolesca per la dinamicità e la monumentalità delle figure erculee e per le suggestioni derivate proprio dal medesimo soggetto affrescato da Michelangelo nella Cappella Paolina. Si possono cogliere, ad ogni modo, assonanze anche con altri brani di pittura cinquecentesca come con la pala d'altare di Taddeo Zuccari nella chiesa di S. Marcello al Corso⁵³⁵, o con la *Conversione di San Paolo* (fig. 81) del senese Marco Pino a Palermo caratterizzata dall'«incontenibile dinamismo»⁵³⁶ dei soldati e del santo che nel gesto ricorda anche il *San Paolo* di Roviale in S. Spirito in Sassia⁵³⁷ e, soprattutto, una stampa di Cornelis Cort da invenzione di Giulio Clovio (1494-1578) pubblicata nel 1576 da Lorenzo Vaccari⁵³⁸. L'artificiosa contorsione di S.

⁵²⁸ Cfr. WITCOMBE 2004, p. 232; Christopher L. C. E. Witcombe. *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2008, pp. 346-347.

⁵²⁹ Quest'incisione, di 9,5 pollici di altezza e 6 pollici di larghezza, è segnalata, senza ulteriori dettagli, in William Young Ottley. *Notices of Engravers, and their works, being the commencement of a new dictionary*. Londra: Longam, 1831, pp. n.n. che la dice molto rara. Si tratta probabilmente di un'incisione realizzata in Spagna, che un tempo doveva essere conservata nell'Archivio della cattedrale di Siviglia. Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 257.

⁵³⁰ La stampa fu attribuita da OTTLEY 1831, p. n.n. in virtù del confronto con l'*Altare di S. Giovanni Battista* ma è contestata da MELILLO 1980, p. 4 che osserva che «Matteo ha sempre firmato le sue stampe, anche se incise da altri su suo disegno». Diversamente STASTNY 2013, p. 75 ritiene corretta l'attribuzione dal momento che nell'inventario limegno dei beni di Pérez (1620) figura un dipinto con questa iconografia. La composizione va forse assimilata al noto dipinto del *Cristo morto tra gli angeli* di Federico Zuccari in Galleria Borghese.

⁵³¹ Cfr. PETRUCCI 1971, pp. 138-139.

⁵³² Cfr. SCHIRÒ 2014a, pp. 13-15.

⁵³³ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

⁵³⁴ STASTNY 2013, pp. 74-76, 83, fig. 16.

⁵³⁵ Cfr. MELILLO 1980, p. 6; STASTNY 2013, p. 76. Si veda anche Christopher L. C. E. Witcombe. "Herrera's Papal Privilegio for the Escorial Prints". *Print Quarterly*, vol. 9, n. 2, 1992, 177-180.

⁵³⁶ ZEZZA 2003, p. 196, 223, fig. V.41.

⁵³⁷ Cfr. Maria Calì. "Maestro Pedro de Rubiales pintor' nelle chiese spagnole di Roma. *Prospettiva*, nn. 53-56, 1988-1989, p. 400.

⁵³⁸ Cfr. Manfred Sellink. "57. La conversione di san Paolo". In *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Catalogo della mostra (Bruxelles-Roma, 1995). Milano: Skira, 1995, pp. 125-126. Si veda anche https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-8-146 (consultato il 01/07/2021).

Paolo, da una parte richiama il *Laocoonte* vaticano⁵³⁹, dall'altra fa pensare all'utilizzo da parte di Matteo Pérez di modellini tridimensionali snodabili in argilla o cera impiegati per ottenere posizioni innaturali⁵⁴⁰, in linea alla ben nota modalità dei "teatrini" di Tintoretto⁵⁴¹. L'impiego di tale tecnica da parte del pittore pugliese è peraltro testimoniata da Francisco Pacheco che dichiarava di aver visto Matteo Pérez usare «*modelos desnudos, de barro o cera, con papel mojado*» per comporre «*las ropas y trazos para contrahacer de allí de lápiz negro o colorado las figuras vestidas*»⁵⁴². Come dichiarato sull'iscrizione, la stampa della *Conversione di San Paolo sulla via di Damasco* fu dedicata a Enrique de Guzmán conte d'Olivares (1540-1607), ambasciatore di Filippo II presso la Santa Sede⁵⁴³. Questa specificità rivela, forse, il tentativo del pittore di crearsi appoggi politici influenti in vista della sua partenza per la Spagna⁵⁴⁴ oppure, come proposto da Witcombe, voleva essere un modo per ringraziare l'aristocratico iberico per averlo raccomandato alla realizzazione di importanti lavori a Siviglia⁵⁴⁵. Non dovrà escludersi, inoltre, a parere di chi scrive, che quello di Pérez possa essere stato un modo per accattivarsi il potente diplomatico che proprio in quegli anni, in qualità di agente artistico di Filippo II a Roma, era alla ricerca del candidato idoneo da inviare a dipingere all'Escorial⁵⁴⁶; in tale ottica è forse da interpretare anche il cambio della dedicatoria dal cardinale Ferdinando de' Medici a Filippo II di una seconda versione delle incisioni del *Grande Assedio di Malta* rinvenute nella Biblioteca "Francisco de Zabálburu" di Madrid⁵⁴⁷. Com'è noto, tuttavia, le negoziazioni del conte d'Olivares si conclusero con la partenza per la Spagna di Federico Zuccari⁵⁴⁸, mandando probabilmente in fumo le illusioni del pittore salentino il quale, sempre rimanendo nel campo delle ipotesi, dovrà riuscire almeno ad ottenere da don Enrique de Guzmán la licenza d'imbarco per viaggiare alle Indie.

Secondo quanto ventilato da Francisco Stastny, gli anni del secondo soggiorno romano dovettero essere per Matteo Pérez anni particolarmente turbolenti perché caratterizzati dalla spasmodica, quanto infruttuosa, ricerca di riaffermazione nell'ambiente romano attraverso la realizzazione delle stampe delle opere maltesi; fu, a detta dello studioso peruviano, «*su canto de cisne italiano*»,

⁵³⁹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 130.

⁵⁴⁰ Cfr. RAGAZZI 2018, pp. 132, 146-147.

⁵⁴¹ Ben noto è il passo del biografo del Tintoretto, Carlo Ridolfi (1594-1658), che così recita: «Esercitavasi anche nel far piccioli modelli di cera e di creta, vestendoli di cenci, e ricercandone accuratamente colle pieghe de' panni le parti delle membra. Talvolta anche li collocava entro piccole case e prospettive formate di assi e di cartoni, accomodandovi lumicini per finestre, onde veder gli effetti dei lumi e delle ombre. Sospendeva anche coi fili alcuni modelli alle travature per osservare l'effetto che facevano veduti di sotto in su, e per formare gli scorci posti nei soffitti, componendo in tali modi bizzarre invenzioni» (RIDOLFI 1837, p. 176).

⁵⁴² PACHECO 1649, p. 339.

⁵⁴³ «*Ill.mo et Exc.mo D.no Henriquo Guzmano comiti olivariensi legato Regis Hispaniarum Philippi II apud Gregorius Pont. Max Viro Religione Probitate Generis Splendore Consilio et Prudentia Incomparabili. Mattheus Perezus Lecciensis affectus ad observantiae causa dedicabat Romae anni D[omi]ni MDLXXXIII*».

⁵⁴⁴ Cfr. STASTNY 2013, p. 78.

⁵⁴⁵ Cfr. WITCOMBE 2004, p. 233.

⁵⁴⁶ Cfr. Almudena Pérez de Tudela. "Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial". *Reales Sitios*, n. 147, 2001, p. 13.

⁵⁴⁷ Cfr. Nicoletta Lepri. "Le stampe dell'assedio di Malta di Matteo da Leccia e i loro ascendenti vasariani". *Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, a. 38, n. 78, 2004, p. 49.

⁵⁴⁸ Cfr. Almudena Pérez de Tudela. "El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)". In Carlos José Hernando Sánchez (a cura di). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 2007). Madrid: Seacex, 2007, p. 415.

accompagnato dal tentativo di adeguarsi alle ultime tendenze artistiche che proponevano un ritorno al classicismo di Raffaello declinato da Giuseppe Valeriano e, soprattutto, da Scipione Pulzone⁵⁴⁹.

Dissentiamo da Stastny su più punti: innanzitutto perché, come si è potuto comprovare con l'analisi delle opere, l'interesse di Matteo Pérez verso Raffaello non si limitò al suo ultimo soggiorno romano ma maturò nel corso degli anni manifestandosi tanto negli affreschi del Gonfalone quanto in quelli maltesi; in secondo luogo perché riteniamo che l'influsso esercitato da Scipione Pulzone sul pugliese vada ridimensionato poiché il Gaetano, dopo aver dipinto quasi esclusivamente ritratti, iniziò a dedicarsi con costanza all'arte sacra solo a partire dal 1581⁵⁵⁰ con la conseguenza che le opere pulzoniane che Pérez poté vedere prima di abbandonare l'Italia furono davvero poche o comunque non sufficienti a determinare il radicale cambio stilistico proposto da Stastny; infine, perché crediamo che la vicenda artistica di Matteo Pérez sia molto più complessa e che vada contestualizzata all'interno del variegato panorama romano del secondo Cinquecento che si è cercato di riassumere in questo Capitolo. Un contesto che, come si è sottolineato, già diversi anni prima dalla chiusura del Concilio tridentino tendeva verso la graduale semplificazione delle forme e che, per quanto attiene a Matteo Pérez da Lecce, dové forgiare la *verve* del pittore insieme ad una pluralità di altre componenti. Tra di esse vi furono, sicuramente, elementi derivanti dalla sua formazione in terra salentina, con le iperboliche muscolature di Gianserio Strafella nonché la visione delle «cose venetiane», su cui andarono a sedimentarsi l'influsso di Federico Zuccari e degli artisti che lo diressero a Tivoli, Cesare Nebbia e Livio Agresti, il confronto con i tanti pittori attivi nella Roma "Babele pittorica" del Cinquecento, senza dimenticare i contatti con nuove generazioni di artisti con i quali dové stringere legami di amicizia e con cui, a detta del biografo Giulio Mancini⁵⁵¹, continuò ad intrattenere uno scambio epistolare anche dopo la partenza per il Sudamerica. Lo studio dei "grandi maestri" del Rinascimento, soprattutto di Michelangelo e di Raffaello, infine, dové rappresentare un aspetto centrale della carriera di Matteo Pérez. Le reminescenze dello scomposto michelangioloismo di Strafella e, soprattutto, la fortuna di lavorare nella Cappella Sistina, al cospetto del *Giudizio Universale* e della volta di Michelangelo, suggestionarono sicuramente il giovanissimo Matteo Pérez indirizzandolo verso l'adesione ad un michelangioloismo che, però, nella Roma di quegli anni era già diventato "anacronistico". Da lì la necessità di aggiornare il suo stile e le sue composizioni attraverso il recupero di Raffaello e il confronto con i suoi contemporanei, specialmente con Federico Zuccari.

Allo stato attuale delle conoscenze sembrerebbe che i tentativi di Matteo Pérez di riabilitare il suo nome agli occhi della committenza romana non sortirono l'effetto sperato se è vero che a questa fase non corrisponde alcuna realizzazione pittorica significativa. A questi anni andrebbe attribuito, secondo una recente proposta, il *Polittico di San Cristoforo* della chiesa di S. Francesco a Stampace, ora nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari⁵⁵²; l'attribuzione, al di là delle tangenze iconografiche

⁵⁴⁹ STASTNY 2013, pp. 71-72, 77-78.

⁵⁵⁰ Cfr. ZUCCARI 2013, p. 65.

⁵⁵¹ MANCINI 1956, pp. 222-223, nota critica. La testimonianza del Mancini risulta tuttavia inattendibile quando annovera tra gli amici di Matteo Pérez anche il «cavalier Giuseppe et fratello», ossia il Cavalier d'Arpino e il fratello minore Bernardino, che all'epoca dei fatti erano solo bambini. Viceversa non andrà escluso che Giuseppe Cesari possa aver tratto ispirazione da qualcuna delle opere del leccese; van Mander riferisce che il giovane Giuseppe «giornalmente andava a disegnare ora qua, ora là, dove trovava qualche cosa di bello» (VAES 1931, p. 196) sicché non è improbabile che molto tempo lo abbia dedicato allo studio degli affreschi di un luogo simbolo dell'arte del secondo Cinquecento come l'oratorio del Gonfalone. Cfr. Marco Simone Bolzoni. *Il Cavalier d'Arpino disegnatore Catalogo ragionato dell'opera grafica* (Tesi di dottorato). Napoli: Università Federico II, 2011.

⁵⁵² Cfr. SCANU 2020, pp. 77-109, fig. 1. In precedenza Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*. Napoli: Electa, 1996, p. 297 ha assegnato il polittico a Decio Tramontano.

generali, ci lascia dubbi relativi allo stile poiché le figure dell'opera cagliaritana sono caratterizzate dall'insistenza delle linee di contorno e delle pieghe dei panneggiamenti che non trovano corrispondenza con altre opere del leccese facendo pensare, piuttosto, ad una qualche personalità prossima a Marco Pino da Siena⁵⁵³. Da espungere dal catalogo del pittore, inoltre, alcuni affreschi segnalati da alcuni studiosi nella chiesa di S. Caterina della Rota a Roma⁵⁵⁴, che sono stati restituiti a Pompeo Cesura (1510 ca.-1571)⁵⁵⁵, nonché altri interventi a Soriano del Cimino e a Bassano Romano⁵⁵⁶. Infine Giovanni Baglione ricorda un tondo a guazzo, oggi disperso, raffigurante *San Giuseppe con il Bambino* che Pérez realizzò per la Congregazione dei Virtuosi⁵⁵⁷. Effettivamente nei verbali d'assemblea della Compagnia, tra il febbraio e il marzo del 1582, il pittore viene più volte citato in relazione alla realizzazione del tondo «di palmi 6» che doveva essere esposto in un apparato effimero in occasione della festa del santo titolare, il 19 marzo⁵⁵⁸. I verbali dell'adunanza del 18 marzo, vigilia della festa, così riportano:

«ordinata e preparata la cappella e le porte di fuori con sontuoso apparato, essendo di novo fatto un Santo Joseph per manno di Messer Matheo Perez da Alecchio in un tondo di palmi sei, e per manno di Messer Guidonio Guelfi un arme di simil grandezza di N.S. papa Gregorio XIII e per manno di Messere Giovanni Battista da Novaro una del Popolo Romano di grandezza a quella conforme e per manno di Messer Ottaviano Mascarini una simile del Illustrissimo Signor cardinale de' Medici nostro protectore»⁵⁵⁹.

Curiosamente proprio il giorno di S. Giuseppe, il 19 di marzo del 1583 - la data si ricava da un successivo atto firmato a Lima nel 1592⁵⁶⁰ - Matteo Pérez dovè stringere un accordo con l'apprendista Pedro Pablo Morón, forse castiglianizzazione del nome Pier Paolo Moroni⁵⁶¹, al quale si impegnava di insegnare «*el arte de la pintura*» secondo le condizioni dettagliate nell'atto⁵⁶². Non sappiamo in che momento i due si conobbero⁵⁶³, né possediamo maggiori informazioni sulle origini di «*Pedro Paulo Romano*»⁵⁶⁴ - così si firma a Lima - il cui cognome, Moroni, ci fa sospettare ascendenze lombarde - senza per questo indurci a fantasticare possibili parentele con il famoso pittore Giovan Battista Moroni (1520/1524-1578/1579) -. Alla data della stipula dell'accordo con il pittore leccese immaginiamo che Morón dovesse avere all'incirca dodici o tredici anni, nascendo

⁵⁵³ A tal proposito si confronti il *Polittico* con la *Trinità* di Marco Pino nella Pinacoteca "Giaquinto" di Bari. Cfr. Clara Gelao. "Trinità". In Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*. Roma: Àrgos, 1998, pp. 6-7.

⁵⁵⁴ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 133-142; MESA, GISBERT 2005, p. 20.

⁵⁵⁵ Cfr. Alessandro Angelini. "Pompeo Cesura tra Roma e L'Aquila". *Prospettiva*, nn. 98-99, 2000, pp. 124-126, 128, 143, nota 90.

⁵⁵⁶ LEPRI, PALESATI 1999, pp. 143-148 si spingono a datare questi ipotetici interventi al periodo tra il 1587 e il 1589, durante un presunto rientro di Matteo Pérez in Italia.

⁵⁵⁷ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

⁵⁵⁸ Cfr. TIBERIA 2000, pp. 166-168. LEPRI, PALESATI 1999, p. 85 attribuiscono a Pérez anche un *Ritratto di Gregorio XIII* nel Museo dell'Accademia dei Virtuosi. In assenza di documenti risulta difficile confermare l'assegnazione del ritratto al pittore pugliese, che nel catalogo dell'istituzione compare come di autore ignoto del XVI secolo. Cfr. Michele Nicolaci. "Ignoto (fine XVI secolo)". In Vitaliano Tiberia. *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Roma: Arbor Sapientiae, 2017, pp. 36-37.

⁵⁵⁹ TIBERIA 2000, p. 167.

⁵⁶⁰ Archivo General de la Nación - Lima (=AGNL). Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, Escribano Rodrigo Gómez de Baeza, prot. 52, 1592, ff. 1060 e ss. trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 204-207.

⁵⁶¹ Così anche Gauvin Alexander Bailey. "Creating a global artistic language in Late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions, 1542-1621". In Pamela Jones, Thomas Worcester (a cura di). *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*. Leiden: Brill, 2002, p. 239.

⁵⁶² Cfr. trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 204.

⁵⁶³ La stipula del contratto a Roma confuta quanto riportato da PISCITELLO 2015 sull'incontro tra i due in Spagna.

⁵⁶⁴ Cfr. trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 207.

quindi verso il 1570, in conformità all'abituale età di inizio dell'apprendistato in bottega⁵⁶⁵. Purtroppo, nonostante gli sforzi e la capillare ricerca, durata diversi mesi, nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma, non è stato possibile rintracciare nessun contratto di apprendistato siglato tra Matteo da Lecce e Pedro Pablo Morón alla data del 19 marzo 1583, circostanza che potrebbe essere spiegata in più modi. Per esempio si potrebbe ipotizzare che l'atto di Lima, rogato ben dieci anni dopo i fatti, riporti una data di realizzazione dell'accordo romano non esatta, oppure che il materiale archivistico dell'Archivio di Stato sia andato disperso o, ancora, che l'accordo di apprendistato non sia stato formalizzato davanti a notaio, eventualità quest'ultima che sembrerebbe improbabile per l'epoca ma che potrebbe essere suggerita dal fatto che nel rogito limegno non si menziona il nome del notaio che avrebbe redatto il contratto di apprendistato a Roma⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ Ciò è confermato dal fatto che nel 1592 dichiara di avere più di venti anni e meno di venticinque. Cfr. trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 207.

⁵⁶⁶ Le ricerche presso l'Archivio di Stato di Roma sono state condotte nell'ambito di un soggiorno di mobilità internazionale di studenti di dottorato svolto a Roma sotto la supervisione della prof.ssa Patrizia Tosini dell'Università Roma Tre. Per quanto riguarda il fondo dei Trenta Notai Capitolini sono state consultate le seguenti unità archivistiche: ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 1, Gratianus Jo. Dominicus, b. 34; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 2, Franciscus Righetti, b. 14; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 3, Antonius Palumbus, bb. 23 e 27; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 4, Nicolaus Pirotus, vol. 42; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 5, Javobus Philippus Gilardus, b. 17; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 6, Christianus Sanctolus, b. 18; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 7, Dominicus Stella, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 8, Thomas De Fonte, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 9, Quintilianus Gargarius, b. 2; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 10, Octavius Caputgallus, b. 485; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 10, Vincentius Fuscus, b. 17; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 11, Octavius Saravezzi, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 12, Christophorus De Blanchinis, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 13, Melchior Vola, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 14, Marcus Antonius Gazza, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 16, Bernardinus Pascassi, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 18, Carolus Guerrinus, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 19, Fabritius Summaripa, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 20, Jo. Andreas Peracca (o Perasca), a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 22, Jo. Baptista Carnevalius, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 23, Franciscus De Ciccharellis, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 24, Tarquinius Caballutus, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 25, Nicolaus Raymundus, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 26, Sebastianus Ciocius, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 27, Prudentius Jacobinus, b. 4; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, Petrus Antonius Marefusco, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 29, Urbanus Jugulus, a. 1583, marzo; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 34, Franciscus Gratianus e Franciscus De Rubelis, b. 8; ASR. Trenta Notai Capitolini, ufficio 37, Jo. Priscus Juvenalis, bb. 1-2. Si precisa altresì che il materiale archivistico degli uffici 15 e 17 inizia posteriormente al 1583 di riferimento; per l'ufficio 21 si registra una lacuna tra gli anni 1579 e 1585. Per quanto riguarda il fondo del Collegio dei Notai Capitolini sono state consultate le seguenti unità archivistiche (questo fondo è costituito da una miscellanea composta da notai che esercitano a Roma e rogano contratti tra privati): ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Octavianus De Bonis, b. 248; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Jo. Baptista Garbagnus, b. 756; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Blanditius De Pretis, b. 1376; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Octavius Ragazzonus, b. 1425; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Jo. Franciscus Romania, b. 1467; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Curtius Saccocius De Sanctis, bb. 1625-1626; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Dionysius Seraptus, b. 1659; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Octavius Spada De Cesis, b. 1692; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Dominicus Talachius, b. 1737; ASR. Collegio dei Notai Capitolini, Hieronymus Vergineus, b. 1865. Per molti dei notai del Collegio non vi sono atti rogati nell'anno 1583. Per quanto riguarda il fondo dei Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae* sono state consultate le seguenti unità archivistiche (questo fondo è costituito da rogiti prevalentemente di argomento privato e vi si incontrano il patriziato romano, la Comunità dello Stato, le Congregazioni e le Confraternite): ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 1, Jo. Jacobus De Fabiis, b. 2432; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 2, Franciscus Bacolettus, bb. 507-511; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 3, Antonius Guidottus, b. 3662; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, bb. 1679-1782, 1709-1714; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 5, Jo. Alexander Curtus, bb. 2296-2297; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 6, Franciscus Masinus, b. 4175; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 7, Pompejus Valerius, b. 7082; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 8, Pompejus Antonius, b. 389; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 9, Marcus

Nella primavera del 1583, quindi, Matteo Pérez, accompagnato da Pedro Pablo Morón, abbandonava l'Italia con il desiderio di ritornarci dopo aver fatto fortuna all'espero. Ma non vi farà mai più ritorno.

1.6 Alle origini di Medoro Angelino

Se, come si è visto, Matteo Pérez da Lecce è il pittore, tra quelli che maggiormente contribuirono alla formazione dell'arte del Vicereame del Perù, di cui più conosciamo riguardo al periodo europeo, viceversa, il protagonista meno documentato nel suo momento di formazione in Italia è Medoro Angelino, pittore noto in Spagna ed America Latina con la forma invertita del nome Angelino Medoro. La sua figura, quale rappresentante «*del romanismo en la pintura del virreinato*», fu già segnalata da Enrique Marco Dorta⁵⁶⁷ e da Rubén Vargas Ugarte⁵⁶⁸ in succinte schede biografiche. Alcuni anni dopo toccò a Martín Soria pronunciarsi sull'artista del quale, però, ne tratteggiò un profilo fortemente negativo, evidenziandone la presunta «*falta de colorido y de firmeza en el dibujo*»⁵⁶⁹. Questo (pre)giudizio condizionò profondamente gli studiosi successivi che hanno sostanzialmente mantenuto - nonostante l'avanzamento delle ricerche stesse apportando dati sufficienti a rivedere le parole di Soria - la valutazione negativa sull'opera di Medoro Angelino. In tale solco si colloca anche il primo saggio dedicato al pittore, scritto da José de Mesa e Teresa Gisbert⁵⁷⁰, seguito da numerosi contributi di altri studiosi su specifiche opere od accadimenti⁵⁷¹ che, tuttavia,

Antonius Brutus, bb. 1159-1161; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 10, Ovidius Erasmus, b. 2364. Crediamo utile sottolineare che, da quanto emerso dallo sfoglio dei documenti, Franciscus Bacolettus doveva essere il notaio di riferimento della nazione degli Spagnoli a Roma così come lascia intuire la grande quantità di clienti con cognome spagnolo di cui si ha traccia nei suoi registri. Rodolphus Cellesius, invece, pare fosse il notaio della nazione dei Fiorentini. Tra i documenti da segnalare vi è l'inedito atto ASR. Trenta Notai Capitolini, officio 22, Jo. Baptista Carnevalius, a. 1583, 19 marzo 1583, ff. 205v-208r con il quale si commissiona agli organari Marino e Vincenzo da Sulmona, padre e figlio, la realizzazione di un organo «pro vener. li Ecclesia S. te Marie Cattedrali» (ma in realtà Collegiata) di Barbarano Romano, paesello nell'attuale provincia di Viterbo, su incarico dell'arciprete Marco Petruccio. Gli stessi organari abruzzesi nel 1580 ricevono la commissione dell'organo della cappella di Gregorio XIII nella basilica di S. Pietro e, negli anni successivi, la manutenzione di altri organi della stessa basilica vaticana (Cfr. Giancarlo Rostirolla. *La Cappella Giulia 1513-2013. Cinque secoli di musica sacra in San Pietro*. Londra: Bärenreiter, 2017, pp. 273, 275)

⁵⁶⁷ Enrique Marco Dorta. "La pintura en Colombia, Ecuador, Peru y Bolivia". In Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, tomo 2. Barcellona: Salvat, 1950, pp. 472-475.

⁵⁶⁸ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, pp. 88-89.

⁵⁶⁹ SORIA 1956, pp. 74-76.

⁵⁷⁰ José de Mesa, Teresa Gisbert. "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 23-47.

⁵⁷¹ Omettendo le schede di catalogo, si veda almeno Luis Alberto Acuña. "Fichas para la historia del arte en Colombia. Angelino Medoro, pintor del siglo XVI". *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n. 4, 1956, pp. 9-12; Santiago Sebastián. "Angelino Medoro policromó una imagen en Cali (Colombia)". *Archivo español de Arte*, n. 36, 1963, pp. 137-138; Emilio Harth-Terré, Alberto Márquez Abanto. *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Lima: Archivo Nacional del Perú, 1963, pp. 31-34; Teofilo Salazar Morales. "Nueva obra de Angelino Medoro en Lima". *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 11-18; José de Mesa, Teresa Gisbert. "Dos dibujos ineditos de Medoro en Madrid". *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 19-27; José de Mesa, Teresa Gisbert. "Angelino Medoro, escultor". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 24, 1971, pp. 73-79; Fuensanta Arenado. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n. 184, 1977, pp. 103-112; Agustín Clavijo García. "Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro (1567-1633) en colección particular malagueña". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n. 1, 1978, pp. 43-54; Amalia Castelli. "Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepostería de San Francisco". *Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, n. 21, 1991-1992, pp. 289-304; Luis Enrique Tord. "Una Inmaculada inédita de Angelino Medoro". *Lienzo*, n. 14, 1993, pp. 69-72;

manca di una visione complessiva dell'artista, hanno tralasciato problemi come quello delle sue origini e della sua formazione e, come si diceva, hanno mantenuto lo *status quo*. Il contributo che si vuole dare in questa Tesi, pertanto, è quello di ripercorrere la vicenda artistica di Medoro Angelino e di scardinare i pregiudizi che ancora pesano sulla sua figura per restituire agli studi di *arte virreinal* la fisionomia di un artista che ricoprì un ruolo da protagonista nella formazione dell'arte del Vicereame del Perù⁵⁷².

Sarà il caso di precisare, a questo punto, che la storiografia ispano-americana ha confuso il nome con il cognome dell'artista⁵⁷³, equivoco fomentato dal fatto che il pittore si firmava in dipinti e documenti come Medoro Angelino⁵⁷⁴ (fig. 82), ma esistono firme apocriefe nella variante Angelino Medoro⁵⁷⁵. In un nostro precedente saggio⁵⁷⁶ abbiamo già sostenuto tale rettifica osservando che nel suo testamento del 1631 Medoro si dichiarava figlio legittimo di tale Angelino⁵⁷⁷, mentre da altri documenti sappiamo che le figlie si chiamavano Beatriz Angelino⁵⁷⁸ ed Eugenia Angelino⁵⁷⁹.

Teodoro Hampe Martínez. "Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro". In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 77-89; Rafael Ramos Sosa. "Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla". *Laboratorio de arte*, n. 18, 2005, pp. 185-190; Rocío Bruquetas. "Técnicas y materiales en la pintura limeña de la primera mitad del siglo XVII: Angelino Medoro y su entorno". *Goya*, n. 327, 2009, pp. 144-161; Rafael Ramos Sosa. "Noticias del pintor Angelino Medoro en Lima y Sevilla". In Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua (a cura di). *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. 2. Roma: Gangemi, 2014, pp. 712-715; Fernando García Sánchez. "Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, pp. 583-589.

⁵⁷² Su questa problematica ci siamo già espressi in Francesco De Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, p. 32. Si veda anche IRWIN 2014, pp. 141-142. La necessità di uno studio monografico su Medoro Angelino è già stata evidenziata in ESPINOSA SPÍNOLA 2018, p. 191.

⁵⁷³ Va riconosciuto che già LEPRI, PALESATI 1999, p. 166 avanzarono tale ipotesi, senza però documentarla.

⁵⁷⁴ Solo per fare un esempio, il pittore si firma Medoro Angelini nel contratto (1600) per la realizzazione dei quadri della *Trinità* e della *Madonna della Mercede* per il refettorio del convento della Mercede di Lima (cfr. Víctor M Barriga. *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte*. Arequipa: Establecimientos gráficos La Colmena, s. a., 1944, pp. 64-65 pubblicato qui in Appendice documentaria, doc. 24).

⁵⁷⁵ Ci riferiamo ai disegni della *Sibilla* e dell'*Adorazione dei Magi* dell'Album Alcubierre di cui si dirà nel Capitolo successivo.

⁵⁷⁶ Cfr. DE NICOLO 2022b, pp. 32-33. Ad ulteriore conferma andrà osservato che dalla consultazione di centinaia di atti notarili rogati a Roma nell'ultimo quarto del XVI secolo non è mai emerso il cognome Medoro mentre abbiamo potuto più volte constatare la presenza del cognome Angelino, come nel caso di un tale Fabius Angelinus del quale esistono vari atti del 1597 in ASR. Trenta Notai Capitolini, officio 37, Jo. Priscus Juvenalis, b. 2, ff. 92r-92v, 94r, 105r o di tale Horatius Angelinus legato con alcuni abitanti di Cesena come emerge dal rogito ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 4, Rodolphus Cellesius, b. 1710, 2 maggio 1582, f. 248r.

⁵⁷⁷ Archivo Histórico Provincial - Sevilla (=AHPS). Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Pedro de Ayala, officio 18, libro 3, 1631, ff. 547 e ss. citato in Heliodoro Sancho Corbacho. "Artífices sevillanos del siglo XVII". In *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, vol. 1, Siviglia: Universidad de Sevilla, 1982, p. 648. Il testamento è pubblicato integralmente in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 232-236 che riporta la seguente trascrizione dei nomi dei genitori: «[rotto] *arte Angelino de* [cancellato nell'originale] *y de Paloma Pompeoto* [?]. A sua volta, ARENADO 1977, p. 103 riporta: «*Angelino Meres y de Paloma Pomp...*[rotto nell'originale]». Purtroppo, a causa dello stato conservativo di estrema precarietà, il testamento non può più essere consultato ragion per cui non sarà possibile verificarne l'esatta trascrizione paleografica. Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto offerto nel reperimento del documento.

⁵⁷⁸ Cfr. ARENADO 1977, p. 111; GARCÍA SÁNCHEZ 2015, p. 588.

⁵⁷⁹ Cfr. Carlos Alfonso Villanueva Carbajal. "El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632)". *Revista Del Archivo General De La Nación*, vol. 29, n. 1, 2014, pp. 298-299.

Ad ulteriore chiarimento della questione è ora possibile apportare alcuni inediti atti notarili, rinvenuti da chi scrive presso l'Archivio di Stato di Roma, che si riferiscono, siamo convinti, ai genitori di Medoro Angelino dal momento che i loro nomi coincidono quasi del tutto con quelli indicati nel testamento del 1631; tali fonti, inoltre, ci offrono interessanti informazioni che permettono di conoscere meglio la famiglia Angelino. I documenti in questione sono tre atti notarili rogati nel 1583 dal notaio Rodolfo Cellesio e si riferiscono alla compravendita di alcune vigne (19 e 20 aprile 1583)⁵⁸⁰ e

Fig. 82. Firma autografa di Medoro Angelino. Foto Anthony Holguín Valdez.

alla costituzione di una società (22 giugno 1583)⁵⁸¹. Andrà sottolineato che la scelta dei coniugi di rivolgersi al notaio Rodolfo Cellesio, appartenente al Tribunale dell'*Auditor Camerae*, già di per sé suggerisce la buona condizione sociale della famiglia dal momento che i clienti dei notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae* erano soprattutto esponenti del patriziato romano, funzionari di Stato, cardinali, Congregazioni e Confraternite⁵⁸². Dall'atto del 21 aprile 1583 apprendiamo che «D. Angelus de' Angelinis», da identificare con il padre del nostro Medoro, era «*mediolanensis profumerius in Urbe*» ossia era un profumiere milanese esercitante a Roma, precisamente «*in Turri Sanguinea*»⁵⁸³, toponimo che sin dall'epoca medievale indicava la zona circostante Tor Sanguigna, a pochi metri da piazza Navona. Di «D[omi]na Pompilia Raijdetta» (o Raidetta o Raidetti), da identificare con la madre di Medoro, si dice che era orfana di tale Antonio Raidetti⁵⁸⁴, e che era romana⁵⁸⁵.

Alla luce di queste novità documentarie viene meno la proposta avanzata da alcuni studiosi⁵⁸⁶ riguardo la possibile relazione parentale tra Medoro Angelino ed un tale pittore Medoro originario di Lucca, che nel 1565 pare abbia lavorato a Firenze⁵⁸⁷. I documenti, inoltre, attestando a Roma i genitori dell'artista, confermano l'origine romana del pittore⁵⁸⁸ che, difatti, a calce delle sue opere si dichiarava «*romanus*»⁵⁸⁹ e nei documenti ufficiali «*natural de la ciudad de Roma*»⁵⁹⁰, fugando tutti i dubbi sollevati da parte della storiografia precedente che ha talvolta ritenuto Medoro Angelino di

⁵⁸⁰ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 19 aprile 1583, ff. 72r-73v; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 20 aprile 1583, f. 73v.

⁵⁸¹ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 22 giugno 1583, f. 679. Questa società risulta essere successivamente dissolta come da nota a margine del documento dell'8 luglio 1585.

⁵⁸² Cfr. Maria Antonietta Quesada. "Notai degli Uffici della Curia Romana". In Romina De Vizio (a cura di). *Repertorio dei notai romani dal 1348 al 1927 dall'Elenco di Achille Francois*. Roma: Fondazione Marco Besso, 2011, p. XX.

⁵⁸³ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 20 aprile 1583, f. 73v.

⁵⁸⁴ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 19 aprile 1583, f. 72r; ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 20 aprile 1583, f. 73v.

⁵⁸⁵ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 4, Rodulphus Cellesius, b. 1713, 22 giugno 1583, f. 679r.

⁵⁸⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 23; ARENADO 1977, p. 103.

⁵⁸⁷ Cfr. Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines künstler-lexicon*, vol. 8. München: Fleischmann, 1839, p. 565 che a sua volta deduce l'informazione da Giovanni Gaetano Bottari (a cura di). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura, scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*. Roma: Barbiellini, 1754, p. 142. Non è stato possibile reperire ulteriori notizie su questo pittore ma appare chiaro, anche in questo caso, che Medoro fosse il suo nome e non il cognome.

⁵⁸⁸ Prima del reperimento del dato documentario ci eravamo già espressi a sostegno dell'origine romana di Medoro Angelino in DE NICOLA 2022b, pp. 33-34.

⁵⁸⁹ Si guardi, per esempio, la *Flagellazione di Cristo* (1586) già in collezione privata a Malaga o il *San Diego* (1601) nel Museo dei Francescani Scalzi di Lima.

⁵⁹⁰ ASV, Riti, 1570, ff. 279r.-280v. trascritto in HAMPE MARTÍNEZ 2005, pp. 87-88.

provenienza napoletana⁵⁹¹, o toscana⁵⁹² o viterbese⁵⁹³. Da ricalcolare, inoltre, l'anno di nascita dell'artista che la bibliografia ha generalmente collocato al 1567⁵⁹⁴, ma che a seguito di più recenti acquisizioni documentarie, così come già sostenuto da chi scrive in un articolo⁵⁹⁵, crediamo vada anticipato al 1560⁵⁹⁶.

Riguardo Angelo (de) Angelino, padre di Medoro, sappiamo ora che era milanese e che si era trasferito a Roma dove possedeva beni immobili, notizia che coincide con quanto riportato dal pittore nel suo testamento del 1631 in cui ricorda il genitore come «*vecino de la ciudad de Roma*»⁵⁹⁷; in Età Moderna il termine *vecino* era generalmente utilizzato per designare persone forestiere integrate in una località nella quale possedevano beni immobili e godevano di alcuni privilegi⁵⁹⁸. Si conferma, inoltre, l'origine settentrionale di Angelo Angelino, che in un precedente studio avevamo immaginato proveniente da Cesena giacché constatavamo che il cognome Angelino, esistente anche nelle varianti Angelini e d'Angelino, nel XVI secolo era attestato in area romagnola, e in particolar modo a Cesena⁵⁹⁹, con un tal ser Marchionne di Angelino⁶⁰⁰, il cappuccino Paolo da Cesena al secolo Girolamo Angelino (1556-1638)⁶⁰¹ e il vescovo di Nepi e Sutri Pietro Antonio Angelini (?-1553)⁶⁰². Notavamo, ancora, che all'area geografica centro-settentrionale risultasse ben riconducibile anche il nome del pittore, Medoro, chiaramente tratto da uno dei personaggi del celebre poema cavalleresco *Orlando Furioso* composto da Ludovico Ariosto (1474-1533) e pubblicato per la prima volta a Ferrara nel 1516⁶⁰³. Interessante ed inedito è, infine, il

⁵⁹¹ Non appare chiaro da quale equivoco sia stata generata tale falsa notizia che ha forviato vari studiosi come Rubén Vargas Ugarte. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima: Tipografía Peruana, 1951, p. 46. La provenienza napoletana fu già respinta in Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955, p. 25.

⁵⁹² Cfr. MESA, GISBERT 1965, pp. 23-24.

⁵⁹³ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 166.

⁵⁹⁴ Tale data si ricava dall'esame di ammissione al *gremio de pintores*, celebrato a Siviglia nel 1627, quando la commissione esaminatrice indica che l'artista ha più o meno 60 anni. Cfr. AHPS. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 11766, ff. 886-887 trascritto in Appendice documentaria, doc. 42. In realtà già CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 126 avvertiva che a causa della difficile lettura del documento originale non è chiaro se l'età indicata fosse di *sesenta* o di *setenta* anni tanto che nella sua trascrizione del documento riporta l'età di 70 anni.

⁵⁹⁵ Cfr. DE NICOLO 2022b, pp. 34-35.

⁵⁹⁶ In un processo inquisitoriale a cui fu sottoposto Medoro Angelino nel 1630 il pittore dichiarava di avere 70 anni di età (Archivo Histórico Nacional - Madrid (=AHN). Inquisición, 2085, Exp. 2, f. 260r. riportato in Fernando García Sánchez. "Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, p. 588, nota 22). Riguardo l'anno di nascita di Medoro Angelino si dovrà riconoscere che già nel 1962 il professor Bruno Roselli, in un catalogo completamente dimenticato dalla successiva storiografia, riportava come data il 1560. Cfr. Bruno Roselli (a cura di). *Pittura italiana antigua en Lima*. Catalogo della mostra (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962, pp. n.n. Per lo spostamento della data di nascita di Angelino al 1560 anche ESPINOSA SPÍNOLA 2018, p. 192.

⁵⁹⁷ ARENADO 1977, p. 103; SANCHO CORBACHO 1982, p. 648; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 232.

⁵⁹⁸ Cfr. Tamar Herzog. "Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico". *Cuadernos de Historia Moderna*, n. X, 2011, p. 27; Martin Biersack. "Las prácticas de control sobre los extranjeros en el virreinato del Río de la Plata (1730-1809)". *Revista de Indias*, vol. 76, n. 268, 2016, p. 674.

⁵⁹⁹ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 34.

⁶⁰⁰ Cfr. Leandro Novelli, Mario Massaccesi. *Ex voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*. Cesena: Santa Maria del Monte, 1961, p. 101.

⁶⁰¹ Stefania Nanni. *Voce "Paolo da Cesena"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 81. Roma: Treccani, 2014.

⁶⁰² Cfr. Gaetano Moroni. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 102. Venezia: Tip. Emiliana, 1861, pp. 359-360. A questa medesima fonte bibliografica rimandano LEPRI, PALESATI 1999, pp. 166-167 per supportare la presunta origine viterbese del cognome Angelino. In realtà Gaetano Moroni riferisce con chiarezza sull'origine cesenate del vescovo Pietro Antonio Angelini, dato confermato anche da altre fonti, fugando qualsiasi dubbio su differenti interpretazioni.

⁶⁰³ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 34.

dato sul mestiere svolto da Angelo Angelino, quello di profumiere, lavoro, forse affiancato ad altro genere di affari (come la compra-vendita di terreni), che consisteva nella realizzazione di profumi e fragranze attraverso l'impiego di fiori, radici e spezie alcune delle quali, non possiamo escluderlo considerati i futuri sviluppi della vita di Medoro, forse provenienti dall'America come la vaniglia, il balsamo del Perù o il cacao. Se per Bitti è stato considerato che la familiarità con tinture e pigmenti dell'attività paterna favorì l'interesse di Bernardo per la pittura⁶⁰⁴, lo stesso crediamo possa dirsi per Medoro Angelino. L'attività del profumiere, infatti, era in qualche modo assimilata a quella dell'alchimista dal momento che la professione si esercitava attraverso il maneggio di vari tipi di essenze, dosate secondo formule segrete o trascritte in ricettari come il *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria* di Giovanni Ventura Roseto (edito nel 1555)⁶⁰⁵. Ciò dové permettere a Medoro Angelino di entrare in contatto, sin da fanciullo, con sostanze talvolta impiegate anche per la realizzazione di pigmenti, senza dimenticare che l'attività commerciale per il reperimento a livello internazionale delle varie componenti dei profumi proiettava il giovane Medoro in un circuito di scambi di grande respiro, che dal Mediterraneo doveva spaziare anche all'Asia e all'America. Un «Inventario et stima delle robbe» di una bottega di profumeria attiva a Roma nel 1583, da noi casualmente rinvenuto nel corso della nostra ricerca nell'Archivio di Stato di Roma⁶⁰⁶, ci permette di avere un'idea abbastanza nitida delle essenze utilizzate per la confezione di balsami profumati come: «musco di Ponente» e «musco secco»; «ambra grisa» e «ambra nera»; «zibetto»; «bengivino [benzoino] mandalaro» e «bengivino di bonina» provenienti dall'Indonesia; «storace calamita» e «polvere di storace»; «legno di aloe»; «sandalò bianco in polvere» proveniente dall'India; «polvere de cipri»; «laudano»; vari oli prodotti da «fior di merangoli», di storace, di spiga, di lentisco e di «tartaro»; «sapon di Napoli»; «acqua rosa romanesca» e «acqua di fior de Napoli»; vari tipi di fiori come «yrios [iris]», «bottoni di rose», garofani; «gomma draganti» e «calamo aromatico in polvere».



Fig. 83. Livio Agresti, *Compianto su Cristo morto*, 1557. Roma, chiesa di S. Spirito in Sassia. Foto Fototeca Zeri.



Fig. 84. Livio Agresti, *Circoncisione di Cristo*, 1560. Terni, Museo Diocesano. Foto internet.

Per quanto riguarda la formazione del pittore, l'assenza di dati documentari e, soprattutto, di opere riferibili al periodo italiano, rendono alquanto difficile il compito di orientarsi all'interno della "Babele pittorica" romana, in cui spesso le mani degli artefici si confondono rendendo ardua,

⁶⁰⁴ Cfr. AMERIO 2021, p. 2.

⁶⁰⁵ Giovanni Ventura Roseto. *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, per far ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, et tutta l'arte intiera*. Venezia, 1555.

⁶⁰⁶ ASR. Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, ufficio 5, Jo. Alexander Curtus, b. 2297, 27 giugno 1583, ff. 799r-803r.

anche ai più esperti *connoisseurs*, l'identificazione della paternità dei singoli brani e la formulazione di una definizione stilistica che vada al di là del generico gusto tardo-manierista. Nonostante ciò crediamo sia doveroso avanzare caute proposte di lettura che permettano di inquadrare, seppur dentro schemi dai confini molto labili, la personalità artistica di Medoro Angelino che, formatosi nella Roma degli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento, presenta, a nostro parere, delle componenti di patetismo ed espressionismo ed un *ductus* a tratti aspro e duro nel panneggiamento squadrato e spigoloso che rievocano alcune opere di Livio Agresti⁶⁰⁷. Costui, formatosi a Forlì nell'*atelier* di Francesco Menzocchi (1502-1574) fu attivo, come si è visto, a Roma in vari cantieri chiave come nel Gonfalone e nella Sala Regia⁶⁰⁸ ma attese anche commissioni per la decorazione di alcune cappelle nella chiesa di S. Spirito in Sassia tra le cui opere andrà ricordato il *Compianto su Cristo morto* (1557; fig. 83), con la figura gigantesca e quasi deforme del Cristo⁶⁰⁹, che sin da un primo sguardo ci richiama la scena realizzata da Angelino per la cappella Mancipe della cattedrale di Tunja. In ugual modo, assonanze compositive e stilistiche, specie nella resa delle fisionomie e dei panneggiamenti, sono ravvisabili dall'esame di altre opere dell'Agresti come la *Circoncisione di Cristo* (1560; fig. 84) nel Museo Diocesano di Terni e la *Madonna col Bambino, San Giuseppe e donante* (fig. 85) nella chiesa romana di S. Maria della Consolazione⁶¹⁰. Ma al di là della possibile influenza dell'Agresti, che va intesa come una semplice proposta di studio, l'Angelino dovè guardare alle opere dei grandi cantieri ed attingere al gran campionario dell'arte romana della tarda Maniera frutto di una brillante sintesi di tendenze e suggestioni, alle quali non furono sicuramente estranei Giovanni de' Vecchi, Cesare Nebbia, Raffaellino da Reggio, Paris Nogari e tanti altri, tra cui anche Domenico Carnevali (1524-1579) da Modena⁶¹¹. Questi è documentato a Roma a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del XVI secolo per restauri alla volta della Sistina, per altri lavori nel Palazzo Apostolico⁶¹² e per l'affresco del *Verbo incarnato adorato dai sette Arcangeli* in S. Maria degli Angeli a Roma; alcuni studiosi gli attribuiscono anche la scena dell'*Orazione di Cristo nell'orto* nel Gonfalone (fig. 13) che condivide con la tela della *Presentazione di Gesù al Tempio* (1576; fig. 85) di Modena la baluginante scena notturna e figure avviluppate in panneggi dalle pieghe taglienti e sottilmente lumeggiate⁶¹³, molto simili a quelle dell'Angelino⁶¹⁴. La marcata influenza degli Zuccari si percepisce, invece, nelle due versioni della *Flagellazione di Cristo* (figg. 164-165) firmate da Angelino nel 1586, che nella teatralità e nella drammaticità della scena manifestano il chiaro debito compositivo dalle *Flagellazioni di Cristo* realizzate rispettivamente da Taddeo Zuccari, nella chiesa romana della Consolazione⁶¹⁵ e da Federico Zuccari, nell'oratorio del Gonfalone (fig. 17). Da queste opere sembrano derivare alcune

⁶⁰⁷ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 35.

⁶⁰⁸ Cfr. Marco Simone Bolzoni. "Approfondimenti su Livio Agresti: la grafica, le committenze, la presenza in Umbria". *Proporzioni*, nn. 9-10, 2008-2009 (2010), pp. 71-89.

⁶⁰⁹ Cfr. Franco Spazzoli. "Livio Agresti. Attualità di un piccolo maestro". *Studi Romagnoli*, n. 23, 1972, p. 73.

⁶¹⁰ Cfr. DE NICOLO 2022b, pp. 35-36.

⁶¹¹ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 36.

⁶¹² A suo favore è stato possibile documentare un pagamento datato 23 novembre 1565 ammontante a 40 scudi per un «freggio ch'egli ha interpreso di fare nella Sala del Concistoro». (ASR. Camerale I. Fabbriche, b. 1520, p. 255). Cfr. anche Giorgia Mancini. "Domenico Carnevali e la pittura a Modena nella seconda metà del Cinquecento". In Angelo Mazza, Giorgia Mancini. *Pittura a Modena e Reggio Emilia tra Cinque e Seicento. Studi e Ricerche*. Modena: Aedes Muratoriana, 1998, p. 19.

⁶¹³ Cfr. STRINATI 1992, pp. 77-78; VANNUGLI 2012, p. 127.

⁶¹⁴ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 36.

⁶¹⁵ Cfr. Enrique Valdivieso. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 104; Adrián Contreras-Guerrero. "Flagelación de Cristo". In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América, 2017, p. 71.

caratteristiche assunte a cifra stilistica dell'Angelino come il panneggiamento tagliente, le fisionomie, le proporzioni leggermente allungate e l'utilizzo di una gamma cromatica con tinte irreali e brillanti che conferiscono ai dipinti un deciso tono tardo-manierista; tali caratteristiche hanno spinto Agustín Clavijo García a ritenere che Medoro Angelino dovè formarsi nella bottega degli Zuccari⁶¹⁶. Da parte loro, José de Mesa e Teresa Gisbert dicono di vedere in Angelino, senza però proporre concreti raffronti stilistici o compositivi, l'influenza diretta del fiorentino Andrea del Minga (1540-1596)⁶¹⁷; a nostro parere, le generiche assonanze tra i due pittori devono rimontarsi alla semplice condivisione di modelli comuni, in particolar modo di matrice vasariana. Proprio da Giorgio Vasari, che come sappiamo lavorò a lungo a Roma, vanno riconosciute possibili suggestioni soprattutto se confrontiamo, ancora una volta, il *Trasporto di Cristo morto* di Tunja con l'omologo soggetto (1532) realizzato dal Vasari⁶¹⁸, che presenta analogie compositive⁶¹⁹, il ripetersi dei connotati dei personaggi e panneggiamenti spigolosi⁶²⁰.



Fig. 85. Livio Agresti, *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e donante*. Roma, chiesa di S. Maria della Consolazione. Foto da TOSINI 2005.



Fig. 86. Domenico Carnevali, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1576. Modena, Galleria estense. Foto Galleria Estense.

Oltre a questi dati di natura stilistica, la formazione italiana dell'Angelino è, infine, comprovata dalle analisi chimiche che hanno consentito di scoprire i procedimenti di natura tecnica adoperati dal pittore, come la preparazione della tela fatta con gesso e colla, e talvolta con una campitura grigia con carbone vegetale sulla quale applicava direttamente la cappa pittorica; metodo di preparazione delle tele del tutto abituale nell'Italia del XVI secolo⁶²¹.

⁶¹⁶ Cfr. Agustín Clavijo García. "Pintura colonial en Málaga y su provincia". In Bibiano Torres Ramírez, José Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Huelva, 1984), vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 93. Una formazione nel circolo degli Zuccari è anche ipotizzata in Jorge Bernal Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 217.

⁶¹⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 36.

⁶¹⁸ Cfr. Serena Nocentini. "1. Giorgio Vasari. Cristo portato al sepolcro". In Alessandro Cecchi (a cura di). *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*. Catalogo della mostra (Arezzo, 2011). Milano: Skira, 2011, pp. 62-63.

⁶¹⁹ Cfr. Carl Brandon Strehlke. "Descent from the Cross". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820, 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 417.

⁶²⁰ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, p. 38.

⁶²¹ Cfr. BRUQUETAS 2009, pp. 147-148.

1.7 Opere scelte

1. Matteo Pérez da Lecce

Disputa del corpo di Mosè

1569-1573 ca.

Affresco

Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina.

Posto sulla porzione destra della controfacciata della Cappella Sistina, accanto alla coeva scena della *Resurrezione di Cristo* (fig. 88) di Hendrick van den Broeck noto come Arrigo Fiammingo (1519 ca.-1597), l'affresco raffigurante la *Disputa del corpo di Mosè* (e non la storia di S. Antonio abate come creduto da Baglione⁶²²; fig. 87) fu eseguito da Matteo Pérez in sostituzione di un affresco di Luca Signorelli (1441-1523) di medesimo soggetto danneggiato a causa della lesione dell'architrave della porta d'accesso⁶²³. Il nome dell'esecutore

⁶²² Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32 da cui anche Pellegrino Antonio Orlandi. *Abecedario pittorico*. Venezia: Giambattista Pasquali, 1753, p. 371.

⁶²³ Cfr. STASTNY 2013, pp. 55-56. Si veda anche Francisco Stastny. "A note on two frescoes in the Sistine Chapel". *The Burlington Magazine*, vol. 121, n. 921, 1979, pp. 776-783; Francisco Stastny. "Un fresco de Pérez de Alesio en la capilla Sistina". *Letras. Órgano del instituto de investigaciones humanísticas*, vol. 48, nn. 88-89, 1985, pp. 30-45. Già nel 1522 i due affreschi in controfacciata, raffiguranti la *Resurrezione di Cristo*, opera del 1482 di Domenico Ghirlandaio, e la coeva *Contesa intorno al corpo di Mosè* di Luca Signorelli, erano andati rovinati a causa del crollo della trave posta sulla porta d'ingresso. Secondo quanto riportato da Arnold Nesselrath. "La cappella di Sisto IV, la decorazione del Quattrocento e la sua importanza nel contesto attuale". In Francesco Buranelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Gentili (a cura di). *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*. Catalogo della mostra (Rimini-Savona, 2003-2004). Milano: Silvana, 2003, p. 26 «sono nel 1532, dopo anni segnati dalla pestilenza, dalla guerra e dall'inondazione del Tevere, Clemente VII (1523-1534) poté finalmente provvedere al rifacimento di questi due dipinti» affidandone l'incarico a Michelangelo. «Durante la fase di progettazione, scaturì il progetto per il *Giudizio universale*», che tuttavia non fu più realizzato in controfacciata ma sulla parete dell'altare tra il 1534 e il 1541. Per quanto



Fig. 87. Matteo Pérez da Lecce, *Disputa del corpo di Mosè*, 1569-1573 ca. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina. Foto LEPRI, PALESATI 1999



Fig. 88. Hendrick van den Broeck, *Resurrezione di Cristo*, 1569-1573 ca. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina. Foto LEPRI, PALESATI 1999.

è noto attraverso le fonti secondarie, in particolar modo grazie alle attestazioni di Giovanni Baglione⁶²⁴ e Carel van Mander⁶²⁵. Quest'ultimo, tuttavia, presente a Roma tra il 1574 e il 1576, riferisce che l'Arcangelo Michele sarebbe stato «dipinto in maniera degna» da Guidonio, identificabile in Guidonio Guelfi⁶²⁶, pittore già attivo insieme a Matteo da Lecce nei cantieri di Villa d'Este a Tivoli e

riguarda lavori di restauro nella Cappella, sono già documentati diversi pagamenti nel corso degli anni Sessanta del XVI secolo con la direzione dei lavori affidata, probabilmente, all'architetto Giovanni Lippi detto Nanni di Baccio Bigio (cfr. Anna Maria De Strobel. "Documenti per la Cappella Sistina". In *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*. Catalogo della Mostra (Venezia, 1991). Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991, pp. 278-279).

⁶²⁴ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

⁶²⁵ Cfr. VAES 1931, p. 344.

⁶²⁶ Cfr. STASTNY 2013, p. 59.

Villa Mondragone a Frascati. L'annotazione del pittore fiammingo, però, non trova riscontro nei successivi biografi e periegeti, che assegnano l'intero affresco all'artista pugliese, cosa che fa, per esempio, Baglione che esalta proprio la figura di S. Michele «che per aria con l'asta in mano scaccia gli esserciti de' maligni Spiriti, rappresentato con forza, e con buona maniera»⁶²⁷. Anche l'analisi stilistica e quella compositiva smentiscono il commento di van Mander dal momento che è riconoscibile, nelle figure di S. Michele e dell'angelo a destra, la ripetizione del medesimo cartone; lo stesso cartone è replicato, inoltre, per la figura del S. Michele che compare nel quadro di *San Giacomo nella battaglia di Clavijo* (1584; fig. 89) a Siviglia⁶²⁸.

Ad oggi non sono stati ancora rinvenuti documenti che permettono di datare con precisione l'affresco che, comunque, dovè essere eseguito in contemporanea alla *Resurrezione di Cristo*, con la quale condivide una certa omogeneità nella tecnica e nell'uso dei pigmenti⁶²⁹ tanto da trarre in inganno autori come Gaspare Celio⁶³⁰ e Filippo Titi⁶³¹ che credettero che anche la *Resurrezione* fosse opera di Matteo da Lecce⁶³². Secondo Stastny la loro

datazione va collocata tra il 1569, anno in cui furono conclusi i lavori di restauro architettonico della Sistina e iniziarono quelli di restauro degli affreschi michelangioleschi sotto la supervisione del cardinale Girolamo Rusticucci (1537-1603), e il novembre del 1573, quando Matteo fu ammesso alla prestigiosa "Accademia" (ma in realtà Compagnia) di S. Luca, istituzione alla quale, sempre secondo lo studioso peruviano, avrebbe potuto accedere solo dopo il completamento di un'opera pubblica rilevante⁶³³. Ne deriverebbe che il lavoro del leccese dovè iniziare sotto il pontificato di Pio V (1566-1572) e forse essere completato durante quello di Gregorio XIII (1572-1585), confermando così quanto riportato da Mancini che colloca l'attività romana di Pérez sotto i due papi⁶³⁴. Tuttavia il *terminus ante quem* proposto da Stastny, coincidente con l'iscrizione del leccese nella Compagnia di S. Luca, risulta un punto poco stabile e altri

LEPRI, PALESATI 1999, p. 53 che vorrebbero che l'affresco della *Resurrezione di Cristo* sia stato realizzato da Pérez e successivamente rifinito da Arrigo Fiammingo. Paternità in seguito riferita al solo Pérez in LEPRI 2004, p. 45, fig. 1.

⁶³³ Cfr. STASTNY 2013, p. 63. L'Accademia di S. Luca fu istituita solo nel 1593; diversamente al 1573 si data l'ingresso di Matteo Pérez nella Compagnia di S. Luca. Inoltre l'aver realizzato un'opera pubblica rilevante, diversamente da quanto affermato da Stastny, non sembra fosse un prerequisito per l'appartenenza alla corporazione dal momento che alla stessa aderivano numerosi pittori completamente ignoti alla critica e alla letteratura, dei quali non è possibile associare nessun'opera. Cfr. elenco degli iscritti in SALVAGNI 2012, pp. 550-574.

⁶³⁴ MANCINI 1956, p. 222. Secondo STASTNY 2013, p. 65 un'ulteriore conferma si avrebbe dal fatto che «entre 1564 y 1576 está documentado como 'Prefetto del Palazzo Apostolico'» mons. Fantino Petriagnani (1539-1600) il quale va forse identificato in quel «monsignor Jacomo Petrogniani» che secondo MANCINI 1956, p. 223 affidò a Pérez molte commissioni. L'annotazione di Stastny andrà emendata dal momento che il Petriagnani divenne Prefetto dei Sacri Palazzi Apostolici solo nel 1576 (cfr. Massimo Moretti. "Caravaggio e Fantino Petriagnani committente e protettore di artisti". In Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari (a cura di). *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*. Roma: CAM editrice, 2009, p. 73).

⁶²⁷ BAGLIONE 1642, p. 32.

⁶²⁸ Cfr. Ignacio Algarín González. "Nuevas visiones y aportaciones en la pintura 'La Batalla de Clavijo', de la iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, p. 152.

⁶²⁹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 48.

⁶³⁰ Cfr. Gaspare Celio. *Delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Napoli: Scipione Bonino, 1638, p. 102.

⁶³¹ Cfr. Filippo Titi. *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma: Giuseppe Vanacci, 1686, p. 409.

⁶³² La realizzazione della *Resurrezione* per mano di Arrigo Fiammingo è invece ricordata da BAGLIONE 1642, p. 77 e confermata dalla presenza del monogramma dell'artista sul sarcofago di Cristo (STASTNY 1979, p. 779). Si veda anche Giovanna Saporì. "Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo)". In Vittorio Casale, Filippo Coarelli, Bruno Toscano (a cura di). *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*. Roma: Quasar, 1996, p. 173. Privata di riscontri è l'opinione di

studiosi hanno posticipato l'affresco sistino al 1574⁶³⁵ o, viceversa, anticipato l'esecuzione tra il 1569, fine del restauro strutturale della Cappella, e il marzo del 1570, quando la Sistina ospitò la cerimonia di incoronazione di Cosimo I de' Medici da parte di Pio V; in quest'ultimo caso l'affidamento dei lavori a Matteo Pérez e ad Arrigo Fiammingo sarebbe stata motivata dalla necessità di una rapida conclusione dell'opera⁶³⁶. Rimane ancora da chiarire, comunque, in che modo il giovane pittore si guadagnò la prestigiosa commissione che fu ottenuta indubbiamente grazie all'intercessione di personalità molto influenti in Vaticano, come i cardinali Charles d'Angennes de Rambouillet e Marco Sittico Altemps⁶³⁷, già committenti del pittore pugliese.

Il soggetto dell'affresco si pone in continuità con le storie di Mosè affrescate sulla parete sud, volte ad esaltare la figura del legislatore ebraico come prefigurazione del pontefice cristiano. L'episodio, poco raffigurato nell'iconografia, è attinto dalla neo-testamentaria *Lettera di Giuda* (1,9) nella quale l'apostolo allude brevemente all'episodio della contesa tra l'Arcangelo Michele e il diavolo per il corpo di Mosè⁶³⁸. Secondo Fabrizio Lelli⁶³⁹, ad ogni modo, per comprendere a fondo l'episodio rappresentato occorre rifarsi al *midrash*, ossia all'esegesi biblica della tradizione ebraica, e in particolar

modo al *midrash* del libro del Deuteronomio, detto Deuteronomio Rabbah (11,10) in cui si spiega che una volta che Mosè ebbe scacciato Samael, l'angelo della morte identificato in Satana⁶⁴⁰, Dio scese dal cielo per prendere la sua anima ordinando agli angeli Michele, Gabriele e Zagzagel di preparare il cataletto sul quale Dio ordinò a Mosè di stendersi chiudendo gli occhi ed incrociando le mani sul petto⁶⁴¹. L'interpretazione suggerita da Lelli consente di riconsiderare anche la scena raffigurata sul finto rilievo in bronzo posto sul cataletto di Mosè, che in precedenza era stata letta come il momento in cui Dio si manifesta a Mosè nel rovelto ardente, mentre il drago in fuga come allusione araldica a papa Gregorio XIII Boncompagni⁶⁴². Fermo restando il plausibile riferimento araldico al pontefice, il finto bronzo rappresenterebbe, invece, il momento in cui Mosè scaccia il demone Samael nelle forme di drago dell'Apocalisse⁶⁴³. Inoltre, la *Contesa del corpo di Mosè*, così come suggerisce l'accostamento visuale con la *Resurrezione di Cristo* attigua, costituisce «un'anticipazione della promessa della salvezza pasquale»; «si tratta, per così dire, di una resurrezione della carne prima della Pasqua»⁶⁴⁴. Da parte sua l'Arcangelo Michele, deputato per tradizione a pesare le anime nel Giudizio universale, rievoca il condottiero celeste «pronto a combattere per tutti gli eletti come qui fa per Mosè»⁶⁴⁵.

Proprio S. Michele è il fulcro attorno a cui ruotano tutte le altre figure, dunque è il vero protagonista dell'affresco. L'Arcangelo, vestito di lorica ed elmo piumato, è raffigurato nell'energico atto di scagliare una lancia contro

⁶³⁵ Cfr. MESA, GIBBERT 2005, p. 16; PISCITELLO 2015.

⁶³⁶ Cfr. Massimiliano Rossi. *Unione e diversità. L'Italia del Vasari nello specchio della Sistina*. Firenze: Olschki, 2014, pp. 19-28. A sostegno della sua proposta lo studioso evidenzia la centralità della figura dell'Arcangelo Michele come diretta allusione al santo protettore di Pio V, al secolo Michele Ghislieri (cfr. ROSSI 2014, pp. 22-23).

⁶³⁷ Cfr. RAGAZZI 2018, p. 137.

⁶³⁸ «L'arcangelo Michele quando, in contesa con il diavolo, disputava per il corpo di Mosè, non osò accusarlo con parole offensive, ma disse: Ti condanni il Signore!» (Gd 1,9).

⁶³⁹ Cfr. Fabrizio Lelli. «Mosè mago nel Rinascimento tra tradizione ebraica e cristiana». In Emma Abate (a cura di). *L'eredità di Salomone. La magia ebraica in Italia e nel Mediterraneo*. Firenze: Giuntiana, 2019, pp. 109-112.

⁶⁴⁰ Cfr. Gershom Scholem. *La Cabala*. Roma: Edizioni mediterranee, 1982, p. 387.

⁶⁴¹ Cfr. LELLI 2019, p. 112.

⁶⁴² Cfr. ROSSI 2014, pp. 23-24. Questa interpretazione aveva indotto STASTNY 2013, p. 67 a spostare la datazione della conclusione dell'affresco sotto il pontificato di Gregorio XIII.

⁶⁴³ Cfr. LELLI 2019, p. 111.

⁶⁴⁴ NESSELRATH 2003, p. 28.

⁶⁴⁵ NESSELRATH 2003, p. 28.



Fig. 89. Matteo Pérez da Lecce, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, part., 1584. Siviglia, chiesa di S. Giacomo Maggiore. Foto da ALGARÍN GONZÁLEZ 2015.



Fig. 90. Francesco Salviati, *Marte*, 1552-1556. Roma, Palazzo Farnese, Sala dei fasti farnesiani. Foto Fototeca Zeri.

un demone che cerca di ritrarsi e proteggersi con le mani. In questa sede proponiamo il confronto con quello che potrebbe essere stato il più diretto riferimento compositivo per Pérez, ossia il *Marte* affrescato da Francesco Salviati⁶⁴⁶ nella Sala dei Fasti Farnesiani di Palazzo Farnese a Roma (1552-1556; fig. 90); da esso è tratto il vigoroso gesto dell'Arcangelo tutto impostato sulla diagonale. I sei demoni, che si contorcono e fuggono dal cataletto di Mosè, richiamano quelli del *Giudizio universale* di Michelangelo nella resa delle muscolature e nelle fisionomie mostruose, così come nell'avvitamento dei corpi non fu forse estranea l'influenza di un michelangiologista come Marco Pino, come emerge dalle due versioni della *Resurrezione di Cristo*, al Gonfalone e alla Galleria Borghese⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Cfr. Catherine Monbeig Goguel. "Palazzo Farnese. Sala dei Fasti Farnesiani". In Anna Coliva (a cura di). *Francesco Salviati. Affreschi romani*. Milano: Electa, 1998, pp. 84-85; Anna Coliva. "La Sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari". In Francesco Buranelli (a cura di). *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*. Firenze: Giunti, 2010, pp. 82, 87

⁶⁴⁷ L'accostamento a Marco Pino è avanzato anche da SCANU 2020, p. 95, dove lo studioso considera quale

Il richiamo compositivo e stilistico al *Giudizio universale* di Michelangelo, del resto, risultava teologicamente del tutto legittimo dal momento che, sin dall'epoca di Sisto IV, attraverso le due figure dell'Arcangelo e di Cristo risorto, si erano creati nella parete d'ingresso della Sistina tutti gli elementi fondamentali dell'iconografia del Giudizio universale che, tradizionalmente, veniva realizzato proprio in controfacciata⁶⁴⁸.

La composizione della *Contesa del corpo di Mosè* si chiude, nel secondo piano, con il corteo funebre di Mosè il cui cataletto è condotto a spalla dagli angeli⁶⁴⁹.

Tra il 1979 e il 1980 l'affresco, insieme all'attiguo di Arrigo Fiammingo, è stato sottoposto ad un restauro che ne ha evidenziato varie caratteristiche tecniche: l'opera fu eseguita in «buon fresco su un intonaco di calce e pozzolana»; si compone di 18 giornate; il disegno del cartone «appare trasposto con lo spolvero e con l'incisione»; sono rilevabili pochissimi pentimenti tra cui quello della mano destra di Mosè⁶⁵⁰. Al momento del restauro la scena si presentava «pressoché interamente ridipinta» ma «praticamente integra eccezion fatta per qualche danno di piccolissima entità»⁶⁵¹; la maggior parte delle ridipinture

possibile prototipo dell'opera di Pérez la tavola dell'*Arcangelo Michele che abbatte Satana* realizzata dal senese nel 1573 per la chiesa di S. Angelo a Nilo a Napoli. Altro confronto con Marco Pino è offerto da un *Perseo con la testa di Medusa* inciso da Giovanni Gallo (cfr. ZEZZA 2003, p. 326).

⁶⁴⁸ Cfr. NESSLERLATH 2003, p. 28.

⁶⁴⁹ Cfr. ROSSI 2014, p. 25.

⁶⁵⁰ Fabrizio Mancinelli. "Reperto arte bizantina, medioevale e moderna (1975-1983)". *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, vol. IX, n. 2, 1989, p. 385. Diversamente, la scena della *Resurrezione di Cristo* fu «eseguita parzialmente in affresco con estese rifiniture a tempera su un intonaco di calce e pozzolana» (MANCINELLI 1989, p. 384).

⁶⁵¹ MANCINELLI 1989, p. 385. Dalla relazione del Mancinelli si legge che «in particolare una pesante ridipintura del cielo andava a modificare il profilo di Mosè e nascondeva completamente le corna di luce della testa del profeta e i fiocchi del cuscino; la gamba del demone davanti al sarcofago era stata piegata e spostata verso sinistra, in modo da evitare che il piede

vennero rimosse ma si decise di mantenere quelle più antiche risalenti al XVIII secolo che «avevano modificato radicalmente alcuni dettagli»⁶⁵². Nel corso dell'intervento è stato anche realizzato un piccolo saggio nel cielo per accertare la presenza o meno di tracce del preesistente affresco del Signorelli che, tuttavia, hanno dato esito negativo⁶⁵³.

Né il restauro né gli studi precedenti hanno apportato elementi che permettano di spiegare le regioni per le quali, sul lato superiore ed in quello inferiore, la scena si mostra visibilmente tagliata, portando oltre i limiti del dipinto alcuni dei piedi dei demoni in basso, e le mani degli arcangeli in alto. Più che un errore di dimensionamento, che si sarebbe potuto correggere al momento dell'applicazione del cartone sulla parete, probabilmente questo fu un espediente usato intenzionalmente dall'artista per estendere il messaggio visuale dalla dimensione pittorica a quella reale, ponendosi in linea di continuità col *Giudizio universale* dove Michelangelo per primo aveva rotto l'unità e l'armonia spaziale del Rinascimento⁶⁵⁴ e aveva dipinto figure che debordano i limiti della scena.

Bibliografia: BAGLIONE 1642, p. 32; VAES 1931, pp. 344-345; MESA, GISBERT 1972, pp. 26-31; BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 246-249; STASTNY 1979, pp. 776-783; STASTNY 1985, pp. 30-45; BERNALES

fosse tagliato dalla cornice, mentre la gamba sinistra era stata resa più esile. Il movimento della mano sinistra dell'arcangelo Michele era stato modificato e tra i suoi piedi, al posto del trasparentissimo paesaggio originale era stato creato un inedito accampamento di tende. Il piede sinistro del demonio col serpente a tre teste, a destra, era stato spostato, mentre al primo demonio, da sinistra, era stato aggiunto un serpente di cui non c'è traccia nella versione originale. Genuina è invece la bizzarria dell'indice di troppo, stretto all'elsa dello spadone dell'arcangelo di sinistra. Tutta la superficie dipinta era velata da uno spesso strato di sostanze estranee: grassi, polvere, colle, nerofumo; pochi invece i distacchi di intonaco».

⁶⁵² Fabrizio Mancinelli. *La Cappella Sistina*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 1994, p. 100.

⁶⁵³ Cfr. MANCINELLI 1989, p. 385.

⁶⁵⁴ Cfr. HAUSER 2001, p. 112.

BALLESTEROS 1986, pp. 202-204; MANCINELLI 1989, p. 385; MANCINELLI 1994, p. 100; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 44-57; NESSELRATH 2003, pp. 25-29; MESA, GISBERT 2005, pp. 16-18; STASTNY 2013, pp. 53-68; ROSSI 2014, p. 22; LELLI 2019, pp. 99-118.

* * *

2. Matteo Pérez da Lecce

Trinità, Madonna in trono con Bambino tra i Santi, grottesche

1569-1574 ca.

Affresco

Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici, abside dell'altare maggiore e catino absidale.

Gli affreschi dell'abside della chiesa di S. Eligio degli Orefici a Roma (fig. 91) sono menzionati per la prima volta come opera di Matteo Pérez da Giovanni Baglione⁶⁵⁵ e poi da Filippo Titi (che tra le opere del leccese include anche «le Figure sopr'all'Arco»⁶⁵⁶). Se la maggior parte della storiografia ha generalmente accolto come veritiera la nota di Baglione⁶⁵⁷, da parte sua Pierluigi Leone de Castris, rifacendosi ad un passaggio criptico delle *Considerazioni* di Giulio Mancini⁶⁵⁸, ha ritenuto opportuno spostare l'attribuzione verso Marco Pino da Siena il quale si sarebbe qui dimostrato capace «di leggere l'eleganza delle 'Sacre Famiglie' o delle Madonne di Perino in una chiave esuberante e monumentale, in qualche modo parallela agli indirizzi coevi di Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi, compagni del senese nell'impresa della Cappella della

⁶⁵⁵ Cfr. BAGLIONE 1642, p. 32.

⁶⁵⁶ TITI 1686, p. 89.

⁶⁵⁷ Cfr. per es. BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 245-246; Detlev Krenzl. "Zur Entstehungsgeschichte Giovan Francesco Romanellis Epiphanie in Sant'Eligio degli Orefici in Roma". *Kunst*, n. 157, 1978, p. 31; BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 201; STRINATI 1992, p. 79.

⁶⁵⁸ MANCINI 1956, p. 281: «nella chiesa dell'Orefici di Federigo, ancorchè mal trattata, di Marco da Siena e di Giovan del Borgo».

Rovere»⁶⁵⁹. L'attribuzione a Marco Pino da Siena ha riscosso il consenso di alcuni studiosi⁶⁶⁰, mentre altri hanno optato per mantenere il nome dell'artista pugliese⁶⁶¹ ravvisando, anzi, la mano di quest'ultimo anche nei due *Profeti*, eseguiti forse su disegno di Taddeo Zuccari, posti dentro finte nicchie rettangolari sulle pareti laterali del presbiterio⁶⁶². Per conciliare le due posizioni Andrea Zezza suggerisce che gli affreschi già eseguiti da Marco Pino possano essere stati poi restaurati, intorno al 1575, da Matteo Pérez⁶⁶³. La questione attributiva è complicata dall'assenza di documentazione che permetta di fissare con precisione la data di realizzazione delle pitture dell'abside, che secondo Leone de Castris andrebbero riferite al primo soggiorno romano di Marco Pino da Siena, quindi databili intorno agli anni Cinquanta del XVI secolo⁶⁶⁴. Diversamente Francisco Stastny, che ribadisce la paternità del pittore leccese, ritiene che l'opera vada datata tra il 1581 e il 1583, ossia durante il secondo periodo romano di Matteo Pérez⁶⁶⁵.



Fig. 91. Federico Zuccari, Matteo Pérez da Lecce, affreschi dell'abside, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.

Per quanto riguarda la datazione degli affreschi, ad ogni modo, bisognerà qui sottolineare che i primi interventi decorativi documentati in S. Eligio sono quelli per i due altari laterali con le immagini dell'*Adorazione dei Magi*, di cui consta un primo pagamento nel 1569 a favore di Federico Zuccari, e dell'*Adorazione dei pastori* eseguita tra il 1574 e il 1575 da Giovanni de' Vecchi⁶⁶⁶; al 1570 si data l'indoratura della

⁶⁵⁹ Pierluigi Leone De Castris. "Marco Pino: il ventennio oscuro". *Bollettino d'arte*, vol. LXXIX, nn. 84-85, 1994, p. 72.

⁶⁶⁰ Cfr. ANGELINI 2000, p. 143, nota 90; ZEZZA 2003, pp. 68, 278-279.

⁶⁶¹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 87-97; Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. "Matteo da Leccia e Vasari". *Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, a. 34, n. 71, 2000, pp. 21-29; MESA, GISBERT 2005, p. 20; STASTNY 2013, p. 71.

⁶⁶² Cfr. MELILLO 1980, p. 6; Cristina Acidini Luchinat. *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, vol. 1. Milano: Jandi Sapi, 1998, p. 275.

⁶⁶³ Cfr. ZEZZA 2003, p. 279.

⁶⁶⁴ Cfr. LEONE DE CASTRIS 1994.

⁶⁶⁵ Cfr. STASTNY 2013, pp. 63-64, nota 46. Per supportare tale datazione Francisco Stastny rimanda ad uno studio documentario di Maria Vittoria Brugnoli secondo il quale non sarebbe emersa nessuna documentazione relativa alla realizzazione di pitture sull'altare nell'arco di tempo 1566-1576. A rileggere il contributo della Brugnoli, tuttavia, non riscontriamo nessuna annotazione che possa legittimare la posizione assunta da Stastny anche perché la documentazione archivistica dell'Università risulta scarsa anche per l'arco di tempo 1581-1583. Cfr. Maria

Vittoria Brugnoli. "Su Raffaello architetto. La Cappella Chigi e la chiesa di Sant'Eligio". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, nuova serie, a. XVI, 1969, pp. 209-239 ed in particolare modo l'Appendice documentaria del saggio Gabriella Delfini, Ruggero Pentrella. "Sant'Eligio degli Orefici". In *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984 dalla quale è possibile confermare che tra il 1581 e il 1583 nella chiesa non vi furono lavori in corso. Per una datazione al primo soggiorno romano si era espresso già BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 245-246.

⁶⁶⁶ Cfr. Sidney John Alexander Churchill. "A proposito della Chiesa di Sant'Eligio degli Orefici di Roma". *Rivista d'Arte*, a. VIII, nn. 3-6, 1912, pp. 127-128; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 366, 369-370; Patrizia Tosini. "Rivedendo Giovanni de' Vecchi: nuovi dipinti, documenti e precisazioni". *Storia dell'Arte*, n. 82, 1994, pp. 307, 336 nota 27. L'affresco dell'*Adorazione dei Magi* di Federico Zuccari, che già presentava segni di deterioramento nel 1594, si rovinò irreparabilmente

cappella dei Magi da parte del pittore Giovanni Braganti da Montone⁶⁶⁷ del quale abbiamo rinvenuto la cedola di pagamento che qui pubblichiamo⁶⁶⁸. Ne consegue che gli affreschi dell'abside debbano essere, se non anteriori, almeno coevi a quelli degli altari laterali, risultando del tutto illogico ipotizzare che per circa un decennio l'altare principale del tempio sia rimasto spoglio rispetto agli altari minori. Gli affreschi dell'abside, inoltre, si integrano perfettamente con i due *Profeti*, incorniciati da motivi a meandro, che, come già osservato da Gere e Pouncey, non furono eseguiti dal pugliese bensì da Federico Zuccari forse su disegno del fratello maggiore⁶⁶⁹ riproponendo la

in un crollo del 1601 e, pertanto, fu sostituito nel 1639 da una versione del medesimo soggetto ad opera di Giovan Francesco Romanelli (1610-1662). Sempre a Romanelli si deve un restauro dei cicli decorativi della chiesa. Cfr. Armando De Simoni. *S. Eligio degli Orefici. Fascino e memorie*. Roma: Fratelli Palombi, 1984, pp. 53, 59; Corrado di Giacomo. *Università e Nobile Collegio degli Orefici Gioiellieri Argentieri dell'Alma città di Roma*. Roma, 2016, pp. 19-20.

⁶⁶⁷ Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici - Roma (=AUSE). Rendiconto del camerlengo Giacomo Passari, b. 12, fasc. 26 (già 252), 1570, c. 1 pubblicato in Appendice documentaria, doc. 3. Non è stato possibile reperire altre notizie su questo artista che va forse identificato con Giovanni Braganti «eccellente Pittore, ed Architetto» che, però, Cesare Orlandi dice proveniente da Sant'Angelo in Vado, comune a circa 70 km da Montone (cfr. Cesare Orlandi. *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre e profane*, vol. 2. Perugia: Augusta, 1772, p. 141). Sempre secondo ORLANDI 1772, pp. 141-142 sarebbero di Braganti «la Torre, e Palazzo pubblico in Macerata della Marca [...] e si dice anche Architettura del medesimo il Tempio delle Vergini in detta Città, che si possiede dai PP. Carmelitani della Congregazione di Mantova». Andrà ricordato che Sant'Angelo in Vado è anche il paese di origine dei fratelli Taddeo e Federico Zuccari, circostanza quest'ultima che spiegherebbe perché il Braganti completò la decorazione della cappella dei Magi già avviata da Federico Zuccari.

⁶⁶⁸ La notizia della decorazione della «cupola», o volta, della cappella dei Magi è già riportata in DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 366 che nell'Appendice documentaria al loro saggio pubblicano una nota di spesa del gennaio 1570 tratta dalla serie Parte Amministrativa, cart. 3. Più dettagliata è la ricevuta di pagamento rilasciata dal medesimo Braganti pubblicata qui in Appendice documentaria, doc. 3.

⁶⁶⁹ Cfr. GERE, POUNCEY 1983, p. 125.

magnificenza statuaria dei *Profeti* dipinti nella cappella di Villa d'Este a Tivoli e nella cappella Mattei nella chiesa di S. Maria della Consolazione⁶⁷⁰. A Federico Zuccari vanno anche assegnati, a nostro parere, gli affreschi dell'*Annunciazione* dei pennacchi dell'arco trionfale, la *Colomba dello Spirito Santo* e le due scene della *Pentecoste* dell'intradosso dell'arco trionfale di cui è stato recentemente pubblicato lo studio preparatorio⁶⁷¹. Per quanto riguarda l'attribuzione delle pitture dell'abside e del suo catino, crediamo sia ora possibile confermare, grazie alla migliore e più completa conoscenza della produzione dell'artista leccese, quanto asserito da Giovanni Baglione circa l'esecuzione da parte di Matteo Pérez con le cui opere sono evidenziabili molteplici confronti stilistici. Si guardino, per esempio, le membra erculee del Divin Infante e degli angioletti che reggono in volo il drappo scarlatto ripresi in arditi scorci prospettici che ricordano da vicino l'angelo di spalle affrescato al Gonfalone; si noti la monumentalità delle figure e il panneggiamento che ricade con pieghe annacquate sulle ginocchia del Dio Padre e della Vergine, in maniera del tutto analoga al panneggiamento delle *Sibille* e dei *Profeti* del Gonfalone; si osservi l'utilizzo da parte dell'artista di inconfondibili «cifre morelliane», come i profili alla greca o il taglio degli occhi, evidenti se confrontiamo l'angelo che compare nella parte sinistra del catino absidale e l'angelo che suona l'arpa nella tela dell'*Assunzione della Vergine* di La Valletta (fig. 71).

In definitiva, come osservato da Hermann Voss, questo brano pittorico di Matteo Pérez può essere considerato come il suo «capolavoro romano», grazie alla sapiente rielaborazione di derivazioni provenienti dalle maggiori scuole pittoriche romane: «l'influsso della scuola di

⁶⁷⁰ Cfr. ACIDINI LUCHINAT, vol. 1, 1998, p. 275.

⁶⁷¹ Cfr. Marco Simone Bolzoni. «Federico Zuccari all'Escorial. Alcuni progetti inediti». *Paragone*, n. 149, 2020, p. 28, tav. 27 dove lo studioso associa il disegno alla *Pentecoste* dell'Escorial.



Fig. 92. Matteo Pérez da Lecce, *Madonna col Bambino tra i SS. Maria Maddalena, Stefano, Eligio, Caterina d'Alessandria, Lorenzo e Giovanni Battista*, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 93. Matteo Pérez da Lecce, *Dio Padre col Cristo crocifisso e angeli*, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.

Raffaello», di Perin del Vaga in particolar modo, è ben percepibile nella composizione, mentre che nel disegno delle figure emerge l'ascendenza dalla scuola di Michelangelo, «soprattutto di Sebastiano del Piombo e del Salviati»⁶⁷². Inoltre non si dovrà escludere, a parere di chi scrive, la possibile influenza delle raffinatezze vibranti della *Madonna col Bambino* di Pedro de Rubiales in S. Maria di Monserrato a Roma⁶⁷³ o della pala di Valvisciolo di Siciolante nonché delle opere di Donato da Copertino e Gianserio Strafella viste durante la formazione.

Alla luce di tutto ciò, a parere di chi scrive, la realizzazione degli affreschi dell'abside andrà collocata nel corso del primo soggiorno romano

di Matteo da Lecce, e specificatamente tra il 1569, anno del documentato lavoro di Federizo Zuccari, e il 1574 quando, da quanto consta da un inedito documento trascritto in Appendice, sia l'altare maggiore che l'altare dei Magi vennero imbanditi in occasione della festa di S. Eligio, lasciando intuire che a quella data i due altari fossero già stati ultimati⁶⁷⁴. Purtroppo qualsiasi nostro tentativo di reperire documenti relativi alla realizzazione dei cicli pittorici della chiesa dell'Università degli Orefici è risultato infruttuoso⁶⁷⁵.

Ma passiamo ora alla lettura degli affreschi. Al centro dell'abside, sopra una zoccolatura dipinta a finto marmo, campeggia la Madonna col Bambino, dallo spiccato sapore perinesco, assisa su un trono con alle spalle un drappo sorretto da angeli in volo. Sulla destra appaiono S. Maria Maddalena col suo unguentario, S. Stefano in dalmatica e con il capo tramortito da dei sassi e S. Eligio in ginocchio accompagnato dalla mitra dell'autorità episcopale e vestito col prezioso piviale damascato; a sinistra compaiono, invece,

⁶⁷⁴ AUSE. Rendiconto del camerlengo Paolo Testone, b. 12, fasc. 31 (già 257), 1574-1575, c. 1 trascritto in Appendice documentaria, doc. 4. In tale documento non si fa nessuna menzione all'altare dell'*Adorazione dei pastori* lasciando intuire che a quella data non fosse stato ancora completato. Riteniamo utile proporre in Appendice la trascrizione del documento che fornisce uno spaccato alquanto nitido delle modalità di svolgimento di una festa religiosa nella seconda metà del XVI secolo.

⁶⁷⁵ Presso l'Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici, recentemente riordinato, inventariato e digitalizzato, non è stato possibile reperire nessun documento che faccia riferimento alla realizzazione degli affreschi dell'abside o delle cappelle laterali. In particolar modo abbiamo consultato la serie "Rendiconto del camerlengo" dalla quale sono emersi, per i nostri anni di riferimento, pagamenti dell'Università al notaio Cesare de Theobaldis. Si è ritenuto opportuno, a questo punto, consultare i rogiti realizzati da questo notaio nell'Archivio Storico Capitolino con l'auspicio di rinvenire un contratto siglato tra gli artisti e l'Università per la realizzazione delle opere (presso l'ASR i faldoni relativi a questo notaio sono smarriti). Tuttavia anche questa ricerca non ha prodotto l'esito sperato. Cfr. Archivio Storico Capitolino - Roma (=ASC). Archivio Urbano, sezione II, Cesar de Theobaldis, b. 93, aa. 1563-1577.

⁶⁷² VOSS 1994, p. 355.

⁶⁷³ Cfr. CALÌ 1988-1989, pp. 399-400, fig. 1.

S. Caterina d'Alessandria con la sua ruota dentata, S. Lorenzo con la graticola e S. Giovanni Battista in ginocchio⁶⁷⁶ (fig. 92). Nel catino absidale, tra uno stuolo di angeli, prende posto il Dio Padre che sorregge tra le braccia il Figlio crocifisso, interpretazione dell'iconografia di origine medievale della Trinità Trono di Grazia (fig. 93) che in quegli anni fu riprodotta, tra i vari, anche da Livio Agresti, Marcello Venusti e Siciolante da Sermoneta⁶⁷⁷; in questo caso, però, la Colomba dello Spirito Santo non è interposta tra il Padre e il Figlio bensì occupa il riquadro centrale del sottarco e dovrebbe essere riferita al pennello di Federico Zuccari.

Gli affreschi dell'abside e del catino sono incorniciati da una decorazione che vede l'alternarsi di motivi a grottesche e finte nicchiette contenenti figure di santi, tra cui sono riconoscibili, nella parte superiore, S. Lucia e S. Caterina d'Alessandria, e in quella inferiore S. Pietro e S. Paolo (fig. 94); l'esterno dell'arco è



Fig. 94. Matteo Pérez da Lecce, particolari della decorazione dell'intradosso, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolo.

⁶⁷⁶ Nel Museo del Louvre esiste un disegno con i *Santi Lorenzo, Caterina d'Alessandria e Giovanni Battista*, già attribuito a Salviati e poi a Matteo da Lecce (cfr. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 35-36, fig. 7), che viene ritenuto copia dell'affresco (cfr. LEONE DE CASTRIS 1994, p. 80 nota 16; ZEZZA 2003, p. 279).

⁶⁷⁷ Cfr. Anna Maria Pedrocchi. "La SS. Trinità dei Pellegrini: un'ipotesi per Livio Agresti". In Antonio Vannugli (a cura di). *Amica veritas. Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*. Roma: Quasar, 2020, pp. 353-365.

decorato con festoni di frutta, putti, maschere e grottesche. È possibile riconoscere in questa sede, inoltre, nell'ovale dipinto a finto bronzo nell'intradosso della chiave dell'arco, l'episodio del miracolo del cavallo (S. Eligio oltre degli orafi è anche protettore dei maniscalchi) che si rifà alla tradizione agiografica diffusasi dal XIV secolo secondo la quale Eligio, non riuscendo a ferrare un cavallo, ricevette in visita nella sua bottega Cristo in persona che gli insegnò come ferrare un cavallo staccandogli la zampa e poi riattaccandogliela⁶⁷⁸.

Soggetta all'umidità e alle inondazioni del Tevere, la chiesa con i suoi affreschi è stata più volte restaurata. Secondo Antonio Muñoz, già tra il 1575 e il 1601 fu sottoposta a primi restauri durante i quali si portò a compimento la facciata⁶⁷⁹. La leggibilità degli affreschi è stata ripetutamente ostacolata dalla formazione di fumo e salnitro e da deturpanti ritocchi che in alcuni punti dell'abside avevano portato all'obliterazione delle pitture originali con finti marmi ad olio⁶⁸⁰, mentre le risalite di umidità ne hanno a lungo messo in pericolo la conservazione⁶⁸¹. In tempi più recenti gli affreschi dell'abside sono stati sottoposti ad intervento di diagnostica, consolidamento e restauro tra il 2001 e il 2003⁶⁸². Da quest'ultimo

⁶⁷⁸ Sull'iconografia di S. Eligio maniscalco si veda Rosanna Bianco. "Culto e iconografia di sant'Eligio in Puglia tra Medioevo ed età moderna". *Studi Bitontini*, nn. 95-98, 2013-2014, p. 11.

⁶⁷⁹ Antonio Muñoz. "La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro". *Rivista d'arte*, a. VIII, 1912, p. 2.

⁶⁸⁰ Cfr. DE SIMONI 1984, pp. 61-62.

⁶⁸¹ Cfr. Simona Salvo. *La chiesa di S. Eligio degli Orefici*. Roma: Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1995, p. 14.

⁶⁸² Archivio fotografico documentazione restauri - Roma (=AFDR). Fasc. 1765, *Indagini tecnico-diagnostiche dirette al risanamento dall'umidità con particolare riferimento alla difesa delle decorazioni parietali*, 2001; AFDR. Fasc. 1765, *Diagnostica e interventi sperimentali a difesa dell'umidità nella Chiesa di S. Eligio degli Orefici in Roma*; AFDR. Fasc. 1765, *Chiesa di S. Eligio degli Orefici - lavori di diagnostica e interventi sperimentali a difesa dell'umidità*, 2003; AFDR. Fasc. 1765, *Roma, Chiesa di S. Eligio degli Orefici - intervento di restauro relativo a*

intervento è stato possibile rilevare, e quindi rimuovere, sia nel riquadro centrale dell'abside che nelle lesene laterali, molti rifacimenti e ridipinture, tutti di pessima qualità estetica e conservativa, che creavano «un notevole scurimento con alterazione dei toni, della cromia originale» ed occultavano molti dettagli pittorici⁶⁸³. Per quanto riguarda la tecnica di esecuzione, le analisi di laboratorio hanno permesso di precisare che le pitture furono realizzate ad affresco su intonaco pozzolanico, con una malta composta da calce, pozzolana e con l'aggiunta di aggregati ocrei e fibre vegetali. Le stesse analisi hanno consentito di determinare la composizione di alcuni pigmenti come i rossi e i verdi, a base di ferro e l'azzurro a base di smalto. Il verde, inoltre, era «utilizzato da solo o mescolato con pigmento nero o steso su una preparazione grigia»⁶⁸⁴. Non facile è stata l'individuazione delle “giornate”, mediante l'utilizzo della luce radente, a causa del cattivo stato di conservazione, che, ad ogni modo, si susseguono dall'alto in basso e da sinistra verso destra; le “giornate” più piccole sono dedicate alle teste dei personaggi, agli angeli e alle mani della Vergine. Le incisioni sono tutte tratte da cartone preparatorio, con l'eccezione della colonna posta al lato di S. Lorenzo e delle scanature del rocchio di colonna ai piedi di S. Giovanni Battista. In alcune zone dell'affresco particolarmente abrase, come il braccio destro

della Vergine, è stato possibile individuare tracce del disegno preparatorio.

Bibliografia: BAGLIONE 1642, p. 32; TITI 1686, p. 89; NIBBY 1863, p. 524; MUÑOZ 1912, p. 4; MESA, GISBERT 1972, pp. 41-42; BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 245-246; KRELDL 1978, p. 31; DELFINI, PENTRELLA 1984; DE SIMONI 1984, pp. 61-63; BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 201; STRINATI 1992, p. 79; LEONE DE CASTRIS 1994, pp. 72-74, tavv. I-II; VOSS 1994, p. 335; ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 275; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 87-97; LEPRI, PALESATI 2000, pp. 21-29; ZEZZA 2003, pp. 68, 278-279; MESA, GISBERT 2005, p. 20; PISCITELLO 2015; DI GIACOMO 2016, p. 19.

* * *

3. Matteo Pérez da Lecce

Profeta e Sibilla

Parete sinistra prima campata, 1575-1576

Profeta e Sibilla, Figura allegorica (martirio?)

Controfacciata, lato sinistro, 1575-1576

Salomone, Allegoria della Giustizia

Controfacciata, 1575-1576

Affresco

Roma, oratorio del Gonfalone.

L'intervento di Matteo Pérez da Lecce nell'oratorio dell'Arciconfraternita del Gonfalone (fig. 69) è testimoniato da van Mander⁶⁸⁵ e da Baglione⁶⁸⁶ e confermato dalla documentazione archivistica. Giovanni Baglione, in particolar modo, precisa che il leccese dipinse «sopra due historie dell'incoronazione di spine, e dell'ecce homo di Cesare Nebbia da Orvieto, due figure per banda» e il re Salomone «nel mezzo della facciata sopra la porta»⁶⁸⁷. Da Carel van Mander apprendiamo, invece, che a Pérez fu

'Strutture murarie: approfondimenti diagnostici e interventi sperimentali a difesa dell'umidità', 2003. Il medesimo materiale è stato consultato anche in AUSE. Restauri. *Restauro abside chiesa S. Eligio*. Si veda anche http://www.universitadegliorefici.it/relazione_sonnino.php (consultato il 08/04/2021).

⁶⁸³http://www.universitadegliorefici.it/relazione_sonnino.php (consultato il 08/04/2021).

⁶⁸⁴http://www.universitadegliorefici.it/relazione_sonnino.php. L'utilizzo di blu di smalto è stato evidenziato anche da ulteriori analisi commentate in Paola Santopadre, Marco Verità. "A Study of Smalt and its Conservation Problems in Two Sixteenth-Century Wall Paintings in Rome". *Studies in Conservation*, vol. 51, n. 1, 2006, p. 33.

⁶⁸⁵ Cfr. VAES 1931, p. 344.

⁶⁸⁶ Cfr. BAGLIONE 1642, pp. 31-32.

⁶⁸⁷ BAGLIONE 1642, p. 31.

commissionato l'originario episodio dell'*Ecce Homo*⁶⁸⁸ in seguito ridipinto da Nebbia (fig. 19). Un pagamento del 12 marzo 1575, ammontante a 1,80 scudi «per tanta calce e pozolana» necessarie per l'arriccio, permette di documentare per la prima volta Matteo Pérez al Gonfalone⁶⁸⁹, seguito da un secondo pagamento di 29 scudi datato 3 gennaio 1576 «à bon conto del quadro della pittura che ha fatto al oratorio»⁶⁹⁰ che va forse ricondotto alla scena dell'*Ecce Homo*⁶⁹¹. Una terza *tranche* di 7 scudi è documentata al 7 aprile 1576 «p resto, e, finito pagam.to del fregio che ha fatto al orat.o sop.a il quadro che fa fare m/Dom.co Attone» corrispondente al *Salomone*⁶⁹² collocato al di sopra del quadro della *Madonna dei Raccomandati* commissionato da Domenico Hatton, sindaco *pro tempore* della congrega⁶⁹³, forse a Cesare Nebbia⁶⁹⁴.

Dalla testimonianza di van Mander, confermata dalla documentazione archivistica⁶⁹⁵, sappiamo però che Pérez colpì a martellate la scena dell'*Ecce Homo* da lui realizzata, forse perché insoddisfatto del lavoro, provocandone seri danni che obbligarono, dopo la sua partenza per Malta, al completo rifacimento per mano di

Cesare Nebbia⁶⁹⁶. Le opere superstiti del leccese corrispondono, pertanto, alle figure di Profeti, Sibille ed allegorie poste nella porzione sinistra del fregio in controfacciata e nella prima campata dell'oratorio.

Al centro della controfacciata, al di sopra della porta, spicca la figura di re *Salomone* (fig. 95), «con grandissima maniera condotta», che suggestionò Baglione per il «grandissimo rilievo» e per la forza tale «che pare, che voglia balzar fuori di quei muri»⁶⁹⁷. Il gigantismo del personaggio, insieme all'accentuato plasticismo e alla gamma cromatica che indugia sui cangiantismi, rende esplicita l'adesione alla lezione michelangiolesca⁶⁹⁸ che indusse i pittori

⁶⁹⁶ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 99.

⁶⁹⁷ BAGLIONE 1642, pp. 31-32. Diversamente altri studiosi lo hanno indicato come re David. Vannugli, tuttavia, ha precisato che non può trattarsi di Davide mancando gli specifici attributi come la lira, bensì di Salomone «qualificato dalla corona, dallo scettro e dal libro chiuso della Sapienza». Identificazione confermabile, peraltro, dall'impiego nell'oratorio della scansione a colonne tortili riproducenti quelle conservate nelle Logge di S. Pietro che si credevano provenienti dal tempio di Salomone (cfr. Antonio Vannugli. "6.1 I Profeti, le Sibille e le figure allegoriche". In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, p. 152; Antonio Vannugli. "6.10 Matteo da Lecce". In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, p. 162). In corso di restauro è emerso che il riquadro fu eseguito in undici giornate: «prima viene definita in quattro giornate la nicchia che contiene la figura di Salomone, eseguita poi con giornate relativamente piccole che la scompongono, grosso modo, nelle sue diverse parti anatomiche, seguendone sempre i contorni». Alcune sovrapposizioni permettono di ipotizzare che per la testa e il braccio sinistro furono eseguite alcune modifiche in corso d'opera. In questo riquadro, così come negli altri, le incisioni sull'intonachino sono molto rare (cfr. Anna Maria Brignardello, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni. "Osservazioni sulla tecnica di esecuzione del ciclo dell'Oratorio del Gonfalone. Giornate, incisioni e pigmenti". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002, pp. 188-189).

⁶⁹⁸ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 96. Si veda anche Guido Checchi. *Roma 1572: la "fiammata mistica" di Anthonie Blocklandt, El Greco e Giovanni de' Vecchi* (Tesi di

⁶⁸⁸ VAES 1931, p. 344.

⁶⁸⁹ «A maestro Matteo da Lecce pittore et per lui al signor Oratio Lupari [scudi 1,80] per tanta calce e pozolana servita per la pittura per l'oratorio» (ASV. Arciconfraternita del Gonfalone, *Entrate e Uscite del Camerlengo*, 1575, f. 22r pubblicato in Konrad Oberhuber. "Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom". *Römische historische Mitteilungen*, 1960, p. 252. Non è chiaro a quale fonte attingano LEPRI, PALESATI 1999, p. 58 nel riportare a quella stessa data il cospicuo pagamento di 80 scudi per l'arriccio.

⁶⁹⁰ ASV. Arciconfraternita del Gonfalone, *Entrate e Uscite del Camerlengo*, 1576, f. 31v pubblicato in OBERHUBER 1960, p. 253.

⁶⁹¹ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 95.

⁶⁹² Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 95.

⁶⁹³ Cfr. PANTANELLA 2002, p. 218.

⁶⁹⁴ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 101.

⁶⁹⁵ Cfr. VAES 1931, p. 344; ASV. Arciconfraternita del Gonfalone, *Liber Decretorum*, 31 agosto 1581, f. 99r pubblicato in OBERHUBER 1960, p. 253.



Fig. 95. Matteo Pérez da Lecce, *Re Salomone, Giustizia* (a destra), 1576. Roma, oratorio del Gonfalone, controfacciata. Foto da BERNARDINI 2002a.

contemporanei a credere che Pérez «andasse imitando la terribil maniera di Salviati»⁶⁹⁹. Il confronto più immediato, per il vigore delle figure, è con i colossali *Profeti* e *Sibille* di Michelangelo nella Sistina che Pérez ebbe modo di ammirare e studiare durante i lavori di esecuzione dell'affresco della *Disputa sul corpo di Mosè* (fig. 87). Questi archetipi, però, sembrano qui coniugarsi con i modelli del Raffaello più michelangiolesco⁷⁰⁰, come con il *Profeta Isaia* affrescato nella chiesa di S. Agostino a Roma, o con uno dei personaggi del *Parnaso* nella Stanza della Segnatura in Vaticano⁷⁰¹, dove probabilmente il leccese ebbe modo di accedere durante i lavori nella Sistina. Lo stesso dicasi per le altre figure affrescate dal Pérez nel fregio, che mostrano la medesima esibizione fisica e muscolare oltre al gigantismo che mal adatta i personaggi alla partitura architettonica nella quale sono racchiusi e che - soprattutto - rompe l'armonia compositiva e dimensionale dell'intera sequenza per l'evidente sovradimensionamento delle sue figure rispetto a tutte le altre realizzate dagli altri pittori (fig. 69). C'è da chiedersi, a questo punto, se tale gigantismo caratterizzasse anche la scena dell'*Ecce Homo* e se sia stata proprio questa

peculiarità a suscitare le eventuali critiche e derisioni di altri artisti, che potrebbero aver spinto il leccese a distruggere, alcuni mesi dopo il suo completamento, l'episodio cristologico; un episodio che, comunque, van Mander testimoniava non essere stata «una cosa brutta, né come pittura, né come composizione»⁷⁰².

Continuando con la descrizione del fregio, ai due lati della nicchia dipinta dalla quale emerge *Salomone* sono affrescate due edicole contenenti le finte statue dipinte ad imitazione del bronzo dorato raffiguranti due allegorie: a sinistra la *Carità* di Federico Zuccari, a destra la *Giustizia* di Matteo Pérez⁷⁰³, che, come alcuni decenni dopo codificato da Cesare Ripa (1555 ca.-1622) nella nota *Iconologia*, è rappresentata come una donna che reca nella mano destra «un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse» e nella sinistra «una fiamma di fuoco»⁷⁰⁴. La successione di personaggi prosegue con un *Profeta* e una *Sibilla* (fig. 96) i cui corpi si avvitano in posture artificiali, rivolgendo lo sguardo in alto verso alcune figure angeliche che spiegano rotoli di papiro le cui iscrizioni, tuttavia, sono prive di significato⁷⁰⁵; nella sua postura il *Profeta* richiama il medesimo soggetto affrescato da Marco Pino da Siena alcuni anni prima nel Gonfalone (fig. 97). All'angolo tra la controfacciata e la parete sinistra prende posto una figura virile ignuda, policromata in finto bronzo⁷⁰⁶, che con una

⁷⁰² VAES 1931, p. 344.

⁷⁰³ Cfr. VANNUGLI 1984a, p. 152. Secondo BERNARDINI 2002b, p. 95 si tratta invece dell'*Amor Dei*.

⁷⁰⁴ Cesare Ripa. *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. Roma: Lepido, 1603, p. 188.

⁷⁰⁵ Cfr. VANNUGLI 1984a, p. 151.

⁷⁰⁶ In questa, così come nella precedente allegoria della *Giustizia*, va forse riconosciuta una di quelle «figure come di rame» che van Mander, in un passo poco chiaro, testimonia che il leccese stesse ultimando «vicino ad una scala» (VAES 1931, p. 344). Partendo dalla menzione di questa scala, LEPRI, PALESATI 1999, p. 59, fig. 24 hanno voluto assegnare a Matteo Pérez un disegno custodito nella Royal Library di Windsor in cui appaiono due uomini su una scalinata, ritenendolo studio preparatorio dell'affresco scomparso.

dottorato). Bologna: Università di Bologna, 2017, p. 230.

⁶⁹⁹ BAGLIONE 1642, p. 32.

⁷⁰⁰ Cfr. BERNARDINI 2002b, p. 97.

⁷⁰¹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 59-60.



Fig. 96. Matteo Pérez da Lecce, *Profeta e Sibilla*, 1575-1576. Roma, oratorio del Gonfalone, controfacciata. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 97. Marco Pino da Siena, *Profeta e Sibilla*. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.

mano addita dinnanzi a sé e con l'altra reca una palma, ragion per cui va forse interpretata come allegoria del *Martirio* esortante all'*imitatio*

L'attribuzione è però messa in dubbio da BERNARDINI 2002b, p. 97 e confutata definitivamente in Barbara Agosti. "Sulla 'telona grande' di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino. In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 29-30 che ricollega il disegno ad una scena realizzata dal Tibaldi nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo. Tornando al riquadro con *Profeta e Sibilla*, il restauro ha permesso di rilevare che fu realizzato in undici giornate con una esecuzione che è proceduta da destra verso sinistra realizzando per prima la nicchia posta in angolo tra la controfacciata e la parete laterale. Cfr. BRIGNARDELLO, MOIOLI, SECCARONI 2002, p. 189.

*Christi*⁷⁰⁷. Passando alla parete sinistra, il fregio dipinto da Pérez si conclude con un'altra coppia di *Profeta e Sibilla* (fig. 98) dei quali il primo interrompe la lettura di un grande libro sorretto da angeli per voltare il suo sguardo verso lo spettatore, mentre la seconda dirige lo sguardo in alto verso un angelo in volo visto di spalle⁷⁰⁸. Di quest'ultima figura angelica è stato riconosciuto da John Arthur Gere un disegno preparatorio (fig. 99), tracciato a pietra nera, proveniente dal mercato antiquario ed oggi nel British Museum di Londra⁷⁰⁹, che evidenzia l'abilità del pittore nella modellazione scultorea dei corpi, in forte debito con la grafica di Daniele da Volterra e Michelangelo, particolarità che, allo stesso tempo, come osserva Furio Rinaldi, «ne tradisce l'insanabile

⁷⁰⁷ Cfr. VANNUGLI 1984a, p. 152.

⁷⁰⁸ Il restauro ha precisato che questo riquadro, realizzato in sedici giornate, fu eseguito prima di quello della controfacciata. La figura scorciata dell'angelo che vola è stata eseguita in tre giornate. La *Sibilla* è stata realizzata prima del *Profeta* con l'angelo, eseguiti rispettivamente in cinque e sei giornate. Cfr. BRIGNARDELLO, MOIOLI, SECCARONI 2002, p. 190.

⁷⁰⁹ John Arthur Gere. "A Drawing by Matteo Perez da Leccio". *Master Drawings*, vol. 11, n. 2, 1973, pp. 150-154; John Arthur Gere, Philip Pouncey. *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 5. *Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*. Londra: British Museum, 1983, pp. 125-126. Cfr. anche scheda nel museo https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1971-0515-1 (consultato il 15/05/2021). Sempre il GERE 1973, p. 152, tav. 17 associa a Matteo da Lecce il disegno di un'*Ascensione di Cristo* in collezione privata ma ragioni stilistiche ci inducono a non accogliere tale attribuzione. Crediamo, inoltre, di non accogliere la proposta attributiva avanzata in Marguerite Guillaume. "Un dessin de Matteo Perez d'Alesio?". In *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*. Firenze: Giunti, 2004, pp. 239-242 del disegno di un blasone conservato nel Museo di Belle Arti di Digione che reca la scritta in lettere maiuscole «DEL PERE^{SO} ACA DEMICO LF». Riteniamo che tale firma non possa essere interpretata come allusiva a Matteo Pérez da Lecce innanzitutto perché non è riscontrabile in nessun'altra opera e poi perché il pittore salentino non fu mai un "accademico" dal momento che la Compagnia di S. Luca alla quale apparteneva assunse le connotazioni di Accademia solo nel 1593 quando Matteo era ormai nel Vicereame del Perù.



Fig. 98. Matteo Pérez da Lecce, *Profeta e Sibilla*, 1576. Roma, oratorio del Gonfalone, parete sinistra. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 99. Matteo Pérez da Lecce, *Angelo visto di spalle*, 1575-1576. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.

ritardo, soprattutto se paragonato ai dinamici studi realizzati nello stesso cantiere da Jacopo Bertoja, Federico Zuccaro e Raffaellino da Reggio»⁷¹⁰. Nel caso dell'angelo, i più immediati confronti con il modello michelangiolesco ci sembrano con il *Dio Padre* visto di spalle che crea la vegetazione nella volta della Sistina e con uno degli angeli che respinge i dannati nel *Giudizio*, così come il *Profeta* e la *Sibilla* rimandano a quelli della volta sistina, ma anche alla serie di *Sibille ed angeli* affrescati da Raffaello in S. Maria della Pace a Roma.

Per quanto concerne le policromie colpiscono i ricercati cangiantismi dei panneggiamenti, caratterizzati dal nitore madreperlaceo e dai colori annacquati, trasparenti, allargati a

⁷¹⁰ RINALDI 2016, p. 71.

velatura che divergono dai colori densi, resi da pennellate corpose, e dai contorni netti e ombrosi della contemporanea scuola zuccaresca⁷¹¹; colpiscono anche gli accostamenti spesso striduli di colori chiari e artificiosi, come il verde e il malva, o il giallo, l'arancio e il viola⁷¹².

Non è stato possibile determinare se la colonna tortile in adiacenza all'ingresso sia stata dipinta da Matteo da Lecce o da Cesare Nebbia⁷¹³.

Bibliografia: BAGLIONE 1642, pp. 31-32; VAES 1931, pp. 344-345; MOLFINO 1964, pp. 32-37, 52-53; MESA, GISBERT 1972, pp. 32-36; BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 249-250; GERE 1973, pp. 150-154; VANNUGLI 1984a, pp. 151-152; VANNUGLI 1984b, p. 162; BERNALES BALLESTEROS 1984, pp. 204-205; STRINATI 1992, pp. 77-85; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 58-62; BERNARDINI 2002b, pp. 95-98; BRIGNARDELLO, MOIOLI, SECCARONI 2002, pp. 188-190; STRINATI 2002, pp. 46, 48-49; MESA, GISBERT 2005, pp. 18-19; VANNUGLI 2012, pp. 130-131.

* * *

4. Matteo Pérez da Lecce

Assedio di Malta

1577-1581.

Affresco

La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Maggior Consiglio.

Tra le prime imprese decorative avviate nella nuova capitale dell'isola di Malta, quella del Palazzo del Gran Maestro occupa un posto di rilievo per le finalità cerimoniali e auto-celebrative dell'Ordine Ospedaliero di S. Giovanni. Spettò al Gran Maestro Jean de la Cassière l'affidamento dell'incarico della decorazione della Sala del Maggior Consiglio (o

⁷¹¹ Cfr. LEPRI, PALESATI 2000, p. 21.

⁷¹² Cfr. MOLFINO 1964, p. 36.

⁷¹³ Cfr. BRIGNARDELLO, MOIOLI, SECCARONI 2002, p. 188.

Gran Consiglio)⁷¹⁴ - e non in quella degli Ambasciatori come riportato da alcuni⁷¹⁵ - a Matteo Pérez da Lecce che raggiunse l'arcipelago entro lo scadere del 1576. Il tema raffigurato è quello dei drammatici eventi dell'estenuante assedio al quale fu sottoposto il baluardo dei Gerosolimitani da parte degli Ottomani di Solimano il Magnifico, tra il maggio e il settembre del 1565, che si risolse con la salvezza dell'isola per la tenace resistenza dei Cavalieri, a dispetto della netta superiorità numerica degli assalitori e degli scarsissimi aiuti inviati dalle altre potenze cristiane⁷¹⁶.

Gli avvenimenti principali del lungo Grande Assedio di Malta sono illustrati nelle dodici scene del ciclo, eseguite tra il 1577 e il 1581, dentro "quadri riportati" affiancati da figure allegoriche (figg. 100-111). Gli episodi rappresentati, dei quali in questa occasione non forniremo l'analitica descrizione, partono con *La venuta dell'armata turchesca, a dì 18 maggio 1565* (fig. 100), posta all'angolo tra le pareti ovest e nord, e proseguono lungo le pareti nord, est, sud ed ovest con le scene *La smontata dell'armata a Marsascirocco, e come riconosce le fortezze di Borgo e Isola, a dì 20 maggio 1565* (fig. 101), *Assedio e batteria di S. Elmo, a dì 27 maggio 1565* (fig. 102), *La presa di S. Elmo, a dì 23 giugno 1565* (fig. 103), *L'assedio e battaglia dell'Isola di San Michele, a dì 27 giugno 1565* (fig. 104), *Il Soccorso Piccolo al*



Fig. 100. Matteo Pérez da Lecce, *Fama*, "La veduta dell'armata turchesca, a dì 18 maggio 1565", *Faelicitas*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 101. Matteo Pérez da Lecce, *Prudentia*, "La smontata dell'armata a Marsascirocco, e come riconosce le fortezze di Borgo e Isola, a dì 20 maggio 1565", *Iustitia*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 102. Matteo Pérez da Lecce, *Iustitia*, "Assedio e batteria di S. Elmo, a dì 27 maggio 1565", *Fortitudo*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.

⁷¹⁴ Cfr. SCIBERRAS 2011, p. 205; Theresa Vella. "Turing history into art: the 1565 siege fresco cycle by Matteo Perez d'Aleccio (1576-1581)". In Maroma Camilleri (a cura di). *Besieged Malta 1565*, vol. 1. Valletta: Heritage Malta, 2015, p. 167.

⁷¹⁵ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 250; LEPRI, PALESATI 1999, p. 67; MESA, GIBERT 2005, p. 19. La Sala degli Ambasciatori, invece, fu affrescata dal bolognese Leonello Spada (1576-1622) (cfr. Emilio Negro, Nicosetta Roio. "Le opere". In *Leonello Spada (1576-1622)*. Reggio Emilia: Credem, 2002, p. 119; SCIBERRAS 2011, pp. 215-218).

⁷¹⁶ Una sintesi delle vicende è in Gianni Guadalupi. "I falconi maltesi". *FMR*, n. 74, 1989, pp. 1-24. Per una più dettagliata descrizione delle singole scene si veda MAIORANO 2000, pp. 62-95.

borgo di notte tempo, a dì 5 luglio 1565 (fig. 105), *Batterie alle poste di Castiglia, e d'Alemagna, a dì 9 luglio 1565* (fig. 106), *Assalto per mare e per terra al Isola, e S. Michele a dì 15 luglio 1565* (fig. 107), *L'assalto alla Posta di Castiglia, a dì 29 luglio 1565* (fig. 108), *Dimostrazione di tutte le battaglie* (fig. 109), *La veduta del Gran Soccorso, a dì 7 settembre 1565* (fig. 110) e *La fuga, e partenza*



Fig. 103. Matteo Pérez da Lecce, *Temperantia*, "La presa di S. Elmo, a di 23 giugno 1565", *Fides*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 104. Matteo Pérez da Lecce, *Fides*, "L'assedio e battaglia dell'Isola di San Michele, a di 27 giugno 1565", *Spes*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 105. Matteo Pérez da Lecce, *Spes*, "Il Soccorso Piccolo al orgo di notte tempo, a di 5 luglio 1565", *Charitas*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 106 Matteo Pérez da Lecce, *Charitas*, "Batterie alle poste di Castiglia, e d'Alemagna, a di 9 luglio 1565", *Religio*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.

dell'armata turchesca a di 13 settembre 1565 (fig. 111).

In questo ciclo, Matteo Pérez inaugura un nuovo genere rappresentativo alternando visioni a volo d'uccello, realizzate con grande perizia topografica, a sequenze narrative nelle quali, secondo una concezione tipicamente manierista, non vi è alcuna correlazione tra la dimensione dei personaggi e il paesaggio nel quale sono inseriti⁷¹⁷. Il risultato è una rappresentazione dalla forte immediatezza comunicativa⁷¹⁸, nella quale i cartigli esplicativi hanno una funzione complementare di grande importanza⁷¹⁹, che dovè risultare congeniale alle volontà celebrative dell'Ordine. Nelle prime tre scene e nell'undicesima e dodicesima il pittore sceglie un punto di vista a grande distanza, che permette di avere una visione completa dell'isola e del luogo in cui si concentrarono le operazioni militari; nelle restanti lo sguardo si ravvicina per coinvolgere l'osservatore nel tumulto delle battaglie. Per quanto riguarda la narrazione, nei primi tre riquadri il pittore introduce il soggetto della battaglia con lo sbarco sull'isola di Malta dell'armata ottomana. Nei successivi tre riquadri illustra le operazioni militari evidenziando la forza d'urto delle truppe ottomane e il valore dei Giovanniti. Negli ultimi riquadri lo spettatore è invitato ad essere parte stessa dell'azione divenendo testimone oculare della strenua resistenza dei Cavalieri. Il *pathos* delle battaglie è ben restituito, scena dopo scena, dal groviglio di soldati in combattimento che popolano le fortificazioni e i bastioni, «i cui dettagli si distinguono con assoluta chiarezza»⁷²⁰. La visione di questa sequenza di immagini, in maniera del tutto analoga a quanto detto per l'oratorio del Gonfalone di Roma, può essere

⁷¹⁷ Cfr. SCIBERRAS 2011, pp. 205-207.

⁷¹⁸ Cfr. VOSS 1994, p. 355 che descrive Matteo da Lecce come un artista «estremamente dotato dal punto di vista dell'efficacia pittorica».

⁷¹⁹ Cfr. MORETTI 2020, p. 93.

⁷²⁰ Cfr. BURGASSI 2019, pp. 36-37.



Fig. 107. Matteo Pérez da Lecce, Nobiltà, "Assalto per mare e per terra al Isola, e S. Michele a dì 15 luglio 1565", 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 108. Matteo Pérez da Lecce, "L'assalto alla Posta di Castiglia, a dì 29 luglio 1565", Perseveranza, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.



Fig. 109. Matteo Pérez da Lecce, Patienza, "Dimostrazione di tutte le battaglie", Virtù, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto internet.



Fig. 110. Matteo Pérez da Lecce, "La veduta del Gran Soccorsu, a dì 7 settembre 1565", Vittoria, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.

accostato ad una ripresa cinematografica, composta dalla successione di inquadrature a grand'angolo seguite da altre *zoomate*⁷²¹. La scelta di adottare questa soluzione, relativamente innovativa per il tempo, potrebbe

⁷²¹ Cfr. Theresa Vella. "The 1565 Great Siege Frescos in The Palace, Valletta". In Maroma Camilleri, Theresa Vella (a cura di). *Celebratio amicitie. Essays in honour of Giovanni Bonello*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2006, p. 197.

essere stata determinata dalla necessità di trovare un compromesso tra la volontà creative del pittore e le esigenze didascaliche dell'Ordine. Per quest'ultimo, infatti, sarebbe risultata più congeniale la schematica, sebbene meno originale, riproduzione cartografica delle fasi dell'assedio laddove «*maps constituted a familiar visual medium to members of the military order, who understood not only their practical use in military strategy but also the inferred value of quantified territory*»⁷²².

Secondo alcuni studiosi un riferimento compositivo per il pittore pugliese potrebbe essere stato il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, affrescato da Giorgio Vasari con scene di battaglia che presentano in primo piano l'azione umana e sullo sfondo il campo di battaglia⁷²³. A nostro avviso, tuttavia, i riferimenti compositivi andranno ricercati piuttosto in ambiente romano dove erano ampiamente diffuse le scene in "quadri riportati" affiancate da figure allegoriche, mentre per gli episodi di battaglia crediamo che una certa influenza possa essere stata esercitata dalle più recenti raffigurazioni apologetiche della Battaglia di Lepanto (1571). Fu proprio l'anziano Giorgio Vasari a realizzare, nel torno di anni in cui Pérez stava verosimilmente lavorando nella Sistina, due affreschi raffiguranti la *Flotta della Lega davanti a Messina* e la *Battaglia di Lepanto* (1572-1573) nella Sala Regia del Palazzo

⁷²² VELLA 2006, p. 198.

⁷²³ Cfr. John Gash. "Painting and Sculpture in Early Modern Malta". In Victor Mallia-Milanes (a cura di). *Hospitaller Malta 1530-1798. Studies on Early Modern Malta and the Order of St John of Jerusalem*. Msida: Minerva, 1993, p. 522; VELLA 2015, p. 168. In precedenza Theresa Vella ha ipotizzato una connessione con la serie di arazzi raffiguranti scene dell'Assedio di Rodi (1480) che ornavano le pareti in un'analoga sala del Palazzo del Gran Maestro a Rodi. Purtroppo di questi arazzi è a noi noto un solo esemplare rendendo difficile un confronto (Theresa Vella. *The paintings of the Order of St John in Malta. Hospitaller art collections and patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century* (Tesi di dottorato). Bristol: University of Bristol, 2012, p. 70).



Fig. 111. Matteo Pérez da Lecce, *Vittoria, "La fuga, e partenza dell'armata turchesca a di 13 settembre 1565", Fama, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.*

Apostolico Vaticano⁷²⁴, ma allo stesso tempo non andrà scartata la possibile influenza de «le cose venetiane», che Pérez vide in gioventù, e quella della pittura nordica, dagli affreschi di Carel van Mander in Palazzo Spada a Terni (1574)⁷²⁵ ai fiabeschi campi di battaglia affollati di figurine di Albrecht Altdorfer (1480 ca.-1538), in linea con quanto suggerisce Massimo Moretti sulla possibile ascendenza dal ciclo di arazzi dedicato alla spedizione di Tunisi del 1535, disegnato dal pittore Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559) e tradotto a stampa da Frans Hogenberg (1535-1590)⁷²⁶. È probabile, inoltre, che per la ricostruzione delle sequenze dell'assedio Pérez abbia attinto alla dettagliata relazione del testimone oculare Francesco Balbi di Correggio (1505-1589)⁷²⁷, così come ad altri fonti a stampa dell'epoca⁷²⁸, e che per l'orchestrazione delle immagini sia stato influenzato dalle convenzioni scenografiche del teatro classico, con le figure allegoriche che svolgono la funzione di attore-narratore guidando l'osservatore all'interpretazione dell'episodio bellico verso il quale si rivolgono

⁷²⁴ Cfr. Claudia Conforti. "Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?". In Luisa Giodano, Gianpaolo Angelini (a cura di). *L'immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*. Atti del Convegno (Pavia, 2005). Pavia: Collegio Ghislieri, 2012, p. 82.

⁷²⁵ Cfr. NICOLAI 2015, pp. 97-110.

⁷²⁶ Cfr. MORETTI 2020, p. 93.

⁷²⁷ Francesco Balbi di Correggio. *Verdadera relacion de todo lo que este año de M.D.LXV ha sucedido en la isla de Malta*. Alcalá de Henares: Juan de Villanueva, 1567.

⁷²⁸ Cfr. MORETTI 2020, pp. 93-97.

con lo sguardo o con il gesto⁷²⁹. Dunque, l'integrazione nel ciclo delle figure allegoriche (*Felicitas*, *Prudentia*, *Iustitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Fides*, *Spes*, *Carità*, *Religione*, *Nobiltà*, *Perseveranza*, *Pazienza*, *Virtù*, *Vittoria*, *Fama*) era funzionale ad esaltare il messaggio cristiano che, accanto a quello "civile" del buon governo, permetteva di assimilare l'Assedio di Malta del 1565 ad un'epopea biblica⁷³⁰. Per la raffigurazione di queste allegorie il pittore dové ispirarsi a molteplici fonti letterarie, bibliche e mitologiche non sempre di facile identificazione; tra i vari riferimenti crediamo possano essere inclusi i *Hieroglyphica* (1556) di Pierio Valeriano (1477-1558)⁷³¹, opera in ben 60 volumi che, prima dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, costituì per gli artisti un repertorio a cui attingere per la rappresentazione di figure allegoriche, emblemi, animali e simboli. Approssimandoci alla descrizione delle quindici allegorie, notiamo che, secondo l'indicazione di Pietro Valeriano, la *Felicitas*, che apre il ciclo nell'angolo tra le pareti ovest e nord, è raffigurata come una donna con in mano un caduceo ed una cornucopia⁷³²; la figura indossa anche una corona, che simboleggia la sovranità. Il caduceo, bastone alato con due serpenti avvitati, allude alla pace mentre la cornucopia all'abbondanza che regnavano nell'arcipelago prima dell'assedio ottomano⁷³³. Sulla parete settentrionale, la *Prudentia* è incarnata da una donna nell'atto di specchiarsi in un piccolo specchio portatile, mentre con l'altra mano regge un serpentello: specchio e serpente alludono al mito di Perseo e Medusa⁷³⁴ ovvero alla raccomandazione che la dea Atene aveva fatto a Perseo di guardare la gorgone solo nel riflesso del suo scudo. Secondo Vella, inoltre, la

⁷²⁹ Cfr. VELLA 2015, pp. 169-172.

⁷³⁰ Cfr. VELLA 2015, p. 175.

⁷³¹ Pietro Valeriano. *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea, 1556.

⁷³² Cfr. VALERIANO 1556, p. 116.

⁷³³ Cfr. VELLA 2015, p. 176.

⁷³⁴ Cfr. VALERIANO 1556, p. 121.

figura che guarda lo specchio allude alla capacità di vedersi come realmente si è, misurando, in questo modo, tutte le cose con cautela, mentre il serpente sarebbe riferimento ad un passo del Vangelo di Matteo (10,16) in cui Cristo invita ad essere «prudenti come i serpenti»⁷³⁵. Altro attributo interessante è il prezioso diadema che cinge il capo dell'allegoria e divide il giovane volto della donna da quello di un anziano uomo barbuto, chiara allusione al Giano bifronte. Questa iconografia sarà resa canonica proprio da Ripa il quale spiega che «le due faccie significano che la prudenza è una cognitione vera, e certa, la quale ordina ciò che si deve fare, e nasce dalla considerazione delle cose passate, e delle future insieme»⁷³⁶. Un ruolo di rilievo è occupato dall'allegoria della *Iustitia* che attualmente si trova proprio al di sopra del trono magistrato ma che originariamente lo guardava frontalmente. Questa virtù è accompagnata dagli attributi dalla spada e dalla bilancia in equilibrio⁷³⁷. La Giustizia è anche seguita da un uccello, uno struzzo per la precisione, che secondo la tradizione egizia era simbolo di giustizia ed equità dal momento che le penne del volatile sono tutte della stessa lunghezza⁷³⁸. Ai piedi della *Iustitia* alberga lo stemma araldico del Gran Maestro Jean de la Cassière, committente del ciclo di affreschi, il cui blasone è ripetuto, affiancato da leoni rampanti e dai gigli di Francia, nelle decorazioni del soffitto ligneo della sala⁷³⁹. Compare anche il filatterio con la scritta «*PICT EHIBVL MAIORV GESTU FIGUR*», probabilmente ridipinto con l'introduzione di alcuni errori⁷⁴⁰. Segue

l'allegoria della *Fortitudo*, donna che indossa la leontè di Ercole, incarnandone la forza, e che abbraccia rendendo salda una colonna spezzata⁷⁴¹. Passando alla parete orientale, la *Temperantia* è rappresentata come una donna che volge lo sguardo verso il sole e regge tra le mani una cesta contenente un materiale la cui identificazione non è ancora ben chiara potendo trattarsi di batuffoli di lana o cotone oppure di nuvole. L'interpretazione che forse va data a questa inconsueta rappresentazione, che a quanto ci è dato conoscere rimane un *unicum*, è che il contenuto della cesta, sia lana grezza, cotone grezzo o nuvole, serve a mitigare la mordacità dei raggi infuocati del sole, filtrando il calore e, dunque, temperando gli eccessi delle vampate. Non sfuggirà, peraltro, qualosa il contenuto della cesta fosse riconosciuto come cotone⁷⁴², che ci troveremmo di fronte alla dimostrazione dell'interesse del Pérez per una materia prima "esotica" dal momento che nel Rinascimento il cotone giungeva in Europa dall'Oriente. Le tre virtù teologali che seguono, *Fides*, *Spes* e *Charitas*, si rifanno a modelli più spiccatamente cristiani. La Fede è rappresentata con gli attributi della croce di Cristo e del calice eucaristico oltre che il cane simbolo di fedeltà, la Speranza è raffigurata come una donna con le mani giunte che rivolge lo sguardo verso una luce che sembra animarla nella preghiera, la Carità si prende cura di alcuni fanciulli ad indicare la misericordia di Dio verso il prossimo⁷⁴³. La parete è conclusa dalla *Religio*, vestita di croce gerosolimitana, tiara papale e con in mano le chiavi petrine e la Bibbia. Seguono ancora, sulla parete meridionale attigua, la *Nobiltà*, donna in abiti da soldato che ostenta nella mano destra la Nike alata della

⁷³⁵ Cfr. VELLA 2015, p. 176.

⁷³⁶ RIPA 1603, p. 416.

⁷³⁷ Cfr. VELLA 2015, p. 176.

⁷³⁸ Cfr. VALERIANO 1556, pp. 178-179.

⁷³⁹ Cfr. Adrian Strickland. "Heraldry in the Magistral Palace". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, p. 171.

⁷⁴⁰ Secondo LUTTRELL 2016, p. 73 nota 37 la formula originale doveva recitare «*Picturis exhibui maiorum* 162

gestu figuram» oppure «*Picturam exhibui maiorum gestu figurae*».

⁷⁴¹ Cfr. VELLA 2015, p. 177.

⁷⁴² Secondo Nicholas de Piro. "The language of symbols". *Treasures of Malta*, n. 10, vol. IV/1, 1997, p. 51 si tratta di cotone grezzo.

⁷⁴³ Cfr. VELLA 2015, p. 177.

Vittoria e nella sinistra il bastone militare del comando⁷⁴⁴, e la *Perseveranza*, che regge un grande pesce, simbolo cristiano della resurrezione. Come si vedrà meglio più avanti, nel XIX secolo, questa parete subì grandi manomissioni, con la distruzione di una buona porzione delle due scene dell'assedio e l'incassamento di parte del muro in modo da collocarvi un loggione per le orchestre. Non sappiamo con esattezza, dunque, quale fosse l'originaria decorazione di questa parete, al cui centro, da quanto si deduce da un dipinto attribuito a Tiepolo, era originariamente collocato il trono magistrale⁷⁴⁵. Sarebbe logico pensare, per il principio della continuità del ciclo, che le due scene dell'*Assalto per mare e per terra ad Isola e a S. Michele* (fig. 107) e dell'*Assalto alla Posta di Castiglia* (fig. 108) fossero separate da un'altra allegoria non meglio identificabile. Tuttavia, dalla dettagliata descrizione della Sala del Maggior Consiglio fornita dalla scrittrice Ifigenia Zauli Sajani (1810-1883), nel romanzo storico *Gli ultimi giorni dei cavalieri di Malta*, si legge che sul trono magistrale, composto da un «ampio baldacchino e ricoperto di velluto cremesi con ampie liste e frange d'oro», prendeva posto un

«un gran crocifisso»⁷⁴⁶, senza però specificare se in legno o dipinto su tela o affresco. Sulla parete occidentale le allegorie riprendono con la *Pazienza*, intenta a mantenere in equilibrio un fascio di rametti posto sulla sua testa e una bilancia collocata su di una sfera, mentre con i piedi calpesta un ramo spinato. Seguono la *Virtù*, vestita come Minerva, dea della sapienza, a cui rimanda anche la civetta posta ai suoi piedi, la *Vittoria*, incoronata di alloro e con la palma del vincitore, ed infine, la *Fama*, figura alata che suona due trombe di cui una d'oro e l'altra d'argento che alludono alle voci che portavano, da una parte, la notizia della vittoria e, dall'altra, quella della sconfitta⁷⁴⁷.

Dal punto di vista stilistico negli affreschi maltesi emerge l'addolcimento del modello michelangiolesco che caratterizzava le opere del primo periodo romano a favore di una più misurata compostezza raffaellesca certamente influenzata dagli Zuccari, da Livio Agresti e da Raffaellino da Reggio. Nelle allegorie, in particolar modo, il segno risulta essere «calligrafico ed aggraziato» e il panneggio appare «goffo e rigido» in modo da non far avvertire il corpo sottostante⁷⁴⁸.

Per alcune delle figure allegoriche è stato possibile riconoscere un preciso archetipo di riferimento, come per la *Fides* che è tratta da una delle finte cariatidi dipinte da Raffaello ed aiuti nella Stanza di Eliodoro (fig. 112) o la *Temperantia* che raccoglie, nella posa, reminescenze da Marcantonio Raimondi e da

⁷⁴⁴ Cfr. Emanuel Buttigieg. *Nobility, Faith and Masculinity. The Hospitaller Knights of Malta, c.1580-c.1700*. London: continuum, 2011, pp. 23-24.

⁷⁴⁵ Da un dipinto attribuito a Giambattista e Giandomenico Tiepolo, raffigurante una seduta dei Cavalieri Gerosolimitani nella Sala del Gran Consiglio emerge che il trono magistrale era posto sulla parete meridionale. Dallo stesso dipinto, conservato nei Musei Civici di Urbino, che purtroppo non include gli affreschi del Pérez, è possibile avere un'idea di com'era la Sala che era tappezzata di damasco di seta cremesi e, lungo le pareti, aveva delle panche in velluto rosso. Cfr. Joseph Galea Naudi, Denise Micallef. "Furniture and furnishings". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, p. 189. Sul quadro e sulla sua problematica attribuzione si veda Giuseppe Bergamini. "Concilium in arena". In Giuseppe Bergamini, Tiziana Ribezzi (a cura di). *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*. Vicenza: Terra Ferma, 2003, pp. 150-153.

⁷⁴⁶ Ifigenia Zauli Sajani. *Gli ultimi giorni dei cavalieri di Malta*, tomo 1. Malta: Tonna, 1841, p. 181. L'affidabilità della descrizione fornita dal romanzo storico è confermata dal riscontro da quanto ricostruito in Blanch Lintorn Simmons. *Description of the Governor's Palaces in Malta of Valletta, St. Antonio and Verdala*. Malta: Government Printing, 1895, p. 61 e Hannibal Scicluna. "Buildings and fortifications of Valletta". In Allister Macmillan (a cura di). *Malta and Gibraltar illustrated*. London: Collingridge, 1915, p. 200.

⁷⁴⁷ Cfr. VELLA 2015, pp. 178-179.

⁷⁴⁸ BERNARDINI 2002b, p. 97.

Agostino Veneziano⁷⁴⁹, mentre la *Fama* sembra rievocare l'omologa dipinta dal Salviati nella Sala dei Fasti Farnesiani in Palazzo Farnese a Roma. Per l'allegoria della *Fortitudo*, invece, si può notare la ripresa, con pochissime variazioni, del modello della *Concordia* (1546) affrescata da Giorgio Vasari nel Sala dei Cento Giorni in Palazzo della Cancelleria a Roma, effettuando una traslazione iconografica che aveva già operato Donato da Copertino nel castello di Gambatesa (fig. 56), al punto che c'è da chiedersi se Pérez abbia visto gli affreschi molisani, circostanza che suffragherebbe la formazione nell'ambito delle botteghe salentine. All'allegoria della *Nobiltà* è possibile ancorare, invece, un disegno a gessetto nero luccicante a biacca conservato nel Museo Statale delle Arti di Mosca (fig. 113) tradizionalmente attribuito a Giovan Battista Crespi detto il Cerano (1573-1632)⁷⁵⁰, ma da riconoscere probabilmente come studio del pittore pugliese⁷⁵¹. La *Virtù*, ancora, sembra ripresa, in modo speculare, dalla *Minerva*⁷⁵² affrescata da Francesco Salviati nella Sala dei Fasti Farnesiani in Palazzo Farnese a Roma⁷⁵³, ciclo che il pittore pugliese dové sicuramente conoscere e dal quale potrebbe essersi liberamente ispirato anche per trarre le allegorie della *Pazienza* e della *Fama* rispettivamente dalle allegorie di *Roma Eterna* e della *Fama* create dal Salviati.

Il superamento del modello michelangiolesco è evidente anche nelle scene di battaglia che pullulano soldati miniaturizzati quasi alla maniera fiamminga, con una grande attenzione ai personaggi in primo piano, nelle uniformi e nelle espressioni facciali, mentre le figurine nei secondi piani si dissolvono in una massa indistinta di elmi ed armi. Una possibile fonte



Fig. 112. Anton Krüger da Raffaello e aiuti, *Cariatide*, 1852. Foto da Royal Collection.



Fig. 113. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Nobiltà*, 1577-1781 ca. Mosca, Museo Statale delle Arti. Foto da Rosci 2000.

iconografica utilizzata da Matteo da Lecce per la fedele ricostruzione delle divise ottomane crediamo possa essere stato il volume di viaggi in Turchia realizzato dal geografo francese Nicolas de Nicolay (1517-1583), tradotto in più lingue⁷⁵⁴, contenente tavole riprodotte i costumi e l'abbigliamento in uso nell'Impero Ottomano (fig. 114). A loro volta gli affreschi di Matteo Pérez costituiscono, oggi, «a crucial source of information for both art and military historians»⁷⁵⁵. La minuziosità delle figure, infatti, fornisce importanti dati allo studio delle armi da fuoco, delle armature e delle uniformi così come permette di ricostruire le tattiche militari utilizzate durante l'assedio del 1565 che risultano del tutto corrispondenti a quanto raccontato nel libro del testimone oculare dell'assedio Francesco Balbi di Correggio⁷⁵⁶. Detto ciò andranno segnalate anche alcune incongruenze stilistiche e compositive presenti nel ciclo. Innanzitutto si rimane colpiti dal fatto che i diversi "quadri riportati" non hanno le medesime dimensioni, né le loro misure

⁷⁴⁹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 69-71.

⁷⁵⁰ Cfr. Marco Rosci. *Il Cerano*. Milano: Electa, 2000, p. 144.

⁷⁵¹ Cfr. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1971-0515-1 (consultato il 26/05/2021).

⁷⁵² Cfr. COLIVA 2010, p. 83, fig. 5.

⁷⁵³ Cfr. COLIVA 2010, pp. 88-89, figg. 10-11.

⁷⁵⁴ Nicolas de Nicolay. *Le navigationi et viaggi nella Turchia*. Anversa: Guglielmo Silvio, 1576.

⁷⁵⁵ Robert Cassar. "Arms and armour of the Order of St Jojn from the 1565 siege". In Maroma Camilleri (a cura di). *Besieged Malta 1565*, vol. 2. Valletta: Heritage Malta, 2015, p. 144.

⁷⁵⁶ Cfr. CASSAR 2015, p. 144.

seguono criteri di specularità o simmetria; in tal senso, la scena de *La presa di S. Elmo, a dì 23 giugno 1565* (fig. 103) risulta essere, senza alcuna spiegazione apparente, più estesa delle altre. Non è chiaro, inoltre, il motivo per il quale si sia optato di avviare la sequenza narrativa con una scena posta ad angolo tra le pareti ovest e nord, che va forse spiegato in virtù del plausibile ingresso originario alla sala collocato verosimilmente sulla parete est all'angolo con quella settentrionale. Si rimane colpiti, ancora, dal fatto che alcuni dettagli degli affreschi, come alcuni degli attributi delle allegorie, per esempio le trombe della *Fama* o la Nike sorretta dalla *Nobiltà*, siano visibilmente tagliati dalla scena. Ciò potrebbe essere stato provocato, secondo Charles Cini, da un successivo intervento, non meglio databile, durante il quale sarebbe stato realizzato l'ampio fregio ligneo superiore⁷⁵⁷. Diversamente chi scrive ritiene, supportato dai primi dati emersi dal restauro⁷⁵⁸ e dal confronto con altre opere del catalogo del pittore, che fu lo stesso Matteo Pérez a concepire il taglio di alcuni dettagli degli affreschi come espediente illusionistico. Si rileva, infine, una sensibile riduzione della qualità e della perizia compositiva, stilistica e tecnica nei due ultimi episodi del ciclo che, paradossalmente, sarebbero dovuti essere quelli in cui ci saremmo aspettati maggiore spazio dedicato all'esaltazione dell'Ordine Gerosolimitano emerso vincitore dall'assedio. Per giustificare una simile particolarità si dovrà



Fig. 114. Nicolas de Nicolay, *Capitano Generale dei Giannizzeri*. Foto da DE NICOLAY 1576.

ipotizzare, forse, che queste ultime due scene furono eseguite con molta fretta di concludere i lavori, probabilmente a causa del precipitare degli eventi che nel 1581 portarono alla destituzione del Gran Maestro Jean de la Cassière. In tal senso andrà forse ipotizzato che le composizioni inizialmente previste doverono subire sostanziali semplificazioni per la necessità di concludere gli affreschi al più presto con la conseguente riduzione della qualità pittorica⁷⁵⁹.

Nel corso dei secoli il ciclo ha subito diversi danni ai quali sono seguiti ripetuti restauri con modalità conformi alla deontologia delle varie epoche. A parere di chi scrive, un primo intervento fu già eseguito agli inizi del XVII secolo, ai tempi del Gran Maestro Alof de Wignacourt, quando a Palazzo Magistrale era attivo il pittore bolognese Lionello Spada il quale, tra il 1609 e il 1610, decorò le tre sale attigue a quella del Maggior Consiglio (Sala delle Consiglieri, Sala dei Paggi, Sala degli Ambasciatori). Sembra che in queste tre stanze Spada abbia cercato, in qualche misura, di uniformarsi allo schema compositivo di Matteo da Lecce con l'alternanza di “quadri riportati” e figure allegoriche⁷⁶⁰. A nostra opinione, sempre per salvaguardare l'apparente uniformità dei cicli di affreschi delle varie sale, Spada dové eseguire una prima ridipintura delle pitture del Pérez e, soprattutto, dové realizzare nuovi cartigli descrittivi degli episodi dell'Assedio di Malta a sostituzione di quelli eseguiti dallo stesso Pérez che, stando a quanto

⁷⁵⁷ Cfr. Charles Cini (a cura di). *The Siege of Malta, 1565. Matteo Perez d'Aleccio's frescos in the Grand Masters Palace, Valletta*. La Valletta: Heritage Malta, 2009, p. 113.

⁷⁵⁸ Stando a comunicazione orale di Jennifer Porter, che si ringrazia, sembrerebbe che gli affreschi non abbiano subito la mutilazione della parte superiore ma che siano stati così concepiti sin dal momento della realizzazione.

⁷⁵⁹ Di queste ed altre questioni abbiamo avuto la possibilità di confrontarci sul campo con Jennifer Porter e Christian Mifsud, che sentitamente ringraziamo.

⁷⁶⁰ Cfr. Keith Sciberras, David M. Stone. “Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada”. In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 144-145.

emerge dal restauro in corso⁷⁶¹, dovevano essere di piccole dimensioni e forse poco leggibili dalla grande distanza. A sostegno di questa teoria abbiamo potuto constatare che i cartigli delle scene dell'Assedio di Malta replicano esattamente un cartiglio dipinto da Lionello Spada ai piedi di una delle scene della Sala dei Paggi. Un altro intervento, la cui entità non è meglio precisabile, risalirebbe al 1636, anno posto ai piedi della figura allegorica della *Temperantia*, sotto il governo del Gran Maestro Giovanni Paolo Lascaris di Ventimiglia e Castellar, il cui stemma pende sul ventre dell'allegoria della *Spes* e dalla mano della stessa *Temperantia*⁷⁶². Al possibile intervento di Spada, o a quello del 1636, andrebbe associata, a nostra opinione, la ridipintura del nome delle allegorie in italiano⁷⁶³. Durante il periodo coloniale inglese, nel XIX secolo, gli affreschi subirono i danni più ingenti. Nel 1818, infatti, per volere del governatore inglese sir Thomas Maitland, sotto la supervisione del tenente colonnello inglese George Whitmore, questo ambiente del palazzo venne adattato a sala da ballo, e ridenominato Sala di S. Michele e S. Giorgio, producendo, come si evince da litografie e fotografie dell'epoca, lo spostamento del trono sulla parete settentrionale e la spregiudicata distruzione di parte degli affreschi della parete meridionale per poter inserire un balconcino atto ad alloggiare l'orchestra. L'intero ciclo affrescato, inoltre, venne ricoperto da pannelli bianchi e dorati, intervallati da semicolonne ioniche, in linea al

gusto neoclassico degli inglesi⁷⁶⁴. Solo nel 1908, per espresso desiderio del re Edoardo VII, le superfetazioni ottocentesche furono rimosse con l'obiettivo di ridare alla sala il suo aspetto originario. I lavori, iniziati nell'ottobre del 1909, furono supervisionati dal fratello del re, duca di Connaught e Comandante delle Truppe Britanniche ed Alto Commissario nel Mediterraneo, che incaricò l'opera di restauro a Vincenzo Busutil a cui si deve una nuova ridipintura degli affreschi del Pérez tornati alla luce⁷⁶⁵. Contestualmente sulla parete sud, ormai perduta la porzione centrale degli affreschi, il pittore Giuseppe Calì (1846-1930) dipinse lo scudo araldico del Gran Maestro Jean Parisot de la Valette mentre, in sostituzione del loggione ottocentesco, fu collocato un palco proveniente dalla cappella del palazzo, decorato con scene della Genesi opera di Filippo Paladini⁷⁶⁶. Successivi restauri furono realizzati nel 1952, a seguito dei danni subiti nel corso della Seconda Guerra Mondiale, e durarono fino al 1967 sotto la direzione di Raphaes Bonnici Calì. Un nuovo intervento fu condotto tra gli anni 2001 e 2004 dall'Accademia di Belle Arti di Dresda⁷⁶⁷, infine, dal 2021, è in corso un nuovo restauro sotto la direzione di Jennifer Porter dell'Università di Malta al quale abbiamo potuto assistere nel corso del nostro soggiorno di ricerca.

Concludendo si deve segnalare che nel National Maritime Museum di Greenwich si conservano otto quadretti che generalmente sono considerati bozzetti o modelletti degli affreschi maltesi e pertanto ritenuti autografi di Matteo Pérez da

⁷⁶¹ Si ringrazia vivamente Jennifer Porter per questa comunicazione orale.

⁷⁶² Tra i pittori attivi a Malta in quell'anno vi era ancora il pittore siciliano Giulio Cassarino (1582-1637), che per l'Ordine Giovannita aveva già lavorato nella chiesa conventuale di S. Giovanni, e il maltese Bartolomeo Garagona (1584-1641) (cfr. GASH 1993, pp. 537-547; FIACCOLA 2014, pp. 38-39)

⁷⁶³ Non risulta logico pensare, così come proposto da altri studiosi, che le ridipinture delle allegorie in italiano risalgano al 1909, in pieno periodo coloniale britannico.

⁷⁶⁴ Cfr. Albert E. Abela. *The Order of St Michael and St George in Malta and Maltese Knights of the British Realm*. Valetta: Progress Press, 1988, pp. 15, 128; Antonio Espinosa Rodríguez. "The Great Siege fresco by Pérez d'Aleccio". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, p. 57; GALEA NAUDI, MICALLEF 2001, pp. 189-190.

⁷⁶⁵ Cfr. ABELA 1988, pp. 128, 131.

⁷⁶⁶ Cfr. Nicholas de Piro. *The Sovereign Palaces of Malta*. Sliema: Miranda, 2001, p. 152.

⁷⁶⁷ Cfr. CINI 2009, pp. 113-115.



Fig. 115. Ignoto pittore da Matteo Pérez da Lecce, "La smontata dell'armata a Marsascirocco, e come riconosce le fortezze di Borgo e Isola, a di 20 maggio 1565", post 1583. Londra, National Maritime Museum. Foto internet.

Lecce nonostante l'assenza di firma e data⁷⁶⁸ (fig. 115). A parere di chi scrive i quadretti vanno restituiti ad ignoto pittore dal momento che stile e colori si discostano da quelli tipici dell'artista pugliese⁷⁶⁹. Inoltre questi quadretti, considerata la minuziosità delle raffigurazioni sono da ritenersi non bozzetti bensì opere autonome destinate al collezionismo privato o realizzati come dono diplomatico⁷⁷⁰. Andrà notato, ancora, che queste scenette furono tratte per osservazione diretta degli affreschi e non dall'Album di stampe, dal momento che ripropongono quasi fedelmente le composizioni delle pitture murali. Fa eccezione il quadretto riprodotto la pianta di La Valletta che, pur ispirandosi in gran parte all'incisione di Matteo Pérez (fig. 133), fotografa alcuni significativi sviluppi urbanistici che consentono a Christian

⁷⁶⁸ Cfr. Quentin Hughes. "Documents on the building of Valletta". *Melita Historica*, vol. 7, n. 1, 1976, p. 8; John Manduca. "The Great Siege of 1565". *Treasures of Malta*, n. 1, vol. I/1, 1994, p. 45.

⁷⁶⁹ Così anche LUTTRELL 2016, p. 72 che ipotizza che i quadretti siano opera di un assistente di Matteo Pérez.

⁷⁷⁰ Da quanto ricostruito da BONELLO 2005, p. 46, prima di appartenere alle collezioni di Carlo I d'Inghilterra (1600-1649), probabilmente, furono proprietà del Gran Maestro Luis Mendez de Vasconcellos (1542-1623) e alla morte di questi portati da Malta a Siena da Gioconda Accarigi. Diversamente secondo LUTTRELL 2016, p. 77 nel XVII secolo i quadretti appartennero a Edward Sackville e poi passarono alla collezione della famiglia North, ed infine, nel 1933, al patrimonio del Greenwich Museum.

Mifsud di datare la serie di Greenwich a dopo il 1583⁷⁷¹. Un altro ciclo che riproduce gli affreschi del Grande Assedio di Malta è quello delle pitture murali commissionate verso il 1660 da fra' Jean Bertrand de Luppé (1586-1664) per suo fratello a La Cassagne, in Francia, destinate a decorare una delle grandi sale del palazzo⁷⁷². Per fedeltà di dettagli e composizione, così come già detto per la serie di Greenwich, anche in questo caso possiamo asserire che le pitture furono tratte dagli affreschi del Palazzo Magistrale e non dall'Album.

Si segnalerà, infine, che gli affreschi della Sala del Maggior Consiglio furono ammirati da vari dei viaggiatori che nel corso dei secoli ebbero modo di visitare il Palazzo Magistrale, tra cui il poeta inglese George Sandys nel 1611 o il duca tedesco Ferdinando Alberto I di Brunswick-Lüneburg che visitò Malta nel 1663 descrivendo gli affreschi come «*schönen Bildern*», ossia bellissimi dipinti⁷⁷³.

Bibliografia: ZAULI SAJANI 1841, pp. 175-181; BONNICI CALI 1965, pp. 103-118; MESA, GISBERT 1972, pp. 36-38; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 230; BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 205; GUADALUPI 1989, pp. 1-24; MANDUCA 1994, pp. 44-47; DE PIRO 1997, pp. 50-53; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 67-77; MAIORANO 2000, pp. 62-95; ESPINOSA RODRÍGUEZ 2001, pp. 55-58; BERNARDINI 2002b, pp. 97-98; MESA, GISBERT 2005, pp. 19-20; VELLA 2006, pp. 192-205; BUTTIGIEG 2011, pp. 23-24; CHAPLAIN 2011, pp. 51-60; SCIBERRAS 2011, pp. 205-207; VELLA 2012, p. 70; IRWIN 2014, pp. 103-106; VELLA 2015, pp. 167-179; BURGASSI 2019, pp. 36-39; SCANU 2020, p. 95.

⁷⁷¹ Cfr. Christian Mifsud. "Valletta, a city in maps. The utility of cartographic sources in the study of historic urban development". In Simone Azzopardi, Jonathan Borg, David Mallia (a cura di). *Proceedings of History Week 2015. The 1565 Great Siege, the founding of Valletta and their lasting effects*. Malta: Malta Historical Society, 2018, p. 180.

⁷⁷² Cfr. Anne Crosthwait. "Paintings of the Great Siege at Château de la Cassagne". *Treasures of Malta*, n. 17, vol. IV/2, pp. 49-53; VELLA 2006, p. 195.

⁷⁷³ Cfr. Petra Bianchi. "Visitors to the Grand Masters' Palace". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, p. 86.

5. Matteo Pérez da Lecce

Battesimo di Cristo

1577-1578 ca.

Olio su tela, 231 x 344 cm

La Valletta, concattedrale di S. Giovanni, sacrestia.

Pierre Perret da Matteo da Lecce

Battesimo di Cristo

1582

Stampa calcografica su carta, 65,8 × 49,4 × 6,4 cm

Vienna, Albertina Museum.

Realizzata come pala dell'altare maggiore della chiesa conventuale dei Cavalieri Gerosolimitani intitolata a S. Giovanni Battista, odierna concattedrale di La Valletta, la tela del *Battesimo di Cristo* (fig. 116), oggi conservata nella sacrestia del tempio, fu commissionata a Matteo Pérez da Lecce dal Gran Maestro Jean de la Cassière. L'opera è stata datata intorno al 1578⁷⁷⁴, anno di consacrazione del tempio, ma probabilmente il pittore dové lavorarci sin dall'anno precedente dal momento che la chiesa era già ultimata nel luglio del 1577⁷⁷⁵. Nel 1667 era ancora sull'altare maggiore, passando poi nella sacrestia a seguito dell'imbarocchimento dell'edificio sacro⁷⁷⁶. Secondo quanto riportato da Hannibal Scicluna, che però non precisa la fonte, le maestranze attive nel XVII secolo per la ridefinizione dell'area del coro della chiesa, stimando l'opera di Pérez, avrebbero suggerito alle autorità competenti che il dipinto fosse mantenuto come pala d'altare e fosse accantonato il progetto di sostituirlo con un gruppo statuareo in marmo⁷⁷⁷. Nel 1996 il quadro, insieme alla maggior parte di quelli della sacrestia, fu spostato nel Museo della

concattedrale⁷⁷⁸, ma nel 2017, a seguito della chiusura del museo, la tela rientrò in sacrestia dove, peraltro, nel 1881 fu lodata dal pittore maltese Giuseppe Calleja che segnalò l'opera «for chasteness of design together with delicacy of painting, which is especially noticeable in the figures of the angels»⁷⁷⁹.

Il soggetto del quadro è tratto dai Vangeli sinottici e rappresenta il momento in cui Cristo, semi-inginocchiato su una roccia alla sponda del fiume Giordano, riceve da Giovanni il battesimo, mentre dal cielo uno stuolo di angeli accompagna la discesa di Dio Padre e dello Spirito Santo sotto forma di colomba. Alla sinistra altri due angeli sorreggono gli abiti di Cristo i cui colori, porpora e azzurro, rimandano alla regalità e alla divinità. Allo stesso modo il rosso scarlatto del mantello del Battista rimanda al martirio.



Fig. 116. Matteo Pérez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1578 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni, sacrestia. Foto Francesco De Nicolò

Dal punto di vista compositivo il pittore sembra trarre ispirazione da un ricco repertorio di prototipi che spaziano da Giorgio Vasari a Jaco-

⁷⁷⁴ Cfr. SCIBERRAS 2011, p. 207.

⁷⁷⁵ AOM. b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*, f. 88v.

⁷⁷⁶ Cfr. GUIDO, MANTELLA 2015, pp. 64-65.

⁷⁷⁷ Cfr. SCICLUNA 1955, p. 213.

⁷⁷⁸ Cfr. CUTAJAR 1999, pp. 117-118.

⁷⁷⁹ CALLEJA 1881, p. 34.



Fig. 117. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1582. Vienna, Albertiana. Foto © Albertina, Vienna.



Fig. 118. Luca Bertelli da Federico Zuccari, *Battesimo di Cristo*. Foto da PESSCA.

pino del Conte, trovando, probabilmente, significativi spunti da alcune incisioni coeve tra cui quella di Luca Bertelli (not. 1560-1582), da composizione di Federico Zuccari (fig. 118), e l'altra incisa nel 1575 da Cornelis Cort da un disegno di Francesco Salviati (fig. 119). Dall'incisione del Bertelli sembra essere ripresa, in particolar modo, la posizione di Cristo con le braccia incrociate sul petto, semi-inginocchiato su una roccia e con un piede che affonda nell'acqua cristallina del fiume.

Ciò che maggiormente colpisce del dipinto è la gamma cromatica impostata su colori freddi, con la prevalenza delle tonalità azzurre ottenute dal costoso lapislazzulo. Il sapiente uso del colore, la resa cristallina dell'acqua, così come il paesaggio montuoso e fiabesco esplicitano, in questa tela, i contatti con la cultura veneta ma anche con quella fiamminga; in quest'opera, più che in altre, emergono i riferimenti incrociati del pittore che manifestano la complessità della sua personalità artistica. Sempre dall'area veneta, con riferimenti a Tintoretto e a Palma il Giovane, potrebbe derivare la soluzione dei cori angelici formati da schiere concentriche di testine di cherubini di tonalità oca. Ricchezza cromatica e disegno, infine, si integrano sapien-

temente restituendo una composizione elegantissima dal sapore fiabesco e dal clima "cortese" che, forse, proprio per questo, fu ben congeniale al gusto dell'Ordine Gerosolimitano impregnato di mitologia cavalleresca. Tale ricchezza compositiva, che induceva John Gash a definire il *Battesimo di Cristo* come «almost neo-Gothic»⁷⁸⁰, peraltro, risulta del tutto coerente alla fortuna goduta, nella Roma di quegli anni, dalle preziose miniature di Giorgio Giulio Clovio (1498-1578)⁷⁸¹.

La paternità del quadro di Malta, messa in dubbio da Patrizia Piscitello⁷⁸², è confermabile grazie alla scoperta, nel corso del restauro, della firma dell'artista sotto forma di anagramma⁷⁸³, oltre che per una serie di dati stilistici. Tra questi ultimi vanno evidenziate alcune "cifre morelliane", come i profili dei personaggi e degli angeli, nonché la resa cristallina dell'acqua che si può confrontare con quella del *San Cristoforo* della cattedrale di Siviglia (fig. 145), l'accurato sfumato, oltre che per la

⁷⁸⁰ GASH 1993, p. 522.

⁷⁸¹ Cfr. ZERI 1979, p. 52.

⁷⁸² Cfr. PISCITELLO 2015.

⁷⁸³ SJCL, n. STJL 231, *Reports of the restorations of The Baptism of Christ*, 1999.

riproduzione calcografica che Matteo Pérez fece realizzare al suo rientro a Roma nel 1582 dall'incisore Pierre Perret (1555-1639) con privilegio ecclesiastico (fig. 117). La stampa reca la dedica al cardinale Ferdinando de' Medici insieme allo stemma della casata fiorentina⁷⁸⁴; più in basso vi è la didascalia che esplicita la derivazione dal quadro dell'altare maggiore della chiesa maltese insieme alla firma in latino «*Matthæus Perez de Allecio pintor D.D. Romæ 1582*»⁷⁸⁵. La stampa dové avere un certo successo circolando tanto in Europa quanto in America, dato che è possibile riconoscerla come prototipo per diversi dipinti a Malta, di cui si è detto in precedenza⁷⁸⁶, e per alcuni altorilievi lignei esistenti a Siviglia⁷⁸⁷, così come per alcune pitture murali nell'Alto Perù quali il *Battesimo di Cristo* (1630 ca.) di Diego Cusi Guamán nella chiesa di S. Giacomo ad Urcos o l'olio su lamina (1626) di Luis de Riaño (1596-1667) nella chiesa di Andahuaylillas⁷⁸⁸.



Fig. 119. Cornelis Cort da Francesco Salviati, *Battesimo di Cristo*, 1575. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto da Biblioteca Digital Hispánica.

Tornando al dipinto, esso fu sottoposto ad un restauro conservativo ed estetico tra il 1997 e il 1999 ad opera di Anthony Spagnol del Laboratorio di Restauro del Museo Nazionale di Belle Arti di Malta, che ne ha restituito brillantezza e trasparenza dei colori. Quest'intervento ha consentito anche di individuare alcuni dei materiali utilizzati dal pittore, come la pregiata tela con ordito a

losanghe. Sono anche emerse le tracce di precedenti interventi databili ai secoli XVIII e XIX, con ampie ridipinture⁷⁸⁹. Alcune di esse furono verosimilmente eseguite intorno al 1704 quando, a seguito dello spostamento della tela dal coro della chiesa alla sacrestia, dové emergere un'ampia lacerazione. Sono anche emersi la firma dell'artista sotto forma di anagramma al di sopra della testa del Cristo, tracce del disegno preparatorio e diversi pentimenti⁷⁹⁰.

Bibliografia: CALLEJA 1881, p. 34; SCICLUNA 1955, p. 213; SAMMUT 1963, pp. 55-57; BONNICI CALI 1965, p. 104; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 251; BUHAGIAR 1987, p. 51; CUTAJAR 1999, pp. 117-118; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 78-81, 126-129; BERNARDINI 2002b, pp. 97-98; DE GIORGIO 2010, p. 141; SCIBERRAS 2011, p. 207; STASTNY 2013, pp. 76, 81-84; GUIDO, MANTELLA 2015, pp. 64-65; COHEN SUAREZ 2015, pp. 111-112.

⁷⁸⁴ Il cardinale sul finire del 1581 fu protettore della Congregazione dei Virtuosi alla quale il leccese aderì nello stesso anno. Cfr. Armando Schiavo. *La pontificia insigne Accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon*. Roma: F. Palombi, 1985, p. 24.

⁷⁸⁵ Diversamente da quanto ipotizzato da LEPRI, PALESATI 1999, pp. 126, 131, a nostro avviso l'abbreviazione latina D.D. è da sciogliersi in *Dedicavit* e non in *Domo Domini* come presunta allusione all'appartenenza ai Virtuosi del Pantheon. Cfr. James Chidester Egbert. *Introduction to the Study of Latin Inscriptions*. New York-Cincinnati-Chicago: American Book Company, 1896, p. 426.

⁷⁸⁶ Qui ci si limita a menzionare nuovamente la copia del *Battesimo di Cristo* eseguita da Giovanni Giulio Cassarino esistente nella concattedrale di S. Giovanni di La Valletta. Cfr. FIACCOLA 2014, pp. 38-39.

⁷⁸⁷ Cfr. Manuel García Luque. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 228.

⁷⁸⁸ Cfr. Ananda Cohen Suarez. "From the Jordan River to Lake Titicaca: Paintings of the Baptism of Christ in 170

Colonial Andean Churches". *The Americas*, vol. 72, n. 1, n. speciale, 2015, pp. 103-121.

⁷⁸⁹ Di un restauro eseguito dal pittore Giuseppe Calleja riferisce lo stesso autore in CALLEJA 1881, p. 34.

⁷⁹⁰ SJCL, n. STJL 231, *Reports of the restorations of The Baptism of Christ*, 1999.

6. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce
*I veri ritratti della guerra e dell'assedio e
assalti dati alla Isola di Malta*

1582

Acqueforti

Londra, National Maritime Museum.

Nel 1582 Matteo Pérez da Lecce realizzò in Roma un Album composto da quindici stampe che riproducono i dodici episodi del Grande Assedio di Malta da lui affrescati nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Magistrale a La Valletta con l'aggiunta di un frontespizio e delle piante di Mdina, Rabat (Gozo) e La Valletta (figg. 120-134). Stando al breve pontificio di concessione del privilegio, inoltre, dovè essere inizialmente previsto anche un sedicesimo foglio rivolto «Al Lettore»⁷⁹¹, il quale poi non dovè essere più eseguito.

Nelle stampe il nome del pittore, anticipato sempre dalla dicitura «in Roma appresso», compare, con alcune piccole varianti⁷⁹², al margine di ciascuna delle tavole lasciando intendere che le stesse fossero state impresse in una stamperia di sua presunta proprietà; non sappiamo se si trattò di un capriccio di megalomania del Pérez o se, piuttosto, una mossa preventiva per sottrarre il reale stampatore alla censura che avrebbe potuto colpire l'Album⁷⁹³. Secondo molti studiosi, infatti, nonostante il privilegio decennale ottenuto da Gregorio XIII a difesa del suo *copyright*⁷⁹⁴, la serie di stampe di Matteo Pérez dovè subire, per ragioni non ben chiare, la censura dell'Ordine di S. Giovanni che avrebbe imposto di sospenderne la produzione. A tal proposito, le ipotesi finora formulate per giustificare un simile provvedimento si appellano al possibile risentimento del Gran Maestro Hugues Loubenx de Verdalle per il



Fig. 120. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *I veri ritratti della guerra e dell'assedio e assalti dati alla Isola di Malta*, tav. 1, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 121. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Disegno dell'isola di Malta et la venuta dell'armata turческа*, tav. 2, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 122. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'armata turческа che messe in terra a' Marza Sirocco*, tav. 3, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

⁷⁹¹ WITCOMBE 2004, p. 231.

⁷⁹² Cfr. GANADO 1984, p. 128, nota 8.

⁷⁹³ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 115.

⁷⁹⁴ Cfr. WITCOMBE 2004, p. 231.

fatto che la dedica dell'opera fosse stata indirizzata al cardinale Ferdinando de' Medici invece che a lui⁷⁹⁵, o perché l'Ordine rivendicasse in esclusiva i diritti di riproduzione delle scene affrescate nel Palazzo del Gran Maestro⁷⁹⁶. Melillo, inoltre, suppone che l'adozione di un tale provvedimento potrebbe essere stato motivato da questioni di sicurezza militare dato che le stampe riproducevano fedelmente le nuove fortificazioni dell'isola, con la conseguenza che se cadute in mano ottomana avrebbero offerto al nemico un notevole vantaggio strategico⁷⁹⁷. Quest'ultima ipotesi, tuttavia, è stata smentita da Albert Ganado che ha osservato che i piani di La Valletta e delle altre fortificazioni dell'isola erano già diventate di "dominio pubblico" al punto che lo stesso sultano turco, già nel 1577, possedeva un modellino di La Valletta e la città era riprodotta in dipinti e stampe⁷⁹⁸. La matassa sembra essere oggi sbrogliata da una nuova interpretazione formulata da Joseph Schirò, di cui si dirà più avanti, che imputa la sospensione dell'emissione delle stampe non all'Ordine Ospedaliero bensì all'azione legale di un altro artista di cui sarebbe stato violato il *copyright*⁷⁹⁹.

⁷⁹⁵ Cfr. Albert Ganado, Maurice Agius-Vadalà. *A study in depth of 143 maps representing the great siege of Malta of 1565*. Malta: PEG Ltd, 1994, pp. 330-331. Contro tale ipotesi si esprime SCHIRÒ 2014a, p. 11 e lo stesso Albert Ganado, nel suo successivo studio Albert Ganado. *Valletta città nuova: a map history (1566-1600)*. San Gwann: P.E.G., 2003, pp. 273-274 riconsidera la sua precedente posizione osservando che il Gran Maestro Verdalle è menzionato, nel piano di La Valletta, come «Grande Verdall» e viene inserito il suo scudo araldico.

⁷⁹⁶ Cfr. MELILLO 1980, pp. 5-6; LEPRI, PALESATI 1999, p. 115.

⁷⁹⁷ Cfr. MELILLO 1980, p. 6.

⁷⁹⁸ Cfr. GANADO 2003, p. 274.

⁷⁹⁹ Cfr. SCHIRÒ 2014a, pp. 11-15. Si veda anche Joseph Schirò. "The discovery of a rare Matteo Perez d'Aleccio copperplate of the Great Siege of Malta". In Giovanni Bonello (a cura di). *A Timeless Gentleman: Festschrift in honour of Maurice de Giorgio*. Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2014, pp. 169-180.



Fig. 123. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assedio e batteria di S. Ermo*, tav. 4, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 124. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La presa di Sant'Herma*, tav. 5, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 125. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assedio e batteria dell'Isola di San Michele*, tav. 6, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

Il frontespizio (fig. 120), come descritto da Alfredo Petrucci, «è un modello irreprensibile di impaginazione, di armonia, di eleganza, in cui sfociano contemperandosi le più disparate esperienze architettoniche e grafiche del



Fig. 126. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Il soccorso piccolo al Borgo di notte*, tav. 7, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 129. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assalto generale alla Posta di Castiglia*, tav. 10, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Coll.



Fig. 127. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Assedio e batteria al Borgo e alla Posta di Castiglia*, tav. 8, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 130. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Dimostrazione di tutta la guerra*, tav. 11, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 128. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assalto per mare e per terra all'Isola di S. Michele*, tav. 9, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 131. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La venuta del Gran Soccorso*, tav. 12, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

secolo»⁸⁰⁰. *Virtù* e *Fortuna* affiancano l'ovale centrale sul quale campeggiano il titolo dell'opera, la specifica della derivazione dalle

⁸⁰⁰ Cfr. PETRUCCI 1957a; PETRUCCI 1958, p. 49; PETRUCCI 1971, p. 138.

scene eseguite «dal Mag[nifi]co M[aestro] Matteo Perez d'Aleccio nella gra[n] sala del Palazzo dell'Ill[ustrisi]mo Gran Maestro in Malta» e la frase dedicatoria a Ferdinando de' Medici. La dedica al cardinale,

«PROTETTORE d'ogni sorte di virtù e particolarmente di quella del DISEGNO» (era infatti protettore della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon⁸⁰¹) è ripresa anche nella colonna sinistra, mentre su quella destra vi è una dettagliata descrizione dell'avvenimento bellico⁸⁰². Le successive dodici tavole (figg. 121-132) riproducono abbastanza fedelmente gli affreschi maltesi con le esplicazioni narrative inserite in didascalie⁸⁰³ che sembrano quasi «preludere agli odierni fumetti»⁸⁰⁴; la teatralità della concezione delle immagini vede, ancora una volta, la rinuncia alla «gabbia prospettica e proporzionale del Rinascimento»⁸⁰⁵ per preferire composizioni di maggiore immediatezza espressiva e comunicativa.

Recentemente la paternità della serie di incisioni dell'Album, da sempre ritenute autografe di Matteo Pérez⁸⁰⁶, è stata messa in discussione da alcuni studiosi. Senza offrire argomentazioni Witcombe assegna le incisioni a Pierre Perret⁸⁰⁷, mentre Schirò segnala che su una delle matrici in rame della serie, da poco rinvenuta nel mercato antiquario (fig. 135), è presente nell'angolo superiore destro il monogramma NB che lo studioso associa giustamente all'incisore Natale Bonifacio (1538-1592). Questo monogramma, assente nelle stampe a noi note, dovè essere rimosso o coperto in fase di impressione. Potrebbe essere stata proprio questa presunta azione fraudolenta di Matteo



Fig. 132. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La fuga e partena dell'armata*, tav. 13, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 133. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La nuova città e fortezza di Malta chiamata Valletta*, tav. 14, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

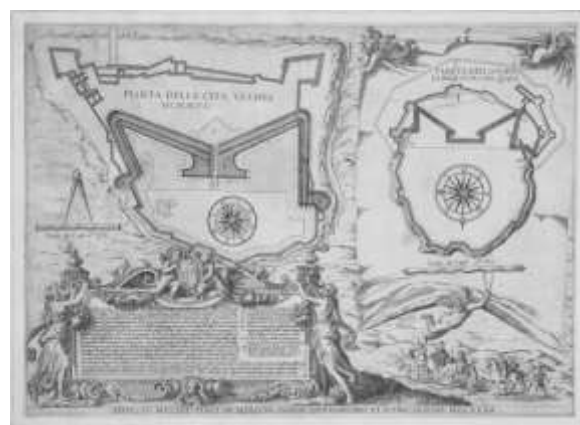


Fig. 134. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Pianta della città vecchia di Malta - Pianta della fortezza dell'isola del Gozo*, tav. 15, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

Pérez a motivare, secondo la persuasiva ipotesi di Schirò, l'interruzione delle riproduzioni delle stampe dell'*Assedio di Malta*, dal momento che Bonifacio, per ritorsione all'omissione del suo

⁸⁰¹ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 83.

⁸⁰² Cfr. GANADO 1984, p. 130. LEPRI 2004, p. 49 segnala l'esistenza di una seconda versione del frontespizio che non reca più la dedica al Medici bensì, in lingua spagnola, a Filippo II.

⁸⁰³ Si è ritenuto inopportuno in questa sede riproporre la trascrizione dei testi che compaiono nelle quindici tavole per la quale si rimanda a GANADO 1984, pp. 134-149.

⁸⁰⁴ PETRUCCI 1971, p. 138.

⁸⁰⁵ LEPRI 2004, p. 53.

⁸⁰⁶ Cfr. PETRUCCI 1957a; PETRUCCI 1958, pp. 46-50; PETRUCCI 1971, pp. 133-139; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 251; MELILLO 1980, p. 5; GANADO 1984, pp. 125-131; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 115-116; LEPRI 2004, pp. 45-58; STASTNY 2013, p. 81.

⁸⁰⁷ Cfr. WITCOMBE 2004, pp. 230-231.

monogramma, ne dovè pretendere il ritiro⁸⁰⁸. Natale Bonifacio, nato nei territori dalmati della Repubblica di Venezia, dal 1575 era effettivamente operante a Roma dove, tra il 1580 e il 1583, ricoprì vari incarichi nella Confraternita di S. Girolamo degli Illirici⁸⁰⁹. A supporto della sua proposta Schirò sottolinea che la grafia dei testi delle stampe dell'*Assedio di Malta* risulta del tutto coerente a quella di altri lavori del Bonifacio⁸¹⁰. Peraltro, dal punto di vista stilistico, già Petrucci aveva notato nelle incisioni una certa conoscenza della cultura figurativa veneziana e in particolar modo delle stampe di un'altro incisore dalmata, Martino Rota (1520 ca.-158)⁸¹¹, nativo di Sebenico come il Bonifacio.

La restituzione delle incisioni della serie a Natale Bonifacio, che le eseguì su disegno di Matteo Pérez da Lecce, pone sul tavolo degli studiosi ulteriori fattori di complicità per la comprensione dell'artista salentino, obbligandoci a riconsiderare con attenzione la sua intera produzione grafica che dovè essere, pertanto, quasi del tutto delegata a specialisti.

Un altro tema di dibattito per gli studiosi è quello riguardante la planimetria di La Valletta (fig. 133). Essa riprende il disegno progettuale tracciato dall'architetto Francesco Laparelli nel 1565, «con la stessa suddivisione a scacchiera, i bastioni e la collocazione dei forti

così come progettati dall'ingegnere cortonese»⁸¹². Come evidenziato da Robert de Giorgio, questa pianta risulta tracciata con una minuziosità estrema fino all'immaginario, lasciando sospettare il ricorso, da parte del pittore, a licenze artistiche o all'ottimistica conclusione grafica dei cantieri avviati o progettati⁸¹³. Dunque, più che un'autentica fotografia aerea della città alla data 1582, quella di Matteo Pérez andrebbe considerata come una proiezione ottimistica della città secondo i progetti di Laparelli, alcuni dei quali non furono poi effettivamente eseguiti (come l'arsenale) o furono modificati in corso d'opera⁸¹⁴. Proprio riguardo a modifiche rispetto ad iniziali progetti,



Fig. 135. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Matrice della tav. 11*, 1582. Malta, collezione privata. Foto Archivio Schirò.

inoltre, induce a riflettere, per esempio, l'anomala presenza nella pianta di Matteo Pérez di alcuni dettagli come la cupola della chiesa conventuale di S. Giovanni Battista. Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere se una cupola, all'epoca soluzione costruttiva sconosciuta a Malta, fosse stata effettivamente progettata e poi accantonata, né è possibile determinare se si trattò di una "licenza artistica"

⁸⁰⁸ Cfr. SCHIRÒ 2014a, pp. 11-15.

⁸⁰⁹ Cfr. Fabia Borroni. *Voce* "Bonifacio, Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 12. Roma: Treccani, 1971. Tale monogramma ha talvolta indotto a confonderlo con Nicolas Beatrixet (1515 ca.-1577) ma in questo caso tale possibilità va esclusa dato che nel 1582 l'incisore francese era già morto.

⁸¹⁰ SCHIRÒ 2014a, pp. 13-14. In questa sede si propone anche l'accostamento stilistico con la stampa della *Battaglia di Lepanto* che Bonifacio realizzò nel 1572.

⁸¹¹ PETRUCCI 1957a; PETRUCCI 1958, p. 49; PETRUCCI 1971, p. 139.

⁸¹² Cfr. BURGASSI 2019, p. 39.

⁸¹³ Cfr. Robert de Giorgio. *A city by an Order*. Valletta: Progress Press Co. Ltd, 1985, p. 142.

⁸¹⁴ Cfr. GANADO 2003, pp. 278-281.

di Matteo Pérez⁸¹⁵ o, addirittura, se fu una sua personale proposta progettuale - ricordiamo che stando al Mancini Pérez fu anche architetto -. Molto più fedele e realistica rispetto allo sviluppo urbano di La Valletta è la pianta della serie Greenwich, databile ad alcuni anni dopo l'incisione del pittore salentino⁸¹⁶. Ad ogni modo l'acquaforte di Matteo Pérez ebbe un grande successo e nel 1584 fu riprodotta nel libro degli Statuti degli Ospedalieri, forse su disegno di Philippe Thomassin (1562-1622)⁸¹⁷, e fu utilizzata come modello dell'affresco de La Valletta nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano⁸¹⁸.

Per quanto riguarda le matrici in rame della serie, sappiamo che il pittore le consusse con sé in Perù con la speranza, probabilmente, di riprodurle e di ottenerne guadagni. Una volta giunto a Lima, tuttavia, a causa dell'assenza in quella città dei macchinari adatti alla calcografia, quello di Matteo Pérez dové rimanere solo un proposito. Essendo inutilizzabili per la riproduzione delle stampe, le matrici di rame, dunque, furono riutilizzate come supporto per dipinti. Sono ad oggi note due delle matrici di rame del Grande Assedio di Malta di cui: la matrice corrispondente al foglio quindicesimo conservata nella chiesa della Mercede di Huánico (Perù), che funge da supporto ad un modesto dipinto datato 1594 raffigurante *San Nicola da Tolentino*⁸¹⁹ (fig. 207); la matrice del foglio undicesimo (fig. 135) comprata in Perù da un collezionista maltese ed oggi in collezione privata a Malta, che nel *verso* della lamina presenta dipinto il volto della

Vergine Maria⁸²⁰ (fig. 205). A queste due matrici già pubblicate va ora aggiunta, su cortese segnalazione di Joseph Schirò, una terza matrice, ridimensionata lungo i quattro lati, corrispondente al foglio sesto della serie, che sul *verso* presenta il dipinto, forse realizzato dalla bottega di Matteo Pérez, che riproduce il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 206) tratto da una nota composizione di Federico Barocci.

Nel 1631, disperse ormai le originarie matrici in rame di Matteo Pérez da Lecce, l'Ordine Gerosolimitano richiese all'incisore Antonio Francesco Lucini (1610-post 1661) la realizzazione di nuove matrici della serie che ottenne un grande successo venendo riedita più volte⁸²¹.

Bibliografia: PETRUCCI 1957a; PETRUCCI 1958, pp. 46-50; NATIONAL MARITIME MUSEUM 1970; PETRUCCI 1971, pp. 133-139; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 251; MELILLO 1980, pp. 5-6; GANADO 1984, pp. 125-161; DE GIORGIO 1985, p. 142; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 115-125; GANADO 2003, pp. 269-288, 436-439; LEPRI 2004, pp. 45-58; WITCOMBE 2004, pp. 230-231; GANADO 2009; STASTNY 2013, p. 81; SCHIRÒ 2014a, pp. 11-15; SCHIRÒ 2014b, pp. 169-180; BURGASSI 2019, p. 39; INGENITO 2019, p. 544.

⁸¹⁵ Cfr. GANADO 2003, pp. 281-282.

⁸¹⁶ Cfr. GANADO 2003, pp. 283-284; MIFSUD 2018, pp. 179-180.

⁸¹⁷ Cfr. Albert Ganado. "The Great Siege in 16th and 17th century cartography". *Treasures of Malta*, n. 2, vol. I/2, 1995, p. 44.

⁸¹⁸ Cfr. BURGASSI 2019, p. 39.

⁸¹⁹ Cfr. Luis Enrique Tord. "Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 321-329.

⁸²⁰ Cfr. SCHIRÒ 2014a, pp. 11-15.

⁸²¹ Cfr. GANADO 1984, pp. 131-133.

Capitolo 2

Italia in Andalusia tra XVI e XVII secolo



«... dell'opere loro quasi nulla certezza ne resta,
per essere elle per lo più andate in Ispagna, ed altrove ...».
Bernardo de' Dominici⁸²²

2.1 Il contesto andaluso tra Cinque e Seicento e la presenza artistica italiana

2.1.1 Premessa

Come già fatto nel Capitolo precedente, anteriormente approssimarci allo studio delle vicende degli artisti italiani che passarono in Andalusia prima di trasferirsi nel Vicereame del Perù, crediamo opportuno e conveniente, per la maggiore comprensione dei fenomeni oggetto di questa Tesi, inquadrare la situazione storica ed artistica della regione andalusa del secondo Cinquecento, e le sue relazioni di circolazione artistiche che la legavano agli Stati italiani.

Il motivo per il quale ci soffermeremo su questa regione del sud della Spagna risiede nel fatto che l'Andalusia rivestì un ruolo da protagonista nel processo di scoperta e di propagazione del sistema culturale ed artistico europeo nel Nuovo Mondo, grazie alla sua posizione geografica che la interconnetteva al continente europeo ma anche al Mediterraneo e all'Atlantico⁸²³. Siviglia (fig. 136), per le sue favorevoli condizioni di capoluogo di una ricca regione agricola e di città interna riparata dagli attacchi nemici, nel secolo XVI divenne "*puerto y puerta de las Indias*", conservando tale privilegio, dovuto anche al fatto che da lì spiravano i venti alisei necessari alla traversata oceanica, fino al 1717 quando, a causa della trascuratezza del letto del fiume Guadalquivir e per l'accresciuto tonnello delle imbarcazioni, il centro del commercio americano fu trasferito a Cadice⁸²⁴.

L'assoluta centralità andalusa, e di Siviglia in particolar modo, per le relazioni con l'America fu suggellata dal fatto che la Corona volle stabilire un ferreo controllo su tutto ciò che riguardava i traffici con le Indie in modo da poter detenere il monopolio sullo sfruttamento delle sue ricchezze. L'istituzione nel 1503 della *Casa de la Contratación* rispondeva, per l'appunto, alla necessità di controllare l'afflusso di argento alla Penisola iberica, ragion per cui si impose come organo vigilante del traffico ultramarino⁸²⁵. All'istituto spettava il compito di organizzare le flotte della

⁸²² Bernardo de' Dominici. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. 3. Napoli: Ricciardi, 1745, p. 389.

⁸²³ Cfr. José Manuel Cuenca Toribio. "Introducción a la España del siglo XVI y a la presencia andaluza en la economía del Quinientos". In Rocío Sánchez Lissen (a cura di). *Economía y economistas andaluces (siglos XVI al XX)*. Madrid: Editorial del Economista, 2013, p. 54.

⁸²⁴ Cfr. Dolores Romero Muñoz, Amaya Sáenz Sáenz. "Puertos y barcos para la navegación en la España Moderna". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995, p. 42. Le relazioni artistiche intessute tra Andalusia ed America sono, in particolar modo, al centro dell'attenzione del Gruppo di ricerca *Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas* (HUM806) diretto dal prof. Rafael López Guzmán, del quale sono espressione, per esempio, le pubblicazioni Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía y América. Cultura Artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009; Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía-América. Estudios Artísticos y Culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010; Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía y América. Patrimonio Artístico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011; Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012.

⁸²⁵ Cfr. Fernando Quiles. "Comercio de Indias y Arte de Sevilla en los tiempos del Barroco. La flota de Tierra Firme y el encuentro con el Virreinato de Perú". In Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano (Ouro Preto, 2006). Pampulha: Editora C/Arte, 2008, p. 775; Fernando Quiles García. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de Palabras, 2009, pp. 9-11.

Carrera de Indias e garantire la sicurezza della navigazione, sia attraverso la formazione dei nocchieri che mediante la preparazione delle scorte armate in difesa agli attacchi dei pirati e dei nemici. Per quanto riguarda il commercio all'ente spettava il rilascio delle licenze per l'esportazione di qualsiasi prodotto dall'Europa all'America ragion per cui, per quanto riguarda la circolazione delle opere d'arte, l'istituzione deteneva un permanente controllo sull'immagazzinamento di immagini, sugli individui che le ricevevano, sul numero di casse e sul loro contenuto nonché sul valore della merce⁸²⁶. Alla *Casa de la Contratación* spettava, inoltre, il controllo dell'emigrazione dal momento che era proibito, salvo durante brevi intervalli di tempo, agli stranieri di trasferirsi nelle terre di recente scoperta⁸²⁷. In appositi registri venivano annotati tutti i passeggeri che si imbarcavano per le Indie, appuntando per ciascuno la professione svolta; tale informazione veniva poi comunicata agli uffici preposti nei Viceregni americani che erano tenuti a vigilare affinché i nuovi arrivati continuassero ad esercitare le professioni tradizionalmente praticate in madrepatria⁸²⁸.

Se inizialmente il passaggio alle Indie fu concesso ai soli sudditi della Corona di Castiglia, con il passare del tempo tale possibilità fu più volte estesa e revocata⁸²⁹. Molte delle concessioni di Carlo V, per esempio, furono in gran parte ridimensionate da Filippo II che stabilì che per il passaggio alle Indie gli stranieri dovessero prima “naturalizzarsi” castigliani⁸³⁰. Si comprende, in tal modo, la ragione per cui gli artisti italiani che volevano passare in Ispanoamerica erano di fatto obbligati a trascorrere del tempo nei territori della Corona di Castiglia per acquisire la *naturaleza castellana*, che era uno *status* dalle caratteristiche molto fluide che non dipendeva tanto dal luogo di nascita quanto dall'adesione ad una classe di valori (es. appartenenza alla fede cattolica, conoscenza dell'idioma castigliano, buona condotta e reputazione, ecc.)⁸³¹.

Dal punto di vista economico, dunque, nel XVI secolo l'Andalusia era una delle regioni più ricche del Mediterraneo⁸³², e in essa numerosi mercanti europei, ed in particolare quelli italiani, trovarono «una base fondamentale per gli scambi commerciali lungo le direttrici che mettevano in comunicazione l'area mediterranea con l'Europa nord-occidentale»⁸³³. La presenza degli italiani a Siviglia, che rimonta sin dal XIII secolo, ha lasciato un'impronta profonda nella città, rilevabile

⁸²⁶ Cfr. María Cristina Pérez Pérez. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, p. 3.

⁸²⁷ Cfr. Magdalena Canellas Anoz. “Insituciones, gobierno y documentación de la América virreinal en la ciudad de Sevilla”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 631-637.

⁸²⁸ Cfr. Esteban Mira Caballos. “Los prohibidos en la emigración a América (1492-1550)”. *Estudios de Historia Social y Económica de América*, n. 12, 1995, p. 38.

⁸²⁹ Per esempio, con Real Cédula del 1525 si concesse «*licencia y facultad a todos los nuestros subditos y naturales del Imperio, así genoveses como todos los otros para que puedan pasar a las dichas Indias y estar y contratar en ellas según y de la forma y manera y con las condiciones que lo hacen y pueden hacer los naturales de estos nuestros reinos de Castilla y León, con tanto que los que son subditos, solamente por la razón del Imperio, y no de patrimonio, puedan ir a poblar y tratar siendo casados y llevando sus mujeres allá o casándose dentro de un año que allá llegare o dar seguridad de estar y permanecer en las dichas Indias diez años*» (Archivo General de Indias - Siviglia (=AGI). Indiferente General, 420, L. X, ff. 189v-191 trascritto in MIRA CABALLOS 1995, p. 40).

⁸³⁰ Cfr. Ana Brisa Oropeza Chávez. *Regulación y práctica de la extranjería en el derecho indiano: de las Partidas a la Recopilación de 1860* (Tesi di dottorato). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 202-212.

⁸³¹ Cfr. Tamar Herzog. “Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico”. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. X, 2011, pp. 21-31. Si veda anche Juana Gil-Bermejo García. “Naturalizaciones de italianos en Andalucía”. In *Presencia italiana en Andalucía, siglos XIV-XVII*. Actas del I coloquio Hispano-Italiano (Sevilla, 1985): Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1989, pp. 175-186.

⁸³² Cfr. Fernand Braudel. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, vol. 1. Torino: Einaudi (1^a ed. 1953), 1976, pp. 70-71.

⁸³³ Annalisa D'Ascenzo. “Siviglia e gli italiani tra Medioevo ed Età moderna”. In Francesca Cantù (a cura di). *Scoperta e conquista di un Mondo Nuovo*. Roma: Viella, 2007, p. 161.

soprattutto nel tessuto urbano e nei toponimi come *Calle de Génova*, *Calle de Florentín*, *Calle de Lombardes* ecc. I documenti testimoniano, per esempio, che tra il 1489 e il 1515 erano presenti a Siviglia almeno 437 genovesi e che i rioni con maggiore concentrazione di italiani residenti erano la *collación de Santa María Magdalena*, la *collación de San Isidro*, la *collación de la Catedral*, la *collación de Santa Cruz*, la *Plaza de San Francisco*⁸³⁴. La dinamicità commerciale di Siviglia fece sì che anche le altre città dell'Andalusia si beneficiassero di questa situazione, come per esempio Cordova che divenne un emporio di primaria importanza con l'incremento del commercio della seta, e allo stesso modo Cadice, Jaén, Granada, Malaga e Almería la cui ricchezza si cristallizzò nello splendore artistico⁸³⁵.



Fig. 136. Georg Braun, Frans Hogenberg, *Vista di Siviglia*, fine XVI secolo. Foto da *Civitates orbis terrarum*, 1588.

2.1.2 La pittura in Andalusia tra produzione locale ed arrivi dall'Italia

Durante il Rinascimento l'arte andalusa, e in particolar la pittura, fu caratterizzata dall'ecclettismo di stili e scuole⁸³⁶. Nella fattispecie convivevano, da una parte, opere di origine fiamminga, che

⁸³⁴ Cfr. D'ASCENZO 2007, pp. 161, 164-165.

⁸³⁵ Cfr. CUENCA TORIBIO 2013, p. 55.

⁸³⁶ Per un panorama della pittura andalusa del Cinquecento, tra i tanti contributi, si è guardato in particolar modo Diego Angulo Íñiguez. *Ars Hispaniae*, vol. XII. *Pittura del Rinascimento*. Madrid: Plus Ultra, 1955, pp. 265-273 e 314-327; Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte*, tomo 2. Madrid: Oñate, 1962, pp. 178-180, 183-188, 191-193, 198; Diego Angulo Íñiguez. *Ars Hispaniae*, vol. XV. *Pittura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971, pp. 76-82; Enrique Valdivieso. "La pittura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)". In Pedro Manuel Piñero Ramírez, Christian Wentzlaff-Eggebert (a cura di). *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*. Acti del Simposio Internazionale (Colonia, 1988). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pp. 105-120; Enrique Valdivieso. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002 (1ª ed. 1986); Enrique Valdivieso. *Pittura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, pp. 81-104; Fernando Benito Doménech. "La pittura spagnola dal pieno Rinascimento al Manierismo". In Alfonso Pérez Sanchez (a cura di). *La pittura spagnola*, vol. 1. Milano: Electa, 1995, pp. 248-256; Luis Méndez Rodríguez. "Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro". In María Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (a cura di). *Los extranjeros en la España moderna*. Actas del I Coloquio Internacional (Malaga, 2002), tomo II. Malaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 535-545; Luis Méndez Rodríguez. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005; Paula Revenga Domínguez. "Los lenguajes pictóricos españoles en tránsito". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pittura de los Reinos. Identidades compartidas*. 180

ebbero un ruolo rilevante per avvicinare il panorama locale all'attenzione al realismo, e dall'altra parte pitture italiane, di stirpe classicista, a cui si sommarono le influenze portoghesi, francesi, tedesche, che produssero un *melting pot* artistico non così diverso da quello in atto a Napoli⁸³⁷.

L'artista che si impose nel primo terzo del secolo fu Alejo Fernández (1475-1545), che nella sua produzione riflette lo stile nordico della terra di origine e l'assimilazione dell'influenza italiana del Pinturicchio, così come emerge nella *Virgen de los Navegantes* (1531-1536; fig. 137), tavola centrale di un polittico realizzato per la cappella della *Casa de Contratación* con l'ampio intervento degli allievi che ne continuarono l'attività⁸³⁸. Anche la metà del secolo fu segnata dalla figura di un artista nordico, il fiammingo Pedro de Campaña (1503-1580) che riunì aspetti propri della pittura fiamminga, come l'attenzione alla vita quotidiana e l'intenso espressionismo, all'insegnamento dei maestri italiani, in particolar modo di Raffaello, con una maggiore adesione al manierismo romano a partire dalla seconda metà del secolo, forse a seguito dell'incontro con un altro protagonista della pittura sivigliana, Luis de Vargas (1506 ca.-1567). Quest'ultimo, formatosi inizialmente a Siviglia nella bottega del padre, Juan, modesto pittore, trascorse molti anni in Italia dove, secondo la tradizione, fu allievo di Perin del Vaga, evidenziando comunque relazioni anche con Francesco Salviati e Giorgio Vasari. Ciò ben emerge nel quadro dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* (1561; fig. 138) della cattedrale *hispalense*, popolarmente conosciuto come *de La Gamba* a causa di un aneddoto, di cui si dirà più avanti, che si racconta abbia coinvolto Matteo Pérez; nell'opera sono evidenti i riferimenti tanto a Francesco Salviati che a Giorgio Vasari del quale conobbe probabilmente l'*Allegoria dell'Immacolata* della chiesa dei SS. Apostoli a Firenze⁸³⁹.



Fig. 137. Alejo Fernández e aiuti, *Virgen de los Navegantes*, 1531-1536. Siviglia, Real Alcázar. Foto internet.



Fig. 138. Luis de Vargas, *Allegoria dell'Immacolata Concezione (La Gamba)*, 1561. Siviglia, cattedrale. Foto internet.



Fig. 139. Pedro de Villegas Marmolejo, *Visitazione*, 1566. Siviglia, cattedrale. Foto internet.

Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII, vol. 2. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 481-492; Jesús Rojas-Marcos González. "La pintura sevillana del Renacimiento". *Temas de Estética y Arte*, n. 29, 2015, pp. 141-161.

⁸³⁷ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2003, p. 535; Gloria Espinosa Spínola. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 23.

⁸³⁸ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero. "Retablo de la Virgen de los Mareantes". In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, pp. 32-33.

⁸³⁹ Cfr. Benito Navarrete Prieto. "Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas". *BSAA arte*, n. 75, 2009, pp. 117-118.

Si sorvolerà in questa sede su pittori come Antón Pérez (not. 1535-1578), Antonio de Alfián (not. 1539-1601) ed altri di minore rilievo, per spendere alcune parole su Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596) e su Luis de Morales (1509-1586). Il primo, attivo come maestro autonomo dal 1540 circa, sviluppò la sua splendida traiettoria professionale coltivando relazioni con gli intellettuali della capitale *hispalense*, cosa che gli permise di acquisire grande prestigio. Il suo stile, grossomodo uniforme nell'arco della carriera, manifesta l'adesione, soprattutto nelle opere più tarde, alle soluzioni del tardo-manierismo come si evince dalla *Visitazione* (1566; fig. 139), che nei colori e nel disegno ci sembra influenzata da Livio Agresti. In quanto al Morales, detto *el Divino*, andrà qui citato non tanto per il suo apporto alla scuola pittorica savigliana, che a quanto pare fu limitato a causa dell'isolamento dell'artista⁸⁴⁰, quanto piuttosto perché la sua personalità è considerata da alcuni autori come quella che maggiormente influenzò e suggestionò Bernardo Bitti durante il suo transito da Siviglia⁸⁴¹. Dissentiamo da tale valutazione in quanto lo stile del Morales, caratterizzato dall'accentuazione espressiva e drammatica delle sue figure, estremamente allungate e a tratti deformi, con le linee di contorno scavate dalle ombre e dallo sfumato leonardesco⁸⁴² (fig. 140) risultano quanto di più distanti dalle figure dipinte da Bernardo Bitti, imbevute di una bellezza tutta idealizzata, segnate da linee di contorno nette e da piani taglienti. Le assai generiche "somiglianze" iconografiche rilevate da Mesa e Gisbert tra le Madonne di Morales e quelle di Bitti, si spiegano, a nostro avviso, con il semplice fatto che entrambi i pittori hanno avuto come riferimento i modelli italiani del Rinascimento.



Fig. 140. Luis de Morales, *Calvario*, 1566 ca. Madrid, Museo del Prado. Foto © Museo del Prado.



Fig. 141. Giovanni Gui, *Cristo crocifisso*, 1611. Siviglia, Municipio. Foto internet.

A Cordova, così come a Siviglia, fu attivo Pablo de Céspedes (1538-1606), amico di Federico Zuccari, che dopo aver svolto un lungo soggiorno a Roma, rientrò in patria dove ricoprì un ruolo di primo piano nella trasformazione della retablistica cordovana verso l'adattamento al concetto

⁸⁴⁰ Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ 1962, p. 186; BENITO DOMÉNECH 1995, p. 256.

⁸⁴¹ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. "Bernardo Bitti: un manierista italiano in Perù. II". *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 2, 1963, p. 85; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Voce* "Bitti, Bernardo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10. Roma: Treccani, 1968; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974, pp. 23-24; José de Mesa, Teresa Gisbert. *El Manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina, 2005, p. 52; Christa Irwin. "Bernardo Bitti. An Italian Reform Painter in Peru". In Jesse M. Locker (a cura di). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018, pp. 268-270.

⁸⁴² Su Luis de Morales si veda almeno Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. "El mundo espiritual del pintor Luis de Morales". *Goya*, n. 196, 1987, pp. 194-204.

italiano di pala d'altare⁸⁴³. L'ultimo grande pittore sivigliano che si vorrà segnalare è Alonso Vázquez (1564-1608) del quale si ignora la formazione, anche se il suo stile dimostra che essa avvenne nell'ambiente tardo-manierista dell'ultimo terzo del XVI secolo. Questi nel 1603 iniziò la grande tela del *Martirio di San Ermenegildo* oggi nel Museo di Belle Arti di Siviglia lasciata poi incompiuta a seguito del suo trasferimento nel Vicereame di Nuova Spagna dove morì nel 1608⁸⁴⁴.

Nel corso del XVI secolo, e fino all'affermazione di Zurbarán, l'Andalusia fu caratterizzata dall'attività di artisti tardo-manieristi italiani che lasciarono, in tutta la regione, l'impronta del solenne michelangiologismo⁸⁴⁵. Il trasferimento di così tanti artisti italiani a Siviglia fu sicuramente stimolato dalla volontà di questi artefici «*de desarrollar su carrera artística al amparo de la ferviente actividad económica y artística que comienza a vivir la ciudad por esta época gracias al mercado de ultramar*»⁸⁴⁶. Diversi artefici, dunque, si installarono a Siviglia attratti dalla possibilità di ricevere commissioni facilitate dalla presenza di numerosi luoghi di culto e dall'esistenza di un'élite colta e facoltosa. Molti altri vi transitarono dal momento che la *metrópoli hispalense*, come si è detto, era luogo di passaggio obbligato per chiunque andava o tornava dall'America. Per la privilegiata condizione sivigliana di monopolizzare il commercio con le Indie, inoltre, gli artisti con bottega in questa città potevano ambire a partecipare al traffico di circolazione artistica transatlantica, che fu uno dei più fiorenti filoni d'introito che garantiva vantaggi come «*la comodidad de una clientela lejana, poco exigente y con posibilidad de enviar obras hechas por artistas colaboradores o por aprendices de sus talleres*»⁸⁴⁷. Tali invii, ad ogni modo, non erano esenti da rischi dato che i pagatori erano talvolta morosi, così come vi era il pericolo del naufragio dell'imbarcazione e del deterioramento delle opere durante il viaggio, avversità alle quali si cercò di rimediare attraverso la stipula di assicurazioni e clausole contrattuali⁸⁴⁸.

Per tutto quanto si è detto, la pittura sivigliana del Rinascimento è ritenuta la più complessa della Penisola iberica⁸⁴⁹ anche se, soprattutto durante l'ultimo terzo del Cinquecento, essa fu segnata da forti spinte al conservatorismo che si cristallizzarono con la creazione di corporazioni molto diffidenti verso il cambiamento. Tale condizione, peraltro, fu favorita dalla Chiesa che a Siviglia esercitava «un forte controllo nel settore artistico, esigendo dure condizioni nella contrattazione di

⁸⁴³ Cfr. Pedro Manuel Martínez Lara. "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés". In María del Amor Rodríguez Miranda, José Antonio Peinado Guzmán (a cura di). *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación 'Hurtado Izquierdo', 2017, pp. 500-516.

⁸⁴⁴ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden. "La transmisión de los modelos Hombres, modelos y obras de arte en tránsito". In *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Catalogo della mostra (Madrid, 2010-2011). Madrid: Museo del Prado, 2010, pp. 65-66.

⁸⁴⁵ Cfr. Alfonso Pérez Sánchez. "El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII". In Dolores Muruzábal (a cura di). *Zurbarán*. Catalogo della mostra (Madrid, 1988). Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 53.

⁸⁴⁶ Benito Navarrete Prieto. "86. Juan Gui Romano. Crucificado". In Benito Navarrete Prieto, Marcos Fernández Gómez (a cura di). *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, vol. 2. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2014, p. 160.

⁸⁴⁷ Jorge Bernales Ballesteros. "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 18. Ciò è constatabile, per esempio, nei numerosi cicli pittorici inviati da Zurbarán in America, come quello del convento di S. Francesco di Lima, nei quali la mano del maestro è talvolta riconoscibile nei soli volti e nelle mani, mentre la restante parte del dipinto è riconducibile a collaboratori della bottega (cfr. Ramón Gutiérrez. "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 55; Carlos Ponce Porte, Angie Castro Cáceres. *Guía básica del Museo Convento San Francisco y Catacumbas de Lima*. Lima: Provincia Franciscana de los XII Apóstoles, 2019, pp. 194-202).

⁸⁴⁸ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 18; GUTIÉRREZ 1995d, p. 69.

⁸⁴⁹ Cfr. José Camón Aznar. *Summa Artis*, vol. XXIV. *La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 358.

dipinti e retablos, che andavano a scapito della creatività e fomentavano la parte più meccanica del mestiere». Anche la committenza esercitava pressioni molto forti imponendo «i soggetti, i modelli, perfino i colori, arrivando talvolta a commissionare i lavori tramite un sistema d'appalto al ribasso, procedura che naturalmente metteva gli artisti in competizione tra loro». Come Roma, dunque, anche Siviglia fu una sorta di “Babele pittorica”, nella quale «non era la qualità, né l'originalità che la clientela cercava, bensì un mercato di prezzi bassi»⁸⁵⁰.

Se è ben noto il contributo degli artisti italiani nella decorazione dell'Escorial, sui quali non è questa la sede per soffermarsi, non bisogna dimenticare che essi godono di un'ampia considerazione anche in Andalusia. Molto attivo fu il piemontese Cesare Arbasia (1547-1607) che affrescò nelle cattedrali di Cordova e di Malaga dipinti caratterizzati da formule del tutto aderenti al «*manierismo romanista, con figuras valientes resueltas con profusión de atrevidos escorzos corporales y actitudes bizarras*»⁸⁵¹. Un caso particolarmente significativo fu quello di Pietro Raxis (1506-1581) “il Vecchio” detto anche “il Sardo”, per la sua origine cagliaritano, che trasferitosi in Andalusia diede inizio ad una vera e propria dinastia di artisti tra i quali vanno menzionati almeno Pedro Raxis “il Giovane” (1535-1614 ca.), che realizzò numerose tele per le chiese di Granada, e Pablo “de Rojas” (1549-1611 ca.) nel cui *taller* granadino si formò Juan Martínez Montañés (1568-1649), considerato il principale esponente della scultura del meridione spagnolo⁸⁵². Durante il regno di Carlo V sono ancora documentati lo scultore fiorentino Pietro Torrigiano (1472-1528), vero e proprio antesignano del naturalismo *montañésino*⁸⁵³, il poliedrico Jacopo Torni, detto Florentino (1476-1526), e i raffaelleschi Giulio Aquili (?-1556), ispanizzato in Julio de Aquiles, e Alessandro Mayner (?-1545 ca.) che decorarono la *Sala de Faetón* dell'Alhambra⁸⁵⁴. Sorto al confine tra Andalusia e La Mancha il Palazzo del Viso del marchese di Santa Cruz fu un altro importante cantiere che vide attivi, sia per l'architettura che per la pittura, artisti italiani tra cui Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco (1526-1569), che ne stese il progetto, e il pittore lombardo Giovanni Battista Peroli, detto Cremaschino (not. 1554-1587), a cui spettò la decorazione degli interni insieme al veneziano Cesare de Bellis⁸⁵⁵; nel suo insieme quello del Viso rappresenta «*el más importante ciclo de pinturas murales profanas renacentistas conservado en España*»⁸⁵⁶.

⁸⁵⁰ BENITO DOMÉNECH 1995, p. 283.

⁸⁵¹ Juan Antonio Sánchez López. “Cesare Arbasia, un pintor italiano para los círculos humanistas hispanos del siglo XVI”. In María Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (a cura di). *Los extranjeros en la España moderna*. Actas del I Coloquio Internacional (Malaga, 2002), tomo II. Malaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, p. 704.

⁸⁵² Cfr. Lázaro Gila Medina. “Pedro Raxis, singular miembro de la familia Raxis Sardo: Vida, obra y descendencia artística”. In David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 139-168; Luigi Agus. “I rapporti storico-artistici nel bacino del Mediterraneo Occidentale nel XVI secolo. Il caso dei Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti tra Cagliari, Roma e Granada”. *Mneme Amentos*, a. IV, n. 4, 2012, pp. 65-95.

⁸⁵³ Cfr. Miguel Ángel León-Coloma. “Pietro Torrigiano”. In Clotilde Lechuga Jiménez (a cura di). *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, vol. 39, tomo II. *Escultores*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2011, pp. 255-277.

⁸⁵⁴ Cfr. Pedro Galera Andreu. “Julio de Aquiles y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo”. In David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 95-122; Nuria Martínez Jiménez. “La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI”. *Cuadernos de Arte de la Universidad De Granada*, vol. 52, 2021, pp. 187-204.

⁸⁵⁵ Cfr. Rosa López Torrijos. “Sobre pintores italianos en España (Castello, Peroli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso)”. In *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, pp. 198-202.

⁸⁵⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ 1962, p. 193.

All'inizio del nuovo secolo fu attivo a Siviglia, e poi a Granada, il modesto Girolamo Lucenti da Correggio (not. 1602-1624), nel quale appare chiaro il gusto per schemi compositivi ancora tardo-manieristi, mitigati dall'attenzione al dato naturalistico tipico della scuola lombarda⁸⁵⁷; questi in Andalusia accolse come apprendista per otto anni il milanese Gaspar de los Reyes⁸⁵⁸. Negli stessi anni lavorava anche il pittore romano Giovanni Gui (Juan Guy) (not. 1068-1611) il cui michelangiolismo è stemperato dal carattere devozionale delle sue opere⁸⁵⁹ certamente influenzato da Scipione Pulzone, come emerge dal *Cristo crocifisso* (1611; fig. 141) ora nel Municipio di Siviglia che, più che manifestare l'adesione delle formule caravaggesche o naturaliste, dimostra piuttosto «*la asimilación de los elementos propios de los artistas que se inclinan tímidamente al natural pero sin olvidar su retórica manierista*», come Federico Barocci⁸⁶⁰, ma anche Giovanni Baglione e il Cavalier d'Arpino. Altri pittori italiani, di cui abbiamo scarse notizie, sono un tale Giovanni Francesco (1560-1611), che giunse a Siviglia «*atraído por la fama que sus bellas artes iban cobrando en todo el mundo*»⁸⁶¹, il romano Sebastiano d'Antonio, che aiutava Miguel Vázquez per il compenso giornaliero di 4 reales dal giugno del 1600⁸⁶², e Matteo Carato che nel 1628 figurava come testimone di Agustín Franco che desiderava passare alle Indie⁸⁶³. Oltre ai pittori, era a Siviglia anche l'intagliatore ed architetto bresciano, ma napoletano d'adozione, Benvenuto Tortello (1533-1594) che raggiunse la città nel 1566 per volere del viceré di Napoli Pedro Afán de Ribera (1509-1571) attendendo a numerosi lavori tra cui la trasformazione della *Casa de Pilatos* in un luogo destinato ad accogliere una ricca collezione di reperti antichi provenienti da Napoli⁸⁶⁴. Tale gusto per l'antichità andrò configurandosi di pari passo alla formazione di cenacoli, *las tertulias*, che riunivano intellettuali, eruditi, letterati, artisti e mecenati che discutevano su vari temi tra cui le arti⁸⁶⁵.

Le motivazioni che muovevano gli artisti italiani, ma più in generale quelli stranieri, a trasferirsi in Andalusia e a Siviglia erano, si è già sottolineato, essenzialmente di natura economica. Per esempio, con la specifica intenzione di arricchirsi era giunto in Andalusia il pittore Girolamo Lucente che, così come da egli stesso dichiarato nel 1612, pianificava rimanere in terra spagnola per circa un decennio in modo da farvi fortuna e poi rientrare in patria. Nell'immaginario collettivo, dunque, la città del Guadalquivir rappresentava una sorta di *El Dorado* europeo, un luogo, cioè, che offriva tante potenziali opportunità di guadagno e, quindi, il luogo privilegiato in cui sperare di fare fortuna⁸⁶⁶. Quest'immagine opulenta e fantasiosa di Siviglia, che a quanto emerge dall'antica corrispondenza e dai diari di viaggio dell'epoca era molto comune in Italia, fu forgiata dalle voci

⁸⁵⁷ Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 1988, p. 53.

⁸⁵⁸ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 160.

⁸⁵⁹ Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 1988, pp. 53-54. Si veda anche VALDIVIESO 2003, pp. 163-164.

⁸⁶⁰ NAVARRETE PRIETO 2014, pp. 160-163. Si veda anche Antonio de la Banda y Vargas. "El pintor Juan Gui romano en Sevilla". *Archivo Hispalense*, voll. 52-53, nn. 159-164, 1970, pp. 175-181.

⁸⁶¹ José Gestoso y Pérez. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla: desde el siglo XIII al XVIII inclusive (1899-1909)*, vol. 2. Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna, 1900, p. 41.

⁸⁶² Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, pp. 160-161.

⁸⁶³ Cfr. GESTOSO Y PÉREZ 1900, p. 23; MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 160.

⁸⁶⁴ Cfr. Letizia Gaeta. *Voce "Tortelli, Benvenuto"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 96. Roma: Treccani, 2019; Cfr. Felipe Serrano Estrella. "Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna". In Felipe Serrano Estrella (a cura di). *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada-Jaén: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, 2017, p. 51.

⁸⁶⁵ Cfr. Luis Méndez Rodríguez. "Francisco Pacheco y la nueva cultura artística". In Luis Méndez Rodríguez (a cura di). *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Catalogo della mostra (Siviglia, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, p. 17 e ss.

⁸⁶⁶ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 126.

che circolavano circa gli straordinari carichi di oro e ricchezze che giungevano nel suo porto⁸⁶⁷. Ma non tutti i pittori che arrivavano a Siviglia lo facevano per ragioni economiche: alcuni, infatti, erano in città solo in attesa di imbarcarsi verso le Indie, come nel caso di Bernardo Bitti, mentre altri vi si recavano per svolgere il proprio periodo di formazione artistica⁸⁶⁸.

2.1.3 La circolazione dell'arte italiana

Il caso emblematico della collezione nella *Casa de Pilatos* del viceré di Napoli Pedro Afán de Ribera, duca di Alcalá, testé menzionata ci introduce in quello che fu certamente un aspetto molto importante della diffusione del gusto per l'arte italiana, sinonimo di raffinatezza e qualità, ossia il fenomeno della circolazione delle opere d'arte italiana e il loro incameramento in collezioni aristocratiche, ecclesiastiche e reali. Come sottolineato da Isabella Di Liddo in un volume sulla circolazione della scultura lignea napoletana, tale fenomeno fu certamente favorito dalla mobilità di viceré, ambasciatori, governatori, agenti, prelati e religiosi spagnoli che si trasferivano nella Penisola italiana per svolgere il proprio ufficio per un certo numero di anni⁸⁶⁹.

Un recente studio curato da Felipe Serrano Estrella ha restituito uno spaccato alquanto rappresentativo del patrimonio artistico italiano esistente in Andalusia afferente ai periodi rinascimentale e barocco⁸⁷⁰. In linea generale è emerso che quasi tutte le grandi scuole artistiche degli Stati italiani erano presenti nel collezionismo andaluso che richiese, in particolar modo, opere pittoriche, sculture in legno e arti sontuarie di piccolo formato, più facilmente trasportabili e talvolta utilizzate anche come regalo diplomatico o destinate alla devozione privata⁸⁷¹. In città commerciali come Siviglia, l'opera d'arte inviata in regalo, come mezzo di persuasione o in ringraziamento per un affare portato a termine, ebbe un grande protagonismo, soprattutto se consideriamo che nella città esisteva un'importante colonia di italiani⁸⁷².

Nella Siviglia del secondo Cinquecento le ricche raccolte d'arte italiana erano spesso parte di *wunderkammer*, camere delle meraviglie e delle curiosità in cui erano riuniti i più stravaganti oggetti, piante o animali, provenienti dal continente appena scoperto. Una delle più importanti collezioni sivigliane del tempo fu quella del conte di Lanzarote, Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), *caballero Veinticuatro* (carica amministrativa comunale) ed alfiere maggiore d'Andalusia, che possedeva una biblioteca, un'armeria, una galleria di ritratti di uomini illustri, una collezione numismatica ed un vero e proprio museo di antichità e curiosità con varie tipologie di animali imbalsamati. Un altro gabinetto delle meraviglie molto famoso era quello di Rodrigo Zamorano

⁸⁶⁷ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, pp. 164-165.

⁸⁶⁸ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 168.

⁸⁶⁹ Cfr. Isabella Di Liddo. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca, 2008, pp. 13-32.

⁸⁷⁰ Cfr. Felipe Serrano Estrella (a cura di). *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, 2017.

⁸⁷¹ Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, pp. 7-67. Un caso significativo di regalo diplomatico è quello del dipinto della *Salita al Calvario* (1583) realizzato da Scipione Pulzone su commissione di Marcantonio Colonna, viceré di Sicilia, che lo donò a Mateo Vázquez de Leca (1542-1591), influente segretario personale di Filippo II. Cfr. Antonio Vannugli. "Doni dall'Italia per il segretario Mateo Vázquez de Leca: Marcantonio Colonna e Ferdinando de' Medici fanno a gara". *Studi di Storia dell'Arte*, n. 28, 2017, pp. 193-216.

⁸⁷² Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, p. 9.

(1542-1620), cosmografo di Filippo II e nocchiere maggiore della *Casa de Contratación*, che possedeva un orto botanico e un museo di curiosità naturali provenienti dalle Indie⁸⁷³.

Non era raro, però, che le opere d'arte italiana fossero destinate ad uno spazio pubblico, come l'altare di una chiesa, con la conseguenza, in tal caso, che «*se convirtieron en referente para los artistas peninsulares e influyeron en el gusto de patronos y promotores*»⁸⁷⁴. Le fonti letterarie testimoniano la grande considerazione riservata alla pittura italiana, come per esempio Antonio Palomino ricorda come «*traían de Italia a Sevilla algunas pinturas las cuales daban gran aliento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artifices que en aquella edad florecían: un Pomarancio, Caballero, Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros*»⁸⁷⁵. Numerosi studiosi hanno dimostrato la portata di questo fenomeno che, come si accennava in precedenza, riguardò un po' tutte le scuole pittoriche dei centri italiani (Roma, Napoli, Bologna, Firenze, Milano, Genova, Venezia)⁸⁷⁶. Tra i numerosissimi esempi di pittura italiana giunta in Andalusia valga per tutti il caso della cattedrale di Osuna dove il duca Pedro Téllez-Girón (1574-1624), viceré prima di Sicilia e poi di Napoli, fece arrivare opere di Fabrizio Santafede (1555 ca.-post 1626), del Cavalier d'Arpino (1568-1640), dello Spagnoletto (1591-1652) e di Giovan Bernardino Azzolino (1572 ca.-1645)⁸⁷⁷.

Per il XVI secolo è da segnalare, ancora, l'importazione del marmo di Carrara, che ebbe un ruolo rilevante nell'introduzione del Rinascimento in Andalusia. Nella regione i marmi giungevano sbarcando nel porto di Cartagena, se destinati all'Andalusia orientale, oppure a Siviglia, Malaga e Cadice se destinati al resto della regione; proprio Cadice fu, durante i secoli XVII e XVIII, il principale centro ricettore di opere marmoree⁸⁷⁸. Riguardo la scultura policroma in legno, tra XVI e XVII secolo, fu principalmente Napoli il polo esportatore verso la Spagna, con invii che riguardavano essenzialmente busti reliquiario e gruppi dell'Angelo custode dorati e decorati con la tecnica dell'*estofado de oro*, realizzati in botteghe quali quella dei Gallone, degli Stellato, dei Mollica tra le tante⁸⁷⁹. Sono già numerosi gli studi che hanno dimostrato che fu proprio la Spagna il

⁸⁷³ Cfr. José Ramón López Rodríguez. "Sevilla, el nacimiento de los museos, América y la botánica". In Fernando Gascó, José Beltrán (a cura di). *La antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua de Andalucía*, vol. 2. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, pp. 75-97.

⁸⁷⁴ SERRANO ESTRELLA 2017b, p. 9.

⁸⁷⁵ Antonio Palomino. *El Museo pictórico y escala óptica*, tomo 3. Madrid: Sancha, 1796, p. 481.

⁸⁷⁶ Cfr. Alfonso Pérez Sánchez. *Pittura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, 1965; SERRANO ESTRELLA 2017b, pp. 23-43; David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.

⁸⁷⁷ Cfr. Viviana Farina. "El arte en Nápoles en la época del gobierno del III duque de Osuna (1616-1621)". In Pedro Jaime Moreno de Soto (a cura di). *Italia en Osuna*. Catalogo della mostra (Osuna, 2018-2019). Osuna: Patronato de Arte, 2018, pp. 45-46, 90-94.

⁸⁷⁸ Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, pp. 9-14. Dell'ampia bibliografia sulla scultura in marmo in Andalusia si veda almeno Manuel Ravina Martín. "Mármoles genoveses en Cádiz". In *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, vol. I. Siviglia: Editorial Universidad de Sevilla, 1982, pp. 595-615; Fausta Franchini Guelfi. "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción". In Piero Boccoardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio (a cura di). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pp. 205-222, e Fausta Franchini Guelfi. "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción". In Luis F. Martínez-Montiel, Fernando Pérez Mulet (a cura di). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*. Vizcaya, Junta de Andalucía, 2007, pp. 99-106.

⁸⁷⁹ Cfr. DI LIDDO 2008, pp. 21-26; Pierluigi Leone de Castris. "Angeli custodi tra Napoli, la Spagna e le province". In Donatella Gagliardi (a cura di). *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, storia, arte*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 257-270; Aurelio A. Barrón García, Jesús Criado Mainar. "Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja". *Cuadernos de Estudios Borjanos*, vol. LVIII, 2015, pp. 80-95; Roberto Alonso Moral. "Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento". In Lauro Magnani,

principale cliente straniero degli scultori attivi a Napoli⁸⁸⁰: durante il periodo della dominazione ispanica del Mezzogiorno, viceré, governatori, ecclesiastici e nobili spagnoli acquistavano opere napoletane che, una volta terminato il mandato, portavano con sé nei luoghi di origine; in altri casi, come già visto con i dipinti, le opere incaricate negli *atelier* napoletani erano destinate a fungere da regalo diplomatico o da oggetto di venerazione in qualche cappella⁸⁸¹. Questo intenso fenomeno di esportazione fu già segnalato dal biografo degli artisti napoletani Bernardo de' Dominici (1683-1759), che al segnalare il nome dei principali scultori lignei napoletani del tempo, quali Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo e i loro discepoli, lamentava che delle loro pregevoli opere «quasi nulla certezza ne resta, per essere elle per lo più andate in Ispagna, ed altrove»⁸⁸². In quel «altrove» a cui si riferisce il de' Dominici dovevano essere certamente inclusi i Viceregni americani dove, come attestato dai documenti, le statue erano inviate insieme alle pregiate sete napoletane «che introdussero nel Nuovo Mondo il gusto e l'eleganza partenopea»⁸⁸³.

Sete, ma anche mobili in legni pregiati, avori, pietre dure, argenteria, lavori in corallo, bronzetti e persino reliquie, furono prodotti di lusso ampiamente importati in Spagna dall'Italia perché costituivano «una excelente manifestación del poder económico de sus propietarios»⁸⁸⁴. Ed è significativo sottolineare che tutti questi oggetti di arte sontuaria *made in Italy* ampiamente diffusi in Andalusia, come si vedrà nei prossimi capitoli, trovarono ampio favore anche nel Vicereigno del Perù dove l'*élite* creola amava acquisirli per mettere in risalto il proprio potere⁸⁸⁵.

2.1.4 Il sistema corporativo a Siviglia

Un ultimo aspetto che consideriamo utile prendere in considerazione nell'approcciarci al contesto andaluso del XVI secolo è quello delle corporazioni che regolavano diversi aspetti dell'attività degli artisti, ripercuotendosi direttamente in almeno uno degli artisti italiani oggetto del

Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 619-637.

⁸⁸⁰ Tra i numerosi studi esistenti sull'argomento, che riscuote sempre maggiore interesse da parte della critica, ricordiamo almeno José Cristiano López Jimenez. *Escultura Mediterranea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, pp. 39-56; Margarita Estella Marcos. "La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno". In Miguel Cabañas Bravo (a cura di). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 331-345; Margarita Estella Marcos. "La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatin: Congedo, 2007, pp. 93-122; Margarita Estella Marcos. "Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España". In Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (a cura di). *El arte y el viaje*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 555-570; Roberto Alonso Moral. "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 75-86; ALONSO MORAL 2017, pp. 619-637; DI LIDDO 2008, pp. 83-433.

⁸⁸¹ Cfr. DI LIDDO 2008, pp. 25-26; ALONSO MORAL 2017, pp. 623-626.

⁸⁸² DE' DOMINICI, vol. 3, 1743, p. 389.

⁸⁸³ Gennaro Borrelli. "Aniello e Michele Perrone scultori napoletani". In Agostino Di Lustro. *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*. Napoli: Arte Tipografica, 1993, p. 22.

⁸⁸⁴ SERRANO ESTRELLA 2017b, p. 43.

⁸⁸⁵ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. "Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), p. 56.

nostro studio, Medoro Angelino, che, come si vedrà meglio più avanti, al suo ritorno a Siviglia dal Vicereame peruviano fu obbligato a sostenere l'esame di abilitazione all'esercizio della professione pittorica.

Derivato da antiche istituzioni medievali, il sistema corporativo si era andato perfezionando nel corso dell'Età Moderna in tutta la Penisola Iberica, rispondendo all'esigenza di organizzare la produzione artigianale, controllare la formazione degli artefici, assicurare la qualità delle opere e proteggere socialmente gli associati; dalla Spagna tale sistema passò in America dove si diffuse nei principali centri urbani, anche su impulso delle autorità municipali⁸⁸⁶.

Il sistema *gremiale* sivigliano, regolato dalle ordinanze del 1480 emanate dai Re Cattolici⁸⁸⁷, si contraddistingueva per essere improntato ad una marcata specializzazione tra le arti che si rifletteva nella rigida divisione tra scultori e pittori e nell'articolazione di questi ultimi in pittori di temi figurativi, doratori, pittori su muro e pittori di teleri. Ciascuna corporazione era regolata da ordinanze che definivano gli incarichi nell'associazione, le loro competenze, e le modalità di elezione. L'inizio dell'apprendistato era sempre preceduto da un contratto firmato davanti notaio con il quale generalmente il maestro si impegnava ad insegnare la professione artistica e a mantenere l'allievo assicurandone vitto, alloggio, vestiario e cure in caso di infermità, mentre il giovane, che era avviato al mestiere verso i dodici o tredici anni, si impegnava a servire il maestro nel lavoro e in tutto quello che fosse necessario, per un tempo che in media variava dai tre ai sette anni. Una volta concluso l'apprendistato il giovane otteneva il titolo di ufficiale e la facoltà di poter optare se continuare a servire il proprio maestro come salariato oppure, trascorsi ancora alcuni anni, sostenere un esame che lo accreditava come maestro e gli concedeva la possibilità di aprire una propria bottega. Il motivo per il quale non tutti gli ufficiali giungevano a diventare maestri autonomi era dovuto tanto alle grandi abilità e conoscenze che erano richieste per tale ruolo, quanto per l'esborso economico dovuto alle tasse dell'esame e all'apertura di un *atelier* pubblico. Gli esami di ammissione erano generalmente molto rigidi e prevedevano, dopo la domanda di ammissione dell'aspirante, una prova pratica che doveva essere approvata dalla corporazione. Se l'esame aveva un esito favorevole, veniva concessa al nuovo maestro una sorta di "patente" e questi era, infine, tenuto a pagare alla corporazione alcune tasse per il diritto ad essere iscritto al registro dei maestri.

Quest'articolato sistema corporativo aveva tra i suoi effetti principali quello di limitare la concorrenza di tutti coloro che non ne erano membri, come dimostra il caso emblematico di Zurbarán al quale fu contestato da Alonso Cano (1601-1667), rappresentante del *gremio de pintores*, di non possedere il titolo di maestro. Il sistema corporativo sivigliano⁸⁸⁸, quindi, era fortemente intollerante verso le intrusioni e il caso di Zurbarán, così come quello del pittore Francisco Pacheco (1564-1644) che denunciò lo scultore Juan Martínez Montañés per aver osato candidarsi a dorare e policromare il *retablo* principale del convento di S. Chiara di Siviglia⁸⁸⁹, spiegano benissimo le ragioni per le quali Medoro Angelino in età molto avanzata fu costretto a conseguire la "patente" di pittura sottoponendosi all'esame della gilda presieduto, guarda caso, da

⁸⁸⁶ Cfr. Ramón Gutiérrez. "Los gremios y academias en la producción del arte colonial". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 25-26.

⁸⁸⁷ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 125.

⁸⁸⁸ Sul funzionamento delle corporazioni sivigliane d'Età Moderna si veda Ana Aranda Bernal. "Los gremios en Sevilla. La articulación del medio artístico durante la edad moderna". In *Creación y Forma. Los gremios, artes y oficios de la Semana Santa sevillana*. Sevilla: Asuncioncho y Ayuntamiento de Sevilla, 2005, pp. 21-32.

⁸⁸⁹ Cfr. José Roda Peña. "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 152.

Alonso Cano. Il protezionismo delle Corporazioni di Siviglia puntava, inoltre, alla strenua difesa del commercio quasi monopolizzato dei propri artisti verso le Indie che, come si è detto, costituiva una delle più importanti voci di entrata, estromettendo gli artisti delle altre regioni peninsulari; la rovina delle botteghe di scultura e pittura di Siviglia a seguito del trasferimento della *Casa de Contratación* a Cadice dimostra che quella sivigliana era in gran parte «*arte de exportación*»⁸⁹⁰.

Andrà sottolineato, infine, che la vita nella corporazione era marcata dal ripetersi di pratiche che facevano sì che la maggior parte dei pittori concepisse la propria arte quale attività principalmente economica. Certamente non mancavano pittori eruditi che difendevano la dignità intellettuale del dipingere, ma si trattava di casi isolati in un contesto dominato dall'economia di mercato e dalla mentalità corporativa secondo la quale non era neanche molto chiara la distinzione tra un prodotto artistico ed uno artigianale⁸⁹¹. Persino Francisco Pacheco, paradigma del pittore erudito, al di là della sua attività di difensore della pittura, era impiegato quotidianamente in faccende molto più prosaiche legate alla componente monetaria della professione assumendo incarichi, come quello di policromare le statue, dorare *retablos*, decorare galeoni, piazzare dipinti sul mercato americano ecc., certamente non propriamente in linea al concetto di artista creatore da egli stesso proposto. Si comprende così la ragione per cui diversi artisti, come Matteo Pérez, affiancavano attività collaterali a quella pittorica, anche se andrà detto che la maggior parte dei pittori vivevano in condizioni di grande indigenza⁸⁹².

2.2 Il breve transito spagnolo di Bernardo Bitti

La corrispondenza gesuitica consente di documentare in maniera piuttosto dettagliata l'arrivo e gli spostamenti di Bernardo Bitti in Spagna. Il 9 agosto del 1573 padre Juan de la Plaza, capo della spedizione di gesuiti diretta in Perù alla quale apparteneva anche il coadiutore Bitti, scriveva al Preposito Generale Everardo Mercuriano informando che:

«*El jueves pasado, día de la Transfiguración [6 agosto] llegamos a este collegio de Barcelona con salud, gloria a Nuestro Señor, aunque maltratados algo del trabajoso camino de la mar y tierra, por haber tenido tiempos muy contrarios, que de Génova aquí tardamos veinte y dos días*»⁸⁹³.

La spedizione, che nel Capitolo 1 si è visto era partita da Roma nel luglio di quell'anno, continuava il suo cammino via terra verso Madrid, dove arrivò il 28 agosto, per ottenere dal *Conejo de Indias* il *nulla osta* per passare in America così come consta da un'altra lettera inviata il 23 settembre sempre dal padre Plaza al Preposito⁸⁹⁴. Mentre il resto del gruppo proseguiva già verso Siviglia⁸⁹⁵, il padre Plaza dovette intrattenersi presso la corte per varie settimane in attesa di essere ricevuto dal Presidente del *Consejo de Indias* che nel dargli udienza non mancò di mostrare «*algún desgusto del modo de proceder*»⁸⁹⁶ della Compagnia nelle Indie che secondo l'autorità politica si mostrava incoerente nel suo operato; l'episodio ci induce a riflettere sul rapporto talvolta

⁸⁹⁰ GUTIÉRREZ 1995d, p. 69.

⁸⁹¹ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 128.

⁸⁹² Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, pp. 128-129.

⁸⁹³ Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1565-1575)*, vol. 1. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1954, p. 550, nota 1.

⁸⁹⁴ Cfr. EGAÑA 1954, pp. 555-556. Da emendare, pertanto, le date degli spostamenti pubblicate in MESA, GISBERT 1974, p. 18 e ripetute in MESA, GISBERT 2005, p. 51.

⁸⁹⁵ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 51.

⁸⁹⁶ EGAÑA 1954, p. 556.

conflittuale e non sempre sinergico tra le istituzioni regie e gli Ordini religiosi che stavano comunque riuscendo a costruire una vasta rete di potere nel Nuovo Mondo.

Ottenuta la Real Cedola il 20 ottobre⁸⁹⁷, il gruppo si intrattene a Siviglia fino al dicembre del 1573 per poi passare, l'ultimo giovedì dell'anno, insieme al padre Plaza, a Sanlúcar de Barrameda⁸⁹⁸, porto alla foce del fiume Guadalquivir da dove salparono il 17 gennaio 1574⁸⁹⁹. A 40 leghe dalla costa, tuttavia, il galeone nel quale erano imbarcati Bitti e la maggior parte dei gesuiti, così come altri quaranta frati domenicani, naufragò

«de lo que quedamos todos sin remedio de podernos salvar, y los marineros començaron a desmayar viendo el poco remedio que hallavan para salvarse; lo qual dió a todos gran espanto y temor, y así cada uno estendía en aparejarse para morir, y pidiendo confesión; y así se confesaron muchos»⁹⁰⁰.

Così testimoniava il coadiutore Melchiorre Marco in una lettera inviata alcuni giorni dopo al Preposito Mercuriano. Il galeone giunto in soccorso permise il salvataggio dei passeggeri ma, a causa dell'eccessivo tonnellaggio, non fu possibile recuperare anche l'equipaggiamento che colò a picco insieme all'imbarcazione. L'inclemenza del tempo, con i forti venti contrati, obbligò il galeone a tornare a Cadice dove i gesuiti sbarcarono il 24 gennaio⁹⁰¹. In Andalusia il gruppo dové intrattenersi fino all'ottobre successivo in attesa di salpare con la nuova flotta diretta in America. Durante i mesi di attesa i religiosi doverono soggiornare nel collegio gesuitico di Siviglia e, per qualche tempo, furono ospitati in Sanlúcar de Barrameda dalla contessa di Niebla doña Eleonora de Zúñiga y Sotomayor, nobildonna che aveva cresciuto Melchiorre Marco⁹⁰², per la quale, secondo quanto asserito senza addurre alcun riferimento alle fonti da Vargas Ugarte, Bitti avrebbe dipinto, in segno di ringraziamento per l'ospitalità, una *Vergine*⁹⁰³, ad oggi non reperibile.

Consideriamo del tutto legittimo supporre, come hanno proposto José de Mesa e Teresa Gisbert⁹⁰⁴, che, negli otto mesi trascorsi in attesa dell'imbarco, Bitti abbia avuto la possibilità di confrontarsi con il variegato panorama artistico sivigliano segnato, come si è visto, da figure come Luis de Vargas e Pedro de Campaña. Secondo i due studiosi, tuttavia, fu il pittore Luis de Morales ad influenzare maggiormente Bernardo Bitti nel corso di questo breve soggiorno andaluso suscitando in lui «*honda impresión*» per «*el encanto religioso que exudan las tablas y obras de Morales*»⁹⁰⁵. Già in precedenza abbiamo espresso la nostra perplessità verso tale interpretazione sottolineando, innanzitutto, l'isolamento del Morales nel contesto andaluso⁹⁰⁶ ed, inoltre, le differenze stilistiche tra i due pittori, caratterizzati l'uno dallo sfumato leonardesco che scava e deforma i corpi e l'altro dalle linee di contorno nette e dalla scansione per piani. Per di più si è anche evidenziato che le generiche “somiglianze” tra alcune iconografie di Morales e di Bitti si possono spiegare col fatto che entrambi gli artisti ebbero come riferimenti i modelli italiani i quali, indubbiamente, non erano da meno nell'offrire immagini dal forte «*encanto religioso*». A voler

⁸⁹⁷ Cfr. Francisco Mateos (a cura di). *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Cronica anonima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesus en los Países de habla española en la America Meridional*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 16.

⁸⁹⁸ Cfr. EGAÑA 1954, pp. 591-593.

⁸⁹⁹ Cfr. EGAÑA 1954, p. 598.

⁹⁰⁰ Cfr. EGAÑA 1954, p. 599.

⁹⁰¹ Cfr. EGAÑA 1954, pp. 603-604.

⁹⁰² Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 19, nota 29.

⁹⁰³ Cfr. Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, p. 62. In realtà il Vargas Ugarte non menziona espressamente il nome della nobildonna e l'identificazione si deve a MESA, GISBERT 1974, p. 19. Cfr. anche MESA, GISBERT 2005, p. 51.

⁹⁰⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 19-24.

⁹⁰⁵ MESA, GISBERT 1974, p. 23; MESA, GISBERT 2005, p. 52.

⁹⁰⁶ Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ 1962, p. 186.

proprio cercare un confronto con un pittore sivigliano, a parere di chi scrive, risulta più pertinente quello tra Bernardo Bitti e Luis de Vargas per la spigolosità del panneggiamenti delle figure di quest'ultimo anche se, come osservato da Stefano De Mieri nel caso delle assonanze tra lo stesso Luis de Vargas e il pittore napoletano Giovan Bernardo Lama (1536 ca.-post 1600), tali vicinanze sono più apparenti che reali dovute al comune interesse per i modelli pittorici italiani di metà Cinquecento⁹⁰⁷.

Come consta da una lettera inviata dal padre Juan de la Plaza al Preposito Mercuriano, il 19 ottobre 1574 i quindici gesuiti (sei padri, cinque scolari e quattro coadiutori tra cui Bernardo Bitti) salpavano da Sanlúcar de Barrameda diretti al Nuovo Mondo⁹⁰⁸ raggiungendo le isole Canarie il 25 ottobre⁹⁰⁹.

2.3 Matteo Pérez da Lecce nella *metrópoli hispalense*

Tra la primavera e l'autunno del 1583 «Mateo Pérez d'Alecio», così come si firma ai piedi del monumentale *San Cristoforo* (fig. 145) della cattedrale sivigliana, lascia definitivamente Roma e giunge a Siviglia con i suoi taccuini di disegni, i suoi album di stampe, le matrici in rame delle sue incisioni e con a seguito l'apprendista Pedro Pablo Morón (Pietro Paolo Moroni?)⁹¹⁰. Ci sono ignoti i motivi che portarono il pittore leccese a lasciare l'Urbe ma è da immaginare che fu mosso dal desiderio di fare fortuna all'estero. A Siviglia potrebbe essere giunto forse perché contrattato per la commissione dell'opera nella cattedrale di Siviglia o perché consigliato da Enrique de Guzmán conte d'Olivares, ambasciatore di Filippo II presso la Santa Sede al quale, come si è visto nel Capitolo precedente, Matteo Pérez dedicò una sua incisione. Oppure andrà ipotizzato che già in Italia, ammaliato dalle notizie di grandi tesori scoperti da *los conquistadores*, il leccese avesse pianificato il viaggio in Perù. Proprio quest'ultima ipotesi prende ora corpo a seguito della rilettura dei verbali della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon di Roma in cui, alla data 8 gennaio 1584, si annota che nelle orazioni del coro vennero ricordati i confratelli, in particolare

«Matteo Perez da Lecce partito, l'anno passato, per le Indie, del quale erano giunte a Guidonio Guelfi delle lettere, in cui Matteo riferiva di essersi salvato da una tempesta durante il viaggio, per intercessione del Patrono san Giuseppe»⁹¹¹.

Stando a tale testimonianza finora ignorata dagli studiosi, dunque, già nel 1583 Matteo Pérez era diretto in America - probabilmente aveva conseguito la licenza d'imbarco per le Indie grazie all'interessamento del menzionato conte d'Olivares -, ma l'imbarcazione su cui viaggiava fece naufragio. Dové essere questa calamità, pertanto, a costringere l'artista a ripiegare a Siviglia dove

⁹⁰⁷ Cfr. Stefano De Mieri. "Pittura iberica nel vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, 'Domenico Spagnolo', Luis de Vargas e Luis de Morales". In Letizia Gaeta (a cura di). *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Atti della Giornata internazionale di studi (Napoli, 2016). Galatina: Congedo, 2017, pp. 169-174, nota 46.

⁹⁰⁸ Cfr. EGAÑA 1954, pp. 671-676. Diversamente MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 17 riporta la data del 10 ottobre.

⁹⁰⁹ Cfr. EGAÑA 1954, p. 676.

⁹¹⁰ In Spagna il pittore è stato talvolta confuso con Pedro Morone (1515/1520-1577) che realizzò gli affreschi della cappella di S. Gabriele del duomo di Saragozza (cfr. Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. *Matteo da Leccia: manierista toscano dall'Europa al Perù*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance, 1999, p. 149) o con un altro pittore di cui pare siano state rinvenute tracce in archivi di Navarra (cfr. José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983, p. 135).

⁹¹¹ Si veda verbale dell'assemblea riportato in Vitaliano Tiberia. *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Galatina: Congedo, 2000, p. 183.

trascorse alcuni anni, forse sia per ristorarsi e risollevarsi dal trauma dello scampato pericolo, che per ricomporre il patrimonio di beni e capitali probabilmente in parte perduto nella tempesta.

Stando a quanto riferito dai cronisti dell'epoca, l'arrivo di Matteo Pérez, che si presentava nella città del Guadalquivir sfoggiando l'altisonante titolo di «*pintor de su Santidad*»⁹¹² per aver dipinto nella Sistina al cospetto di Michelangelo (di cui secondo alcune tradizioni postume sarebbe stato addirittura allievo⁹¹³), dové suscitare un certo subbuglio tra i pittori sivigliani che, come si è visto, nonostante la numerosa presenza di artisti stranieri, erano fortemente restii nei confronti degli intrusi. Il pittore leccese, come testimoniato da Francisco Pacheco, diede mostra della sua arte esponendo i suoi numerosi disegni:

«*Mateo Perez de Alecio traxo a Sevilla muchos debuxs acabados de su mano, de lapiz, i de aguada, i tambien entre ellos uno de aguada i realce de la muerte de Moisen, el cual viendolo Geronimo Fernandez le dixo; que si era aquel papel de su mano le admitiese por su dicipulo; de q[ue] el se afligio sobre manera, porq[ue] se dudava que lo uviessa hecho. I la causa de aventajarse aquel debuxo a los demas, era por averlo pintado al pie del juizio de Micael Angel, i revestidose de su gran manera. Pero averiguóse ser suyo por esta causa, i por informacion de algunos q[ue] avian estado en Roma i visto la mesma pintura*»⁹¹⁴.

La prima reazione dell'ambiente sivigliano, quindi, fu di scetticismo nei confronti del pittore giunto da Roma, e il commento dell'anziano scultore Jerónimo Hernández (1540-1586) dové sembrare, per un artista orgoglioso e già qualificato come maestro, una burla insopportabile tanto che, come testimonia sempre Pacheco, Matteo «*se afligio sobre manera*».

Tra i disegni esposti Pérez, oltre a quelli delle sue opere, dovevano esserci anche alcuni riproducenti gli affreschi di Michelangelo nella Sistina tra cui il *Giudizio universale*⁹¹⁵; di questi non conosciamo esemplari, ma ancora a fine Ottocento veniva battuto all'asta a Parigi con il nome di Matteo Pérez da Lecce un disegno del *Giudizio* tracciato ad inchiostro acquerellato⁹¹⁶, tecnica largamente impiegata, per esempio, da Luca Cambiaso (1527-1585). Ai disegni condotti da Pérez a Siviglia si ritiene appartenga il *Giove* (fig. 142), foglio numero 22 dell'album della collezione Alcubierre di Madrid, che è considerato uno dei più belli dell'intera raccolta per la freschezza d'esecuzione, l'immediatezza e l'originalità della linea. Il disegno, tracciato su carta vergellata con matita nera, penna, inchiostro bruno e biacca, fu segnalato da Mesa e Gisbert, che lo identificarono in *San Girolamo*⁹¹⁷, mentre Angulo Íñiguez e Pérez Sánchez lo considerarono *Dio Padre*⁹¹⁸; diversamente più di recente è stato identificato come *Giove* nell'atto di scagliare un fulmine accompagnato da un galletto appena abbozzato che rimanderebbe a Ganimede, cinedo del capriccioso dio dell'Olimpo⁹¹⁹. La paternità dell'opera grafica è stata addotta in virtù della sigla «M.º Ps.» che compare a calce del disegno, che andrebbe interpretata come riferimento a Matteo

⁹¹² Gonzalo Argote de Molina. *Nobleza de Andalucía*. Sevilla: Fernando Díaz, 1588, f. 118v.

⁹¹³ Cfr. Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV. Madrid: Ibarra, 1800, p. 75.

⁹¹⁴ Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Faxardo, 1649, p. 336.

⁹¹⁵ Cfr. Romeo De Maio. *Michelangelo e la Controriforma*. Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 112-113.

⁹¹⁶ *Vente de dessins anciens, tableaux, aquarelles, gravures*. Parigi, 1896, p. 5.

⁹¹⁷ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972, pp. 67-68; José de Mesa, Teresa Gisbert. *El Manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 24-25. Così anche Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, a. 56, nn. 171-173, 1973, p. 258.

⁹¹⁸ Cfr. Diego Angulo Íñiguez, Alfonso Pérez Sánchez. *A Corpus of Spanish Drawings*. Londra: Harvey, 1975, p. 53.

⁹¹⁹ Cfr. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 305-306. I due autori ricordano, a conferma di tale identificazione iconografica, che un disegno di *Giove* era presente nell'inventario dei beni del defunto Matteo Pérez redatto a Lima.

Pérez. A ben guardare, tuttavia, nonostante le connessioni con la grafica romana degli anni Settanta-Ottanta del XVI secolo, e in particolar modo di Federico Zuccari la cui influenza è palese nel tratteggiamento a penna acquerellata e l'uso della biacca per elevare la figura⁹²⁰, il *Giove* manifesta una stesura più rapida che ricorda disegni di mano di Cherubino Alberti o di Giovanni Battista Lombardelli, ragion per cui, secondo il parere di alcuni autorevoli specialisti in disegno⁹²¹, la tradizionale attribuzione al Pérez andrebbe forse riconsiderata.



Fig. 142. Matteo Pérez da Lecce (?), *Giove*. Madrid, collezione privata. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 143. Francisco Pacheco da Matteo Pérez da Lecce, *Giudizio universale*, 1617. Madrid, collezione privata. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 144. Francisco Pacheco da Matteo Pérez da Lecce, *Cristóbal Mosquera*, 1599. Foto da PACHECO 1599.

Nell'album Alcubierre è anche presente un *Giudizio universale* (fig. 143), con la figura centrale di S. Michele psicopompo, che in un angolo reca la scritta «Mateo Pérez de Alecio, postrero de mayo de 1617» che aveva indotto Mesa e Gisbert ad attribuirlo al pittore pugliese⁹²². Già Bernalles Ballesteros, tuttavia, supponeva che tale disegno andasse ricondotto, più che al Pérez, che a quella data era già morto, a Francisco Pacheco⁹²³, cosa che è stata successivamente confermata in virtù dell'analisi stilistica⁹²⁴. Che il Pacheco fosse particolarmente attento alla produzione del pugliese, traendone copie, è confermato, del resto, per stessa ammissione dell'artista-trattatista, che nella sua raccolta di ritratti di uomini illustri sivigliani⁹²⁵ ne trae almeno due⁹²⁶ da ritratti eseguiti da Matteo Pérez. Si tratta del ritratto del *veinticuatro* Melchor de Alcázar, con il quale Pérez «tuvo estrecha

⁹²⁰ Cfr. NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 306.

⁹²¹ Per questa valutazione si ringraziano sentitamente la prof.ssa Patrizia Tosini e il dott. Marco Simone Bolzoni.

⁹²² Cfr. MESA, GISBERT 1972, pp. 65-68; MESA, GISBERT 2005, pp. 24-25.

⁹²³ Cfr. BERNALLES BALLESTEROS 1973, p. 258.

⁹²⁴ Cfr. Benito Navarrete Prieto. *El Papel del Dibujo en España*. Madrid: Caylus, 2006, pp. 36-37; NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 306 e Benito Navarrete Prieto. "A New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco's Last Judgment: Creative Process and Theological Approval". *Master Drawings*, vol. 48, n. 4, 2010, pp. 435-446.

⁹²⁵ Francisco Pacheco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599.

⁹²⁶ A questi due ritratti che Francisco Pacheco dichiara espressamente essere derivati da opere di Matteo Pérez, MESA, GISBERT 1972, pp. 61-62, fig. 18 e MESA, GISBERT 2005, p. 24 aggiungono anche il ritratto di Gonzalo Argote de Molina. Così anche LEPRI, PALESATI 1999, p. 151 e Michael A. Brown. "La imagen de un Imperio: el arte del retrato en España y los virreinos de Nueva España y Perú". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 4. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 1492.

amistad»⁹²⁷, e quello del *licenciado* Cristóbal Mosquera (fig. 144), tratto da un dipinto disperso⁹²⁸. Entrambi i personaggi, così come Matteo Pérez e Francisco Pacheco stessi, facevano parte del circolo intellettuale dell'erudito Francisco Pacheco (1535-1599), zio dell'omonimo pittore-trattatista; tale *tertulia* fu certamente un luogo d'incontro tra il Pérez e la sua raffinata clientela⁹²⁹.

La prima commissione sivigliana, forse ottenuta su interessamento di Francisco Pacheco *senior* o del canonico Mateo Vázquez de Leca, intellettuale molto influente durante il regno di Filippo II, fu quella del Capitolo della cattedrale di un dipinto di grandi dimensioni raffigurante *San Cristoforo* (fig. 145), eseguito ad affresco, tecnica che fino ad allora era stata impiegata in città solo da Luis de Vargas⁹³⁰. Dalla documentazione d'archivio resa nota da José Gestoso y Pérez sappiamo che il 26 ottobre del 1583 Pérez riceveva un primo acconto di 30 ducati, mentre il 1° dicembre, incassati altri 30 ducati, veniva avviato il lavoro⁹³¹, non prima, comunque, di aver compiuto uno studio minuzioso dell'opera attraverso una serie di disegni e studi preparatori e la realizzazione del cartone dell'affresco. Francisco Pacheco *junior* infatti testimonia che Matteo Pérez:

*«hizo muchos debuxos pequeños (i yo tengo uno) i el carton del mesmo tamaño no solo los perfiles, pero mui bien acabado, oscurecido, i plumeado, con gran destreza. I lo tuvo puesto en una gran sala del Alcaçar Real de [e]sta ciudad, (donde yo lo vi siendo moço) i es la mayor figura de pintura de que se tiene noticia en España, pues tiene 30 pies de alto, desde la superficie de la cabeça al pie que pla[n]ta suera de l'agua»*⁹³².

Il cartone, quindi, fu esposto alla fruizione pubblica nel Real Alcázar per diversi anni⁹³³, ed è possibile che tale privilegio fu concesso dallo stesso Filippo II dato che si trattava di un palazzo reale. Certamente l'artista non dové lesinare alcuno sforzo per far sì che la sua opera fosse conosciuta ed apprezzata, attestandosi quale episodio cruciale nell'immaginario collettivo spagnolo tanto da essere celebrato, *«por su grandeza, como por su excelencia»*, dai trattatisti come Vicente Carducho (1576-1638; spagnolizzazione del nome del fiorentino Vincenzo Carducci)⁹³⁴, Antonio Palomino (1655-1726)⁹³⁵ e lo stesso Francisco Pacheco⁹³⁶. L'opera, costata 4000 ducati⁹³⁷, dové essere conclusa il 26 maggio del 1584⁹³⁸, ricevendo sommo apprezzamento da parte del Capitolo



Fig. 145. Matteo Pérez da Lecce, *S. Cristoforo*, 1584. Siviglia, cattedrale. Foto Santiago Abella.

⁹²⁷ PACHECO 1599, n. 39, p. n.n. Si veda anche BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 255-256; Marta Cacho Casal. "The 'true likenesses' in Francisco Pacheco's Libro de retratos". *Renaissance Studies*, vol. 24, n. 3, 2010, p. 399.

⁹²⁸ Cfr. PACHECO 1599, n. 22, p. n.n. Anche BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 256.

⁹²⁹ Cfr. Ignacio Algarín González. "Mural de San Cristóbal de la Catedral de Sevilla de Mateo Pérez Alesio (1583): Fuentes visuales y análisis iconográficos". *Temas de estética y arte*, n. 2016, p. 277.

⁹³⁰ Cfr. MESA, GIBBERT 2005, p. 23; ALGARÍN GONZÁLEZ 2016, p. 277.

⁹³¹ Cfr. GESTOSO Y PÉREZ 1900, p. 80.

⁹³² PACHECO 1649, p. 336.

⁹³³ Cfr. anche Antonio Palomino. *El Museo pictórico y escala óptica*, tomo 2. Madrid: Juan García Infancón, 1724, p. 266.

⁹³⁴ Vicente Carducho. *Dialogos de la pintura*. Frco. Martinez, 1633, p. 96v.

⁹³⁵ Cfr. PALOMINO 1724, p. 266.

⁹³⁶ Cfr. PACHECO 1649, p. 336.

⁹³⁷ Cfr. Pablo Espinosa de los Monteros. *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Sevilla: Carlos Sautigosa, 1884, pp. 119-120.

⁹³⁸ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2016, p. 278 con riferimento ai vari pagamenti in nota 16.

che in quello stesso anno commissionò al Pérez una serie di allegorie, oggi disperse, per celebrare l'elevazione a cardinale dell'arcivescovo di Siviglia Rodrigo de Castro Osorio⁹³⁹. Avvicinandoci al *San Cristoforo*, che dimostra l'accurato studio delle proporzioni e delle deformazioni ottiche, riscontriamo tutta la monumentalità dell'arte di Matteo Pérez con un rimando in particolar modo alle fisionomie, alla gestualità e alle policromie degli affreschi del Gonfalone. Per la composizione sembra che Pérez abbia tratto spunti da un ricco campionario di immagini come la stampa di Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553), da cui sembrano ispirati il volto del santo e la posa del Bambino⁹⁴⁰, ma anche l'affresco di *San Cristoforo* (1523 ca.) di Tiziano nel Palazzo Ducale di Venezia⁹⁴¹, forse visto durante il presunto soggiorno lagunare. Il gigantesco santo, tracciato con un disegno sicuro e solenne, è rappresentato mentre attraversa un fiume recando sulle spalle il Regal Infante; in basso un variopinto pappagallo, secondo un espediente usato sin da Dürer⁹⁴² (ma come si è visto usato anche da Donato da Copertino), reca un cartiglio su cui campeggia la firma «MATTHÆVS Pérez de Aleccio ITALVS Faciebat ANNO DNI MDLXXXIII» (fig. 146), più in basso, invece, è dipinta una dedicatoria in latino composta da Francisco Pacheco *senior*⁹⁴³. Nella parte sommitale dell'affresco vi è un fregio dipinto con due angeli che sorreggono un blasone⁹⁴⁴.

La letteratura sivigliana ha condito di aneddoti il soggiorno del pittore in città restituendo, da una parte, l'immagine di un personaggio dalla peculiare personalità, dall'altra suggerendo la grande popolarità di cui godeva. Uno di questi aneddoti, tramandato da Antonio Palomino, riguarda il presunto commento che Matteo Pérez avrebbe pronunciato al contemplare la tela dell'*Allegoria dell'Immacolata* (fig. 138) di Luis de Vargas collocata in una cappella della cattedrale di Siviglia attigua all'affresco del *San Cristoforo*. Secondo il racconto, il pittore pugliese, ammalato dallo sforzo della gamba di Adamo, avrebbe confidato al Vargas che «più vale la tua gamba, que mi San Christoforo»⁹⁴⁵ decidendo addirittura, in virtù di tale constatazione, di abbandonare Siviglia per tornare in Italia dato che «inutili erano i suoi talenti, dove viveva un gran maestro com'era Luigi di Vargas»⁹⁴⁶. È chiaro che tale episodio risulta completamente infondato dato che Luis de Vargas era già morto nel 1569, quindi molto prima dei fatti che videro il Pérez permanere in Siviglia⁹⁴⁷. Inoltre una così grande espressione di modestia mal si concilia col carattere orgoglioso



Fig. 146. Matteo Pérez da Lecce, *S. Cristoforo*, particolare del pappagallo con la firma del pittore, 1584. Siviglia, cattedrale. Foto Christian de Letteriis.

⁹³⁹ Cfr. GESTOSO Y PÉREZ 1900, p. 80.

⁹⁴⁰ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2016, p. 283, fig. 5.

⁹⁴¹ Cfr. VALDIVIESO 2003, p. 94.

⁹⁴² Cfr. Benito Navarrete Prieto. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 92-94

⁹⁴³ Cfr. MONTEROS 1884, pp. 119-120.

⁹⁴⁴ Sull'affresco di *San Cristoforo* si veda almeno BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 252-255; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 157-164; MESA, GISBERT 2005, pp. 22-23 e diffusamente ALGARÍN GONZÁLEZ 2016, pp. 271-300.

⁹⁴⁵ Cfr. PALOMINO 1724, pp. 259 e 266.

⁹⁴⁶ Francesco De Boni. *Biografia degli artisti, ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*. Venezia: Santini e figlio, 1852, p. 14. Così anche Michael Bryan. *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*, vol. 1. London: George Bell and sons, 1886, p. 17.

⁹⁴⁷ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 228-229.

di Matteo Pérez tratteggiato dalle fonti, e non è da escludere, volendo far parzialmente salva la tradizione riportata dal Palomino, una certa punta di ironia nelle presunte parole del leccese. Il carattere ironico e scherzoso di Matteo Pérez è, del resto, un tratto che emerge da un secondo aneddoto, rievocato da numerosi autori, che lo vide coinvolto insieme ad alcuni illustri intellettuali della *metrópoli hispalense*. Tra di essi, oltre al conte di Bailén don Pedro Ponce, e al nobiluomo don Fernando de Guzmán, vi era Fernando de Herrera (1534-1597) detto “*el Divino*”, poeta che nutriva un forte interesse per la poesia e per l’arte italiane. L’episodio è così sintetizzato da Antonio Ortiz de Melgarejo nel 1619:

«Entraron a visitar a Mateo de Alecio famoso pintor, en su oficina el Conde de Bailén, Don Pedro Ponce, D. Fernando de Guzmán y Fernando de Herrera, que llamaron el Divino. Los dos le saludaron muy cortésamente. El otro, que era presumido le dijo: - Buenas noches señor Mateo. Extrañó el pintor el modo de cortesía a las dos de la tarde y dijo a uno de sus mancebos: - Has traer sillas a estos dos caballeros y un colchón para el Señor Don Fulano que piensa que es ya de noche»⁹⁴⁸.

Il testo, ammesso che se ne accolga la fondatezza, non fornisce dettagli per comprendere se la visita dei tre gentiluomini all’*atelier* di Matteo Pérez fosse motivata dalla semplice curiosità di ammirare le opere del pittore, o per intrattenere una conversazione erudita o ancora, più verosimilmente, per visionare lo stato di avanzamento di un dipinto già commissionato o in alternativa per commissionarne uno nuovo⁹⁴⁹.

La visibilità derivata dalla prestigiosa commissione della cattedrale e l’appartenenza ai circoli intellettuali, come si diceva, dovè porre Matteo Pérez in contatto con una vasta e potenziale clientela, come per esempio con l’erudito e collezionista Gonzalo Argote de Molina, conte di Lanzarote, membro della *tertulia* di Pacheco *senior* e amico del canonico Mateo Vázquez de Leca, che il 19 ottobre 1584 convenne con il pittore in un contratto con il quale Pérez si impegna a prestare i suoi servigi per cinque anni diventando vero e proprio *pintor de cámara*⁹⁵⁰. La singolarità di questo contratto, che presenta caratteristiche proprie del contratto di apprendistato⁹⁵¹, è che non si riferisce alla commissione di un’opera specifica bensì, genericamente, a tutto quello che il conte gli avesse chiesto di «*hacer y pintar [...], así en Sevilla como en las islas de Lanzarote y Fuerteventura y en otros cualesquiera partes de estos reinos y fuera de ellos*», garantendo alcuni privilegi come quello di non lavorare le domeniche e i giorni festivi oltre che per l’intero mese di aprile⁹⁵². Il pittore, inoltre, si impegnava ad impartire a Gonzalo Argote lezioni serali di pittura, dimostrando l’interesse di questi eruditi per la nobile arte assimilata, secondo il noto motto di Orazio *ut pictura*

⁹⁴⁸ Riportato in Francisco Javier Sánchez Cantón. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, vol. 5. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, p. 453.

⁹⁴⁹ A proposito della visita dei committenti presso l’*atelier* di un artista per controllare lo stato di avanzamento dei lavori si pensi al caso del cardinale Scipione Borghese che, intorno al 1622, accompagnato dai confratelli cardinali Maffeo Barberini e François d’Escoubleau de Sourdis, si recò presso la bottega di Gian Lorenzo Bernini per vedere i disegni, i bozzetti e il grande modello in cera dell’*Apollo e Dafne*. Cfr. Tomaso Montanari. *La libertà di Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere*. Torino: Einaudi, 2016, p. 13.

⁹⁵⁰ Cfr. Celestino López Martínez. “Gonzalo Argote de Molina historiador y bibliófilo”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 18, nn. 58-59, 1953, pp. 196-199; Ignacio Algarín González. “El mecenazgo de Gonzalo Argote de Molina: el Contrato firmado con Mateo Pérez de Alesio”. In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 627-642.

⁹⁵¹ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2017, p. 629.

⁹⁵² Archivo Histórico Provincial - Sevilla (=AHPS). Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Juan de Velasco, oficio 12, inv. 7386 trascritto in LÓPEZ MARTÍNEZ 1953, p. 198 e qui pubblicato in Appendice documentaria, doc. 8.

poësis, alla poesia⁹⁵³. Da parte sua il conte di Lanzarote si impegnava a compensare Matteo Pérez con 600 ducati annui per cinque anni a partire dal 1° gennaio 1585, a garantire al pittore vitto, alloggio e cure in caso di infermità nonché vitto, alloggio e vestiario ad un *muchacho* al quale Pérez stava insegnando il mestiere⁹⁵⁴. Siamo d'accordo con Ignacio Algarín nel credere che questo apprendista non possa che essere Pedro Pablo Morón⁹⁵⁵, all'epoca circa quindicenne, che, come si è visto in precedenza, il 19 marzo 1583 era convenuto con Matteo Pérez in un contratto di apprendistato. Un anno dopo la stipula di questo accordo, ad ogni modo, le parti convennero nuovamente davanti notaio per siglarne la revoca dal momento che Pérez si dichiarava non più disposto a seguire Argote de Molina all'isola di Lanzarote affermando che era dannoso per la sua salute andare per mare⁹⁵⁶.

Nonostante l'annullamento del contratto di mecenatismo, Matteo Pérez dové lavorare a lungo per Argote de Molina, tanto nelle perdute decorazioni del museo e della biblioteca del conte di Lanzarote⁹⁵⁷, quanto per la realizzazione della grande tela raffigurante *San Giacomo nella battaglia di Clavijo* (1585 ca.⁹⁵⁸) per la cappella funeraria di famiglia dell'altare maggiore della parrocchia di S. Giacomo Maggiore che è considerata come la prima vera pala d'altare di Siviglia⁹⁵⁹ (cat. 7, fig. 162). Oltre a queste (e chissà altre) opere pittoriche, è probabile che Matteo Pérez eseguì per Argote de Molina alcune incisioni dal momento che nel loro precedente contratto erano espressamente richiesti i servigi dell'artista anche per «*cortar en bronce*»⁹⁶⁰. A tal proposito, in passato alcuni studiosi hanno supposto ricondurre al leccese le xilografie a corredo dell'edizione del *Libro de la Montería del Rey Alfonso XI* (1582) a cura dello stesso Argote de Molina⁹⁶¹, ma tale ipotesi andrà scartata, sia perché l'opera fu realizzata prima dell'arrivo di Pérez a Siviglia⁹⁶², sia per le divergenze stilistiche e tecniche (Pérez incideva il metallo e non il legno).

Della permanenza del pittore pugliese a Siviglia, dunque, non rimane, purtroppo, nessun'altra opera. Dai documenti sappiamo che il 7 agosto del 1587 venivano pagati a Matteo Pérez, dal *jurado* Martín de Santofimia Riquelme, 6.800 *maravedíes* (circa 18 ducati⁹⁶³) per la commissione di un *guadameci* da esporre sulla «*cabecera de la Contaduría a la entrada de la puerta del Archibo*»

⁹⁵³ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2017, pp. 635-638.

⁹⁵⁴ Appendice documentaria, doc. 8.

⁹⁵⁵ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2017, p. 640.

⁹⁵⁶ AHPS. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Gaspar de León, oficio 19, inv. 12496, libro 6, 1585, ff. 606r-608v riportato in Alexandre Ragazzi. "Teorías e prácticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru". In Clara Bargellini, Patricia Díaz Cayeros (a cura di). *El Renacimiento italiano desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018, pp. 143-145, nota 40.

⁹⁵⁷ Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ 1953, p. 197; Ignacio Algarín González. "Nuevas visiones y aportaciones en la pintura 'La Batalla de Clavijo', de la iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, p. 145.

⁹⁵⁸ Cfr. VALDIVIESO 2003, p. 96. Diversamente BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 256-257 ipotizza una datazione intorno al 1586-1587.

⁹⁵⁹ Cfr. Jesús Palomero Páramo. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pp. 297, 307.

⁹⁶⁰ RAGAZZI 2018, p. 143.

⁹⁶¹ Cfr. Daniela Santoncito. *Gonzalo Argote de Molina como editor de textos medievales. El conde Lucanor* (Tesi di dottorato). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 395-397 con bibliografia.

⁹⁶² Cfr. Ignacio Algarín González. "Argote de Molina y Johannes Stradanus las estampas de la edición príncipe del Libro de la Montería (Sevilla, 1582). Una revisión de las fuentes textuales y visuales". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Atti del Convegno internazionale (Siviglia, 2019). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, p. 291.

⁹⁶³ 1 ducato = 375 *maravedíes*. Cfr. Kris Lane. *Colour of Paradise. Emeralds in the Age of the Gunpower Empires*. Yale: Yale University Press, 2010, p. 225.

composto da tre scudi, uno delle armi reali e le due insegne di Siviglia⁹⁶⁴. Quella del *guadameci* era una tecnica di pittura su cuoio di origine islamica molto impiegata in Spagna ma che il Pérez potrebbe aver appreso anche in Italia dove, nel XVI secolo, era diffusa a Milano, Venezia, Genova, Bologna, Ferrara, Roma e Napoli con il nome di corame o cuoridoro⁹⁶⁵; l'articolo era considerato un oggetto di lusso⁹⁶⁶ e, pertanto, non deve sorprendere la commissione al celebre pittore italiano.

Sempre da via documentaria, oltre che dalla letteratura, sappiamo che il 25 maggio 1587, con scrittura pubblica del notaio Simón de Pineda, Matteo riceveva da Diego Nuñez de Arroyo l'incarico di dipingere una tela di grandi dimensioni (circa 584 x 378 cm) raffigurante *San Cristoforo* per la parrocchia S. Michele⁹⁶⁷ da concludere tassativamente entro la festività dell'Arcangelo (29 settembre), pena la rescissione del contratto e la restituzione degli anticipi in denaro del compenso finale. Il contratto prevedeva anche altre clausole che obbligavano il pittore all'elaborazione di una serie di bozzetti preparatori dell'opera che dovevano essere approvati dal sovrintendente della fabbrica della cattedrale di Siviglia, Asensio de Maeda (1547-1606), ad evitare di utilizzare una preparazione della tela a base gessosa, all'impiego dei «*mejores colores al olio*», alla realizzazione di tutti i ritocchi e le decorazioni credute necessarie dal Maeda, alla realizzazione di una targa celebrativa in lettere gotiche⁹⁶⁸. Questa grande seconda versione del *San Cristoforo* dovè scomparire, insieme alla chiesa, nel XIX secolo⁹⁶⁹. Dal contratto appena commentato

apprendiamo anche un dato molto interessante: l'abitazione sivigliana del pittore era nel quartiere della parrocchia di S. Vicente (fig. 147).



Fig. 147. Georg Braun, Frans Hogenberg, *particolare della vista di Siviglia col quartiere S. Vicente*, fine XVI secolo. Foto da *Civitates orbis terrarum*, 1588.

Le uniche due opere superstiti del soggiorno sivigliano di Matteo Pérez da Lecce ci mostrano un pittore che si muove sostanzialmente nel solco della continuità del tardo-manierismo romano, attingendo ad un campionario ancora totalmente cinquecentesco. L'abile uso dei colori madreperlaci, il gigantismo della figura, le connotazioni dei volti dell'affresco di *San Cristoforo* nella cattedrale di Siviglia rivelano le strette connessioni con gli affreschi superstiti del

⁹⁶⁴ GESTOSO Y PÉREZ 1900, p. 80.

⁹⁶⁵ Cfr. Eloy Koldewejj. "How spanish is 'spanish leather'?" In *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. Atti del convegno (Madrid, 1992). Londra: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992, pp. 84-88. Su cuoio erano una serie di dipinti della bottega di Federico Zuccari che rappresentavano scene di vita e di bottega di Taddeo Zuccari. Cfr. Bonita Cleri. "Federico Barocci e Federico Zuccari: due botteghe a confronto". In Davide Tonti, Sara Bartolucci (a cura di). *Sacro e profano alla Maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*. Catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, 2010). Sant'Angelo in Vado: Grafica vadese, 2010, pp. 69-70.

⁹⁶⁶ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 113. Tutt'altro, dunque, che un lavoro di mero artigianato a pochi spiccioli come fanno credere MESA, GISBERT 2005, p. 24 che peraltro, pur attingendo a GESTOSO Y PÉREZ 1900, p. 80, riportano in maniera incorretta il compenso di appena 680 *maravedies*.

⁹⁶⁷ Cfr. CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 77.

⁹⁶⁸ AHPS. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Simón de Pineda, officio 8 trascritto in LÓPEZ MARTÍNEZ 1929, pp. 191-192 e qui pubblicato in Appendice documentaria, doc. 9.

⁹⁶⁹ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 228, 257; LEPRI, PALESATI 1999, p. 153. Teniamo a sottolineare che l'imposizione di stringenti clausole contrattuali rientrava nella normale prassi dell'epoca e, pertanto, in alcun modo le si deve interpretare, come fanno MESA, GISBERT 2005, p. 24, quale segno della caduta di prestigio dell'artista.

Gonfalone. Stesso discorso dicasi per l'affollata composizione della *Battaglia di Clavijo* con i suoi rimandi a Raffaello. Nessuna delle due opere sivigliane, dunque, legittima a credere nell'idea di una "folgorazione" di Matteo Pérez sulla "via" di Scipione Pulzone da Gaeta, così come ripetutamente proposto da Francisco Stastny⁹⁷⁰, in verità fondando la sua proposta sulla sola presunta derivazione dalla *Madonna della Rosa* di Pulzone della *Madonna del latte* attribuita a Matteo da Lecce che vedremo nel Capitolo 4.

Ma perché Pérez, che a Siviglia aveva conquistato una certa celebrità, decise nuovamente di sfidare la forte e partire per l'America? Fu quella sivigliana, così come sembrerebbe delinarsi, solamente una tappa necessaria in una tabella di marcia già delineata da tempo? Ovvero, in altre parole, gli anni trascorsi a Siviglia prima di passare al Vicereame del Perù furono solamente necessari al riequipaggiamento del pittore dopo il suo naufragio nel 1583? O l'artista aveva accantonato, per qualche anno, il "sogno americano"? Rispondere a questi interrogativi non è compito semplice in assenza di dati precisi e dovendo interpretare criticamente quanto trasmesso dalle biografie che risultano molte volte condite di *topoi* letterari, leggende ed inesattezze.

Secondo il biografo Giulio Mancini, Matteo Pérez sarebbe stato «dai padri Gesuiti richiesto et persuaso d'andar all'Indie»⁹⁷¹. Diversa è la versione di Giovanni Baglione che paragonava Matteo Pérez ad Ulisse, «vago non tanto di colorire, quanto di vedere l'opere del Mondo»⁹⁷². Entrambi i biografi, comunque, concordano nel riferire che in quelle terre lontane Pérez, per la «prestezza e novità dell'operare»⁹⁷³, divenne «assai ricco»⁹⁷⁴ e soleva scrivere ai suoi numerosi amici a Roma che sarebbe tornato solo quando avrebbe potuto mantenere «due carozze, una per uso dell'accademia dei virtuosi, l'altra per sé»⁹⁷⁵. Da ciò, oltre che da quanto si illustrerà nel Capitolo 4, ne deriva che le motivazioni che spinsero il Pérez ad intraprendere la traversata furono essenzialmente di ricerca di una migliore posizione economica e poco, o nulla, doverono influire, a parere di chi scrive, presunte spinte persuasive operate dalla Compagnia di Gesù alla quale il leccese non si dimostrò mai legato da commissioni né in Europa né in America.

Da un documento citato da Celestino López Martínez sappiamo che vero la fine del 1587

*«Mateo Pérez de Alesio, residente en Sevilla, que estoy de partida para las provincias de tierra firme de las Indias, me obligo de pagar a don Gonzalo Argote de Molina, conde de Lanzarote, cien ducados: sesenta de ellos por tres retratos de manos de Maese Pedro en tablas, precio de veinte ducados cada uno, y los cuarenta restantes se obligó a pagar por mí don Gonzalo para sustento de un menor»*⁹⁷⁶.

Prima della partenza, dunque, Matteo Pérez si preoccupò di designare Argote de Molina e sua sorella Leonor de Molina come tutori di un minore⁹⁷⁷. Si tratta di Felipe de Alecio, figlio che Matteo ebbe in Siviglia, del quale qui pubblichiamo la licenza d'imbarco datata 31 agosto 1598 da

⁹⁷⁰ Cfr. per esempio Francesco Stastny. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 22, 1969, pp. 7-45; Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 133-134.

⁹⁷¹ Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 1. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (ed. critica a cura di Adriana Marucchi), 1956, p. 222. Secondo STASTNY 2013, pp. 72 e 136 sarebbe stato Giuseppe Valeriano a sollecitare Matteo Pérez a trasferirsi in America.

⁹⁷² Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642, p. 31.

⁹⁷³ MANCINI 1956, p. 222.

⁹⁷⁴ BAGLIONE 1642, p. 32.

⁹⁷⁵ MANCINI 1956, p. 222 e in modo simile anche BAGLIONE 1642, p. 32.

⁹⁷⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ 1953, p. 198.

⁹⁷⁷ AHPS. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Francisco Díaz, oficio 15, inv. 9251, libro 3, 1587, ff. 357r-357v menzionato in RAGAZZI 2018, p. 145, nota 41.

cui si ricava che era «hijo de Mateo Pérez de Alecio y de María de la O» partito verso il Perù «como criado del doctor Juan Bautista Ortiz»⁹⁷⁸; quest'ultimo era *alcalde del crimen* della Regia Udienza di Lima e, nel viaggio da Siviglia a Lima, portava con sé la sua famiglia e numerosi *criados*⁹⁷⁹. Dal medesimo documento apprendiamo che Felipe al momento dell'imbarco aveva circa 12 anni e che quindi era nato verso il 1586, che aveva una cicatrice a forma di croce sulla testa e che era stato cresciuto dalla madre María de la O *vecina* della città di Siviglia la quale, a tale data, era ancora in vita. Nessuna notizia aggiuntiva abbiamo su questa donna, che non sembra essere legata a Matteo dal vincolo coniugale⁹⁸⁰; il pittore del resto si sposò a Lima il 3 gennaio 1598 con María de Fuentes⁹⁸¹. Poche ulteriori notizie possediamo su Felipe che riuscì effettivamente a ricongiungersi con il padre in Perù trasferendosi a Cajamarca dove si dedicò al commercio⁹⁸². Inoltre, di un secondo sconosciuto figlio di Matteo Pérez e di María de la O, di nome Matteo, siamo ora a conoscenza grazie al ritrovamento dell'atto di battesimo nella parrocchia del Salvatore datato 20 marzo 1588⁹⁸³; di questo secondo figlio non abbiamo altre notizie. Il documento di per sé non è sufficiente a dimostrare che a quella data il pittore fosse ancora a Siviglia.

Il 6 novembre del 1587 Matteo firmava a Siviglia con Melchor Riquelme, maestro della biblioteca della cattedrale, un contratto con il quale si impegnò a pagare a Lima i restanti 260 ducati di un debito totale di 520 ducati per l'acquisto di un grande album di disegni, dal valore di 300 ducati, ed una grande raccolta di stampe di Dürer ed altri autori antichi, dal valore di 190 ducati, nonché «una capa aguadera de paño morado con su pasamano de oro» e un fucile con tutti i suoi accessori⁹⁸⁴. Pérez, dunque, comprava quanto ritenuto necessario per la traversata oceanica e per la permanenza nella Ciudad de los Reyes. Risalta, in particolar modo, il grande esborso di denaro per l'acquisto del materiale grafico di supporto alla pittura consistente in disegni e incisioni, anche se non si può escludere che tale materiale fosse destinato alla rivendita in territorio americano⁹⁸⁵. Come sottolineato da Jorge Bernales, probabilmente il pittore leccese lasciò Siviglia con in tasca già un lavoro sicuro per il Vicereame peruviano dato che nel contratto si impegnava a saldare il debito con Riquelme entro soli quindici giorni dall'arrivo a Lima⁹⁸⁶.

A questo punto, tuttavia, si crea una discrepanza tra quanto lascerebbero intendere le fonti documentarie del 1587, circa un'imminente partenza del pittore verso Lima, e quanto sostenuto dalla bibliografia che generalmente colloca l'arrivo del pittore nella capitale vicereale verso la fine

⁹⁷⁸ AGI. Contratación, 5257, n. 2, r. 7 citato per la prima volta in María del Carmen Galbis Díez (a cura di). *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. VII. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, p. 713 e poi trascritto integralmente in Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. "Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), p. 120. Se ne ripropone la trascrizione anche qui in Appendice documentaria, doc. 20.

⁹⁷⁹ Cfr. GALBIS DÍEZ 1986, pp. 690, 713-715.

⁹⁸⁰ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 115, 120.

⁹⁸¹ Cfr. Guillermo Lohmann Villena. "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII". *Revista histórica*, vol. XIII, 1940, p. 23.

⁹⁸² Si ringrazia Anthony Holguín Valdez per la comunicazione orale.

⁹⁸³ Archivo General del Arzobispado - Sevilla (=AGAS). Fondo Parroquia del Divino Salvador de Sevilla. Sección administración de sacramentos, serie bautismo, libro 9, f. 186v citato in Emilio Jesús González Begines. *La escultura sevillana entre los siglos XVI y XVII. El imaginero Blas Hernández Bello (c. 1560-1627)* (Tesis de fin de máster). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, p. 78, nota 261. Il testo recita: «En domingo beinte de março de mil y quinientos y ochenta y ocho años, yo García de Salamanca, cura de San Salvador, bautisé a Mateo, hijo de Mateo Pérez de Alesio y de María de la O; fueron padrinos Melchor de los Reies y Ines de Santiago vesinos de San Salvador».

⁹⁸⁴ Appendice documentaria, doc. 10. Si veda anche BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 230; MESA, GISBERT 2005, p. 25.

⁹⁸⁵ Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 137.

⁹⁸⁶ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 230.

del 1589, al seguito del nuovo viceré del Perù García Hurtado de Mendoza (1535-1606), marchese di Cañete⁹⁸⁷. Purtroppo, come si constaterà anche per Medoro Angelino, il nome del pittore non compare nella lista dei passeggeri passati alle Indie tra il 1586-1599⁹⁸⁸, sapendo che nel 1587 salparono in forma legale per l'America 31 navi, nel 1588 ben 131 e nel 1589 altre 117⁹⁸⁹.

Appare interessante porre l'attenzione, prima di concludere questa sezione sul periodo sivigliano di Matteo Pérez, sui primi elementi che permettono di considerare l'attività commerciale collaterale alla pratica artistica, che diventerà poi una costante durante la sua permanenza americana. Come si è visto, nel 1587, Matteo acquistò dal suo mecenate Argote de Molina, probabilmente con l'intenzione di rivenderli in America, tre ritratti di «*maese Pedro*», forse identificabile con Pedro de Campaña⁹⁹⁰. Del medesimo pittore belga Matteo possedeva un dipinto su tavola di *Nuestra Señora* dal valore di 30 ducati, ceduta per liquidare parte del debito contratto per l'acquisto delle stampe di Dürer⁹⁹¹. Un'altra parte del debito venne pagata da Diego de Montoya e Juan de Medina, mercanti di libri «*v[e]z[in]os de Sevilla en Santa Maria en la calle de Jenoba*», i quali a loro volta avevano un debito con Matteo Pérez relativo all'acquisto da Gonzalo Argote de Molina di ben 1400 volumi della «*ystoria del Reyno de Napoles*»⁹⁹²; da tutto ciò deduciamo che Matteo Pérez e Argote de Molina intrattenevano proficui rapporti d'affari di compravendita di opere d'arte e libri.

2.4 Medoro Angelino a Siviglia

2.4.1 Angelino tra primo e secondo soggiorno sivigliano

I tempi e le circostanze che portarono il pittore romano Medoro Angelino a trasferirsi a Siviglia ci sono del tutto ignote, né sappiamo quanto tempo soggiornò nel capoluogo andaluso. Generalmente si ritiene che giunse a Siviglia nel 1586, anno in cui firmava «*MEDORVS ANGELINVS./ ROMANVS. FACIEBAT. A.D. 1586*» il quadro della *Flagellazione di Cristo* proveniente dalla collezione Tristán in Siviglia ed attualmente sul mercato antiquario (cat. 8, fig. 164). A parere di chi scrive, la realizzazione di un'opera di così grandi dimensioni lascerebbe immaginare che il giovane maestro fosse presente in città già da qualche tempo e che si fosse guadagnato una certa notorietà tra gli eruditi committenti sivigliani. Non è da escludere che Angelino possa aver seguito le orme di Matteo Pérez trasferendosi da Roma in Andalusia con l'obiettivo di proseguire il suo cammino verso l'America Meridionale attratto dalla possibilità di facili guadagni in un contesto molto diverso da quello romano del secondo Cinquecento nel quale,

⁹⁸⁷ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 230; MESA, GISBERT 2005, p. 26.

⁹⁸⁸ Cfr. GALBIS DíEZ 1986. Per spiegare l'assenza della carta d'imbarco di Matteo Pérez, ALGARÍN GONZÁLEZ 2017, pp. 633-634 ipotizza che il pittore possa essere salpato per l'America dalle isole Canarie dove, come da iniziale contratto, era anche tenuto a prestare servizio per Gonzalo Argote de Molina. Al momento, comunque, non sono state riscontrati possibili lavori del pittore nell'arcipelago. Cfr. Jesús Pérez Morera, Carlos Rodríguez Morales. *Arte en Canarias del gótico al manierismo*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

⁹⁸⁹ Cfr. Francisco de Solano. "La Carrera de Indias después de 1588". In *Después de la Gran Armada la historia desconocida (1588-16..)*. Actas de la IX Jornadas de Historia Marítima (Madrid, 1993). Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval, 1993, pp. 75, 78.

⁹⁹⁰ Certamente il «*Maese Pedro*» non può in alcun modo essere identificato, come vorrebbero LEPRI, PALESATI 1999, p. 152, con Pedro Pablo Morón che a quella data era solo un apprendista non qualificabile come maestro.

⁹⁹¹ Appendice documentaria, doc. 10.

⁹⁹² Cfr. Celestino López Martínez. *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929, p. 193. MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005, p. 137 evidenzia l'intensità del commercio dei libri da Siviglia e Cadice verso il Nuovo Mondo.

come si è visto nel Capitolo 1, per l'accanita concorrenza di una vera e propria "Babele" di pittori, era davvero difficile emergere e fare carriera⁹⁹³. Oppure, come ventilato da Mesa e Gisbert, è da supporre che Angelino da Roma passò prima in Castiglia dove avrebbe sperato di ottenere incarichi nell'Escorial, sull'esempio del fiorentino Bartolomeo Carducci (1560-1608)⁹⁹⁴; ipotesi, questa, con la quale, in assenza di dati documentari, è difficile convenire.

Medoro Angelino, dunque, dopo essersi formato a Roma, dovè passare a Siviglia crediamo prima del 1586 anche se, probabilmente, non così prima da riuscire ad espletare il tempo necessario per il conseguimento della *naturaleza castellana* che, come si è detto, era *conditio sine qua non* per l'ottenimento della licenza d'imbarco. Il nome del pittore, infatti, non compare nelle liste dei passeggeri in viaggio verso le Indie tra il 1586-1599⁹⁹⁵, circostanza che ci induce a considerare l'eventualità di un passaggio in America in clandestinità. È stato calcolato, del resto, che i passeggeri registrati nell'Archivo de Indias corrispondano a solo $\frac{1}{5}$ del numero di viaggiatori che effettivamente passarono al Vicereame del Perù⁹⁹⁶, e che gli italiani giunti in Perù tra il 1532 e il 1600 si possano stimare tra i 1500 e i 2100 a fronte dei soli 300 regolarmente in possesso di licenza d'imbarco rilasciata dalla Casa de la Contratación⁹⁹⁷. In quegli anni nella città del Guadalquivir erano attivi pittori come Vasco de Pereira, Antonio de Alfián, Pedro de Villegas Marmolejo e il connazionale Matteo Pérez da Lecce che secondo Mesa e Gisbert influenzarono lo stile di Medoro Angelino: Pereira «*acentuaría su miguelangelismo*»; da Alfián «*quizás le vino la afición a las tierras exóticas por entonces tan en boga*»; Pérez «*lo orientó en sus pasos por el mundo artístico sevillano*»; dalle opere di Pedro de Campaña o da altri quadri fiamminghi presenti a Siviglia deriverebbe «*algún toque flamenco que su pintura ofrece*»⁹⁹⁸. Tuttavia, al momento della riconsiderazione critica della figura di Medoro Angelino, permanendo in assenza di termini di paragone che permettano di valutare la produzione romana dell'artista, appare chiaro che qualsiasi giudizio sull'incisività del soggiorno sivigliano nel determinare caratteri come il "michelangiologismo" o il "tocco fiammingo" del pittore - come se a Roma Angelino non avesse potuto acquisire quelle medesime influenze - sia solo semplice speculazione.

Sul *recorrido* di Medoro Angelino in territorio americano, iniziato ufficialmente nel 1587, anno in cui la sua firma compare a Tunja, nell'attuale Colombia, ci soffermeremo diffusamente nel Capitolo 4. In questa sede, per mantenere una certa linearità del discorso, compiendo un balzo di

⁹⁹³ Cfr. Francesco De Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, p. 39. Secondo VARGAS UGARTE 1947, p. 88 il pittore sarebbe passato in America al seguito dell'arcivescovo di Santa Fé Bartolomé Lobo Guerrero (1546-1622). Già Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955, p. 25 avvertiva, però, della discordanza di date che rendevano improbabile quanto asserito da Vargas Ugarte.

⁹⁹⁴ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 24-25; MESA, GIBBERT 2005, p. 88.

⁹⁹⁵ Cfr. GALBIS DÍEZ 1986.

⁹⁹⁶ Cfr. Antonio Aimi. *Arqueólogos e intelectuales italianos en el Perú*. Lima: Instituto Italiano de Cultura de Lima, 2015, pp. 14-15. Sulla diffusione della pratica dei viaggi in clandestinità si veda anche Auke P. Jacobs. *Los movimientos migratorios entre Castilla e Hispanoamérica durante el reinado de Felipe III, 1598-1621*. Amsterdam-Atlanda: Rodopi, 1995, pp. 103-111. Andrà ricordato, peraltro, che il matrimonio era una delle condizioni necessarie per l'acquisizione della *naturaleza castellana* e, di conseguenza, dell'ottenimento della licenza d'imbarco. Sempre JACOBS 1995, pp. 103-111 documenta casi di falsi matrimoni per il più rapido conseguimento della *naturaleza* nonché ricorda che le Canarie furono un porto alternativo per raggiungere l'America scelto dai viaggiatori clandestini.

⁹⁹⁷ Cfr. DE NICOLO 2022b, pp. 39-40.

⁹⁹⁸ Cfr. MESA, GIBBERT 1965, p. 37.

più di tre decenni, indugeremo sul periodo corrispondente al rientro del pittore a Siviglia nel 1620, fino alla sua morte occorsa il 27 dicembre 1633.

Le reali ragioni che portarono il pittore, all'età di circa 60 anni, a compiere la faticosa traversata oceanica per il rientro in Europa non sono ben chiare. Secondo Soria, Angelino «*se asfixió, artísticamente hablando, cuanto más tiempo quedó en tierras americanas*»⁹⁹⁹, mentre secondo Mesa e Gisbert il pittore sarebbe caduto in disgrazia economica dal momento che «*su arte, reflejo del manierismo, no encontraba ya eco en Lima donde empiezan a imponerse nuevas tendencias como el tenebrismo, precursor del barroco*»¹⁰⁰⁰, circostanze che lo avrebbero spinto a rientrare in Europa. Tali giudizi estremamente negativi, e a ben giudicare assai contraddittori con la scelta operata dal pittore¹⁰⁰¹, rispecchiano la scarsa considerazione critica goduta da Medoro Angelino da parte della storiografia del secondo Novecento che, spesse volte, ha frettolosamente liquidato l'artista per la sua presunta scarsa o minore qualità rispetto all'opera del gesuita Bernardo Bitti¹⁰⁰². A dispetto di tale valutazione negativa andrà osservato che Angelino fu sommamente stimato dai suoi contemporanei, ricevendo numerose commissioni oltre che la fiducia di tanti giovani locali che scelsero la bottega del pittore quale luogo per apprendere l'arte; l'impronta lasciata da Angelino nell'*arte virreinal*, in termini di opere, seguaci ed influenze fu davvero considerevole e dovrà essere necessariamente rivalutata nell'ottica di una nuova critica che si liberi dei (pre)giudizi del passato emendando errate valutazioni e attribuzioni che ne hanno alterato la fisionomia¹⁰⁰³.

La rilettura critica di Medoro Angelino non può che partire dal suo ultimo periodo a Siviglia, con la riconsiderazione delle sue opere, in particolar modo dei disegni, e con l'avanzare nuove risposte all'interrogativo che ci siamo posti in precedenza: perché Angelino, dopo quasi un quarto di secolo trascorso nel Vicereame del Perù, decise di tornare a Siviglia? E perché a Siviglia e non a Roma?

Per rispondere a queste domande, a parere di chi scrive, oltre che prendere in considerazione motivazioni di carattere lavorativo¹⁰⁰⁴, non si dovranno trascurare ragioni di carattere strettamente personale quali il desiderio, del tutto umano, di tornare nella propria terra d'origine dove concludere la propria esistenza¹⁰⁰⁵. Quest'ultimo, per esempio, fu il desiderio espresso da Bernardo Bitti che, dopo aver trascorso circa venticinque anni dipingendo per le chiese gesuitiche della Ande, chiese al Preposito dei Gesuiti di poter tornare in Italia prima di morire; petizione che il Generale Claudio Acquaviva declinò a causa dell'età ormai avanzata del coadiutore e la pericolosità della traversata¹⁰⁰⁶. A possibili ragioni di carattere personale andranno aggiunte quelle economiche, tuttavia non nell'ottica di Mesa e Gisbert che immaginano, senza alcuna prova, un Medoro Angelino povero e caduto in rovina, bensì, al contrario, di un Angelino che in America aveva conseguito grandi guadagni e accumulato ricchezze, raggiungendo lo scopo stesso per il quale da

⁹⁹⁹ Martin Soria. "Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628." *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, p. 129.

¹⁰⁰⁰ MESA, GISBERT 1965, p. 35.

¹⁰⁰¹ Ci sembra completamente contraddittorio, infatti, ipotizzare che Medoro Angelino abbandonò Lima, a causa dell'accresciuta concorrenza e per la presunta arcaicità del suo stile, a favore di Siviglia dove, come ben intuibile, la concorrenza con altri artisti "più aggiornati" e quotati doveva essere ancora più accanita.

¹⁰⁰² Cfr. per esempio George Kubler, Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. New York: Penguin Books, 1959, p. 322.

¹⁰⁰³ Cfr. DE NICOLO 2022b, pp. 40-41.

¹⁰⁰⁴ Cfr. ESPINOSA SPÍNOLA 2018, p. 68.

¹⁰⁰⁵ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 41.

¹⁰⁰⁶ Cfr. Antonio de Egaña, Enrique Fernández (a cura di). *Monumenta Peruana (1600-1602)*, vol. 7. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981, pp. 175-176.

giovane adulto aveva lasciato l'Europa dirigendosi verso il Vicereame peruviano¹⁰⁰⁷. Angelino, in definitiva, dové riuscire a raggiungere quello che era stato l'espresso desiderio di un altro protagonista del nostro studio, Matteo Pérez da Lecce, che come si è visto era partito per il Perù attratto dalla possibilità di facili guadagni e con il desiderio di rientrare a Roma quando avrebbe potuto dar sfoggio delle ricchezze accumulate¹⁰⁰⁸. La scelta di Angelino di ritornare a Siviglia



Fig. 148. Medoro Angelino (attr.), *Arcangelo Michele abbatte Lucifero*, post 1620. Mercato antiquario. Foto internet.

anziché a Roma potrebbe forse spiegarsi col proposito del pittore di continuare a sfruttare le possibilità offerte dal mercato americano mediante l'invio di opere¹⁰⁰⁹.

Le ricerche documentarie di Fernando García Sánchez hanno permesso di collocare con precisione al 19 ottobre 1620 la data del ritorno di Medoro Angelino a Siviglia, accompagnato da sua moglie María de Mesta e da sua figlia Beatrice Angelino¹⁰¹⁰. Entro il 1622 il pittore doveva essere nuovamente in attività se a quella data firma il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia con Gesù Bambino dormiente tra i Santi Domenico e Giovannino* (cat. 9, fig. 167) attualmente nel Museo de Bellas Artes di Siviglia, già in collezione privata. Si tratta dell'unica opera pittorica certa esistente riferibile all'ultimo periodo sivigliano del maestro italiano al quale, ad ogni modo, nel mercato dell'arte e nel mondo delle aste, sono attribuite numerose opere che, a

parere di chi scrive, il più delle volte non sembrano pertinenti al catalogo del pittore. Una delle poche attribuzioni che ci sembra degna di attenzione è quella di un *Arcangelo Michele che abbatte*

¹⁰⁰⁷ Già ARENADO 1977, p. 111 e CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 129, pubblicando il testamento di Medoro e di sua moglie, avevano dimostrato e dichiarato che fosse infondato quanto creduto da alcuni circa la presunta morte in povertà del pittore. Inoltre, aggiungiamo, che Medoro Angelino aveva in casa una schiava di nome María de Jesús e cresceva una bambina di nome Costanza Jiménez: non rientrava certamente nelle possibilità economiche di chiunque avere una schiava e mantenere altre due bocche da sfamare. Cfr. Fernando García Sánchez. "Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, pp. 586-589. In Bernard Vincent, Cécile Vincent-Cassy. "Juan de Pareja, esclavo, maestro y modelo en la España de la época moderna. Reflexiones sobre una excepción". In Aurelia Martín Casares, Rafael Benítez Sánchez-Blanco, Andrea Schiavon (a cura di). *Reflejos de la esclavitud en el arte Imágenes de Europa y América*. Valencia: tirant humanidades, 2021, p. 131 si pubblica una lista di artisti che in Età Moderna ebbero schiavi tra cui, oltre Angelino, artisti di primo piano come Francisco Pacheco, Vincenzo Carducci, Juan Martínez Montañés, Bartolomé Esteban Murillo, Alonso Cano ecc.

¹⁰⁰⁸ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 41.

¹⁰⁰⁹ In tal senso, un indizio potrebbe essere dato dalla segnalazione nella collezione di Rafael Pompo in Bogotá di un dipinto di *Santa Margherita* firmato e datato 1623 (cfr. Alberto Urdaneta. *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Zalama, 1886, p. 50). Purtroppo non è stato possibile rintracciare il quadro per verificarne la qualità e la sua storia. Ulteriore indizio sul possibile invio di opere in America da Siviglia si ricava dal testamento del pittore del 1631 nel quale dichiara che diverse persone sono in debito con lui nelle Indie. Cfr. trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 234.

¹⁰¹⁰ AGI. Contratación, 2199 riportato in GARCÍA SÁNCHEZ 2015, pp. 584-585, nota 4 («El día 19 del mes de octubre de 1620. El señor doctor Don Pedro Marmolejo del Consejo de su Majestad y su presidente de la Casa de la Contratación de las Indias de la ciudad de Sevilla visitó la venida del galeón nombrado Nuestra Señora de la Candelaria, maestre de plata Gaspar de Vargas que este presente año ha venido de la provincia de Tierra Firme a cargo del General el marqués de Cadereyta, la cual visita su majestad, hizo con asistencia del señor licenciado Vela Carabajal fiscal de la dicha Audiencia en la manera siguiente. Pasajeros: Medoro Angelino y doña María de Mesta su mujer y una hija nombrada Beatriz viene de la provincia de Panamá con licencia del Presidente y Oidores»).

Lucifero (fig. 148) battuto all'asta¹⁰¹¹, nel quale è possibile riscontrare la cifra stilistica del pittore, nell'eleganza dei panneggiamenti, nella fisionomia del santo, nell'atmosfera nonché nei modelli di riferimento che vanno da Raffaello, passando per Pellegrino Tibaldi, Matteo Pérez da Lecce e Cavalier d'Arpino¹⁰¹², fino alle tante versioni incise da Hieronymus Wierix che confermano, comunque, l'adesione ai modelli del tardo-manierismo così come rilevabile, peraltro, al confronto col quadro di medesimo soggetto realizzato nel 1637 da Francisco Pacheco per la chiesa di S. Alberto di Siviglia ed oggi disperso¹⁰¹³.

La ripresa dell'attività pittorica di Angelino nel capoluogo andaluso non passò certamente inosservata, tanto ai committenti quanto agli stessi artisti della città. Il 22 marzo 1624, per esempio, con scrittura pubblica, assunse come apprendista, per cinque anni, a Juan de Messa, orfano di 14 anni¹⁰¹⁴, sintomo sia del fatto che la produzione della bottega si attestava su quantità sostenute tali da motivare la necessità di un aiuto, sia che Angelino era considerato maestro degno. D'altra parte il sistema corporativo sivigliano, che come si è visto era fortemente ostile agli intrusi, dové reagire allo stabilizzarsi del pittore italiano sollevando, come nel caso di Zurbarán, il problema della sua non appartenenza al *gremio de pintores*, circostanza che gli impediva di esercitare in modo regolare la professione a Siviglia. E sempre come nel caso di Zurbarán fu forse Alonso Cano ad imputare Medoro Angelino che si vide costretto, ormai settantenne, a svolgere l'esame di riconoscimento del titolo di maestro davanti alla Corporazione. Il 5 agosto 1627 Angelino, descritto come «*hombre de buen cuerpo cano blanco de rostro de edad de sesenta [setenta¹⁰¹⁵] a os poco mas o menos*», compariva davanti ad un tribunale composto dai maestri pittori Lucas de Esquivel Pelayo, Lázaro de Pantoja, Francisco Varela e lo stesso Alonso Cano. Rispondendo adeguatamente alle domande degli esaminatori e dando esempio della sua abilità attraverso la prova pratica ottenne il riconoscimento del titolo di maestro con la derivante facoltà di poter aprire una bottega pubblica ed esercitare la professione a Siviglia così come esportare «*en las Indias*»¹⁰¹⁶. Vista la tarda età del pittore italiano e la sua lunga carriera ricca di successi, è facile immaginare che l'obbligo di sottoporsi ad un esame per il riconoscimento di una qualifica, quella di maestro, che egli sentiva già sua da decenni, dové essere un boccone amaro per Angelino, se non una vera e propria umiliazione. Ma l'artista non dové perdersi d'animo e rimettendosi in gioco, diede prova delle sue capacità e bravura davanti ad un tribunale esaminatore tutt'altro che accomodante¹⁰¹⁷.

Il 23 aprile 1627 Medoro prese in affitto per due anni da Diego de Albuquerque, presbitero della parrocchia di S. Vicente, alcune case nel quartiere di S. Pietro¹⁰¹⁸. In questa stessa casa, ubicata «*en la calle que va de San Pedro al barrio de don Pedro Ponce*»¹⁰¹⁹, era ancora dimorante nel maggio

¹⁰¹¹ Cfr. scheda <http://www.artnet.com/artists/angelino-medoro/arc%C3%A1ngel-san-miguel-con-marco-fingido-4rHwICzU2c0HYkYRnEHiog2> (consultato il 11/07/2021)

¹⁰¹² Cfr. Riccardo Lattuada. "Un nuovo 'San Michele' del Cavalier d'Arpino: il percorso di un'invenzione da Roma a Macerata, e da Macerata a Gragnano". *Bollettino d'arte*, a. CV, nn. 46, 2020, pp. 139-142.

¹⁰¹³ Cfr. Bonaventura Bassegoda i Hogas. "Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco". *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nn. 32-32, 1988, pp. 157-159, fig. 3.

¹⁰¹⁴ Cfr. Fuensanta Arenado. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n. 184, 1977, p. 109.

¹⁰¹⁵ CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 126 avverte che a causa della difficile lettura del documento originale non è chiaro se l'età indicata fosse di *sesenta* o di *setenta* anni. Cfr. anche trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 230-232.

¹⁰¹⁶ Appendice documentaria, doc. 42.

¹⁰¹⁷ Cfr. ARENADO 1977, p. 109.

¹⁰¹⁸ Cfr. ARENADO 1977, p. 109.

¹⁰¹⁹ GARCÍA SÁNCHEZ 2015, p. 587.

del 1630 quando il pittore e i suoi familiari furono interrogati dal Tribunale dell'Inquisizione quali testimoni dell'omicidio del *caballero venticuatro* don Fernando Medina Melgarejo. A quella data il nucleo familiare era composto dal pittore, che dichiarava di avere 70 anni, dalla moglie María de Mesta Pareja di circa 37 anni, soprannominata significativamente «*la pintora*»¹⁰²⁰, dalla figlia Beatriz di 20 anni che convogliò a nozze con Juan de Messa, già apprendista di Angelino secondo una consuetudine dell'epoca che garantiva continuità alla bottega, dalla schiava di nome María de Jesús e dalla *criada* Costanza Jiménez di 14 anni¹⁰²¹.

Le successive notizie sono molto scarse. Il 26 agosto del 1629 Medoro figurava in un documento come garante dello scultore e architetto di *retablos* Luis Ortiz de Vargas (1588 ca.-1649), forse già conosciuto a Lima¹⁰²², per la realizzazione del *retablo* dell'Adorazione dei Magi nel convento carmelitano di S. Alberto¹⁰²³. Per lo stesso altare, come documentato da una carta di pagamento di 800 *reales* del 24 novembre 1631, furono commissionati da Jorge de la Peñam membro del Tribunale dell'Inquisizione, al pittore italiano «*cinco lienzos de pinturas de diferentes hechuras*», dei quali tre per la cimasa, forse riproducenti l'*Immacolata Concezione*, due santi, e due scudi del Sant'Uffizio¹⁰²⁴. L'età avanzata, comunque, dovè farsi sentire e in quello stesso 1631, davanti al notaio Pedro de Ayala, dispose la liberazione, allo scadere di 15 anni, della figlia della sua schiava nera (atto del 28 febbraio)¹⁰²⁵, dunque dettò le sue ultime volontà testamentarie (10 settembre) deponendo le sue generalità, sintetizzando le sue vicende familiari, nominando eredi le sue figlie ed esecutrice del testamento sua moglie, nonché dichiarando di essere in credito di «*ciertas partidas de maravedís*» nei confronti di persone di fiducia tanto in Spagna che nelle Indie¹⁰²⁶. La morte lo colse il 27 dicembre 1633, all'età di 73 anni, ricevendo la sepoltura nella parrocchia di S. Vicente così come consta dal registro dei defunti corrispondente¹⁰²⁷. In quella stessa parrocchia, il 9 dicembre 1643, riceveva la sepoltura la vedova di Angelino, María de Mesta Pareja¹⁰²⁸, la quale aveva dettato testamento il 7 ottobre 1641¹⁰²⁹.

¹⁰²⁰ Non è possibile al momento determinare se questo curioso soprannome derivasse semplicemente dalla condizione di essere sposa del pittore Medoro Angelino o se effettivamente anche la donna fosse pittrice e, magari, collaborasse all'attività della bottega familiare. Che anche le donne aiutassero all'attività familiare di bottega è, del resto, cosa già ampiamente nota alla storiografia artistica, sia in pittura che in scultura come nel caso delle figlie dello scultore Nicola Salzillo (1672-1727) a Murcia (cfr. DI LIDDO 2008, pp. 275-276).

¹⁰²¹ Cfr. GARCÍA SÁNCHEZ 2015, pp. 583-589.

¹⁰²² Lo scultore è documentato a Lima a partire dal 1619 quando gli fu commissionato il *retablo* di S. Bartolomeo della chiesa di S. Marcello (cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011, p. 242).

¹⁰²³ Cfr. Celestino López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1928, p. 121.

¹⁰²⁴ Cfr. Lina Malo Lara. *La iglesia de San Alberto de Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Arte Hispalense, 2015, pp. 93-94.

¹⁰²⁵ Cfr. ARENADO 1977, p. 110.

¹⁰²⁶ Cfr. ARENADO 1977, p. 110; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 127-128. Purtroppo il testamento, già in pessime condizioni ai tempi di José Chichizola, è oggi quasi completamente perduto (AHP. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Pedro de Ayala, oficio 18, libro 3º, 1631, ff. 547 e ss. trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 232-236).

¹⁰²⁷ Cfr. ARENADO 1977, p. 111.

¹⁰²⁸ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 127.

¹⁰²⁹ Cfr. ARENADO 1977, p. 111 trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 236-243. Nell'atto la vedova dichiara di avere uno schiavo nero di nome Antonio di anni 20 e diversi quadri, molto probabilmente opere del defunto marito, tra cui un *Crocifisso*, una *Nuestra Señora de las Angustias*, un *Beato fra' Pablo de Santísima María*, donati a fra' Pedro Curado, un quadro grande di *Santa Susanna*, indicato come «*cuadro de mucha estima*», il cui ricavato di vendita veniva aggregato al legato di messe con cui il carmelitano fra' Pedro Curado si impegnava a celebrare quotidianamente in suffragio di María de Mesta Pareja e Medoro Angelino. Sono anche elencati una saliera

2.4.2 L'attività grafica di Medoro Angelino

Un aspetto particolarmente interessante dell'attività di Medoro Angelino è quello del disegno che è possibile valutare grazie ad un piccolo *corpus* di opere, recentemente accresciuto grazie alle attribuzioni di Benito Navarrete Prieto, che per via stilistica ha ricondotto ad Angelino una serie di disegni delle raccolte della Biblioteca Nacional de España e del Metropolitan Museum of Art di New York¹⁰³⁰, che si aggiungono a quelli con firma apocriфа dell'album Alcubierre¹⁰³¹. Tali opere grafiche (schizzi, bozzetti e studi preparatori) ci permettono di considerare l'*iter* creativo del pittore molto meglio rispetto ad altri protagonisti della Tesi, considerando, inoltre, che generalmente nell'*arte virreinal* il disegno rimase «*patrimonio de unos pocos*»¹⁰³².

Inutile sottolineare la grande importanza rivestita dal disegno quale fondamentale momento di formazione, studio ed invenzione dell'artista in un procedimento che, secondo Federico Zuccari, oscillava dal disegno “interno”, che nasce direttamente dall'intelletto dell'artista-creatore, al disegno “esterno”, consistente nel tradurre in un tracciato lineare soggetti che imitano la natura o semplicemente copiano composizioni di altri creatori¹⁰³³; concetti che dalla trattatistica spagnola furono ridotti ai lemmi *diseño*, inteso come progetto, e *dibujo*, circoscritto allo schizzo o al tracciato delle figure e delle cose¹⁰³⁴.

Roma e i maggiori poli artistici italiani furono certamente luoghi in cui alla fine del XVI secolo il disegno fu assunto, secondo la nota accezione di Vasari, alla dignità di “padre” delle arti sorelle¹⁰³⁵, acquisendo l'accezione piena del termine, comprensiva dell'aspetto manuale e di quello intellettuale. Diversamente in Spagna il disegno fu concepito soprattutto quale «strumento o esercizio d'apprendistato di natura tecnica più che attività mentale o progettuale»¹⁰³⁶, così come emerge, per esempio, dal trattato di Francisco Pacheco che considerava il disegno come parte sostanziale della pittura¹⁰³⁷, ossia esercitazione propedeutica al dipingere. Per Pacheco l'abilità e la padronanza della tecnica diventano per certi versi più importanti della stessa capacità inventiva dell'artefice dato che, riprendendo un concetto di Ludovico Dolce (1508/1510-1568), «*una figura imperfecta borra toda la alabanza de una buena invención. Pues no basta ser gran inventor, si no es igualmente valiente debuxador. Porque la invención se representa a nuestra vista por la forma, y la forma no es otra cosa que el debuxo*»¹⁰³⁸.

d'argento per contenere sale, zucchero e pepe con un «rotulo al rededor que dice de Angelino Medoro», una «templadera» e due cucchiari d'argento, che si ordina di vendere per pagare le esequie della donna (cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 236-243).

¹⁰³⁰ Benito Navarrete Prieto. “18-19-20. Angelino Medoro”. In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, pp. 146-150.

¹⁰³¹ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. “Dos dibujos ineditos de Medoro en Madrid”. *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 19-27; Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 307-308.

¹⁰³² GUTIÉRREZ 1995c, p. 33.

¹⁰³³ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2006, p. 10.

¹⁰³⁴ Cfr. Benito Navarrete Prieto. “Identità e appropriazione culturale nel disegno del Cinquecento in Spagna. Fra la tradizione vernacolare e la ‘maniera’ italiana”. In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, p. 47.

¹⁰³⁵ Cfr. Giorgio Vasari. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. 1568]. Roma: Newton, 2013, p. 37.

¹⁰³⁶ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020a, p. 47.

¹⁰³⁷ Cfr. PACHECO 1649, p. 8.

¹⁰³⁸ Cfr. PACHECO 1649, p. 236. Si veda anche Benito Navarrete Prieto. “El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: procesos y principios”. In Luis Méndez Rodríguez (a cura di). *Pacheco*. 208

Fatta tale premessa, prima di passare allo studio dei singoli disegni di Medoro Angelino, ci pare utile soffermarci su altri aspetti legati alla grafica d'arte tra XVI e XVII secolo che avevano dirette ricadute sulla produzione degli artisti dell'epoca. Il primo aspetto su cui ci pare importante insistere è quello della funzione delle arti grafiche (il disegno ma anche l'incisione), come momento di formazione dell'artista nonché come tappa nel processo di creazione dell'opera. In Italia, e soprattutto in Spagna dove l'implementazione delle Accademie fu più tarda e dove la copia di modelli vivi fu limitata dall'Inquisizione per motivi morali, per gli apprendisti la prima presa di contatto con il disegno avveniva attraverso la copia di stampe, spesso raccolte in cartelle, mediante le quali, passo dopo passo, imparavano a disegnare i dettagli anatomici, poi figure intere e infine scene più articolate¹⁰³⁹. L'esercizio della copia di stampe fu praticato, per esempio, dal giovane Michelangelo che nella bottega del Ghirlandaio (1448-1494) disegnò a penna una copia fedelissima della stampa delle *Tentazioni di Sant'Antonio abate* di Martin Schongauer (1448 ca.-1491)¹⁰⁴⁰, quindi caldamente raccomandato dai trattatisti spagnoli Pacheco e Palomino. A questo punto, tuttavia, andrà osservato che sovente la copia da stampe come esercitazione durante la tappa dell'apprendistato divenne pratica che soverchiò la realizzazione del *diseño*, nel senso spagnolo del termine, con la realizzazione di dipinti, ma anche sculture, che riproducevano pedissequamente stampe di opere di altri artisti, o al più si limitavano a realizzare un *collage* combinando elementi attinti da molteplici fonti¹⁰⁴¹. Ovviamente ciò fu possibile in virtù del fatto che, nei secoli oggetto del nostro studio, le concezioni di originalità, copia e plagio erano completamente diverse da quelle contemporanee, che hanno il loro fondamento nel *genio* romantico, sostenendosi in un sistema delle arti che aveva come fondamento «*un régimen de constantes, que apelaba continuamente a la tradición, con un cierto sentido de eternidad, y donde originalidad y tradición no eran términos antitéticos sino complementarios*»¹⁰⁴².

Strettamente legato a tale aspetto è quello del collezionismo. Come si è detto in precedenza, alcuni dei disegni di Medoro Angelino appartengono ai fogli dell'album Alcubierre, una raccolta di disegni di pittori andalusi ed italiani (con l'aggiunta di alcune stampe nei fogli finali) che rispecchiava la tendenza, ampiamente diffusa a Siviglia tra gli artisti, di possedere collezioni di opere grafiche¹⁰⁴³. Tale pratica testimoniava l'affanno dei maestri più qualificati nell'aggiornarsi alle novità artistiche delle principali capitali dell'arte¹⁰⁴⁴. A tal proposito abbiamo già visto, per esempio, che Matteo Pérez da Lecce acquistò un grande album di disegni e una raccolta di stampe (anche se non possiamo escludere che fossero destinati alla rivendita), così come è noto che lo scultore Jerónimo Hernández possedesse 350 stampe e 60 libri da cui attingeva materiale grafico per le sue composizioni¹⁰⁴⁵. Il caso più emblematico, però, è forse quello testimoniato dal pittore

Teórico, artista, maestro (1564-1644). Catalogo della mostra (Siviglia, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, p. 41.

¹⁰³⁹ Cfr. Alfonso Pérez Sánchez. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 51-54 e ss; Manuel García Luque. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 186.

¹⁰⁴⁰ Cfr. VASARI 1568 (2013), p. 1204.

¹⁰⁴¹ Cfr. GARCÍA LUQUE 2013, pp. 186-191.

¹⁰⁴² GARCÍA LUQUE 2013, pp. 188-189.

¹⁰⁴³ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2006, p. 16. L'attuale collezione Alcubierre fu creata a Siviglia dal duca d'Osuna, passando al marchese di Monistrol nel XIX secolo e infine all'attuale proprietario.

¹⁰⁴⁴ Cfr. Vicente Lleó Cañal. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Siviglia: Ediciones Libanó, 2001 (1a ed. 1979), p. 28.

¹⁰⁴⁵ Cfr. GARCÍA LUQUE 2013, p. 195.

Jusepe Martínez (1602-1682) riguardo l'interesse di Alonso Cano «*en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabia que alguno tenia alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista*»¹⁰⁴⁶. La ragione di tanto interesse alla produzione altrui era dovuta alla considerazione, riportata da Francisco Pacheco, che l'*inventio* «*procede de buen ingenio, i de haber visto mucho, i de la imitacion, copia i variedad, de muchas cosas*»¹⁰⁴⁷; ovviamente in quel «*haber visto mucho*», stampe e disegni ebbero un ruolo fondamentale¹⁰⁴⁸.

L'utilizzo delle fonti grafiche o la copia di determinati modelli non era sempre dovuto a scelte degli artefici ma talvolta era dettato dalla stessa committenza o imposto dalla necessità di rispettare prototipi iconografici facilmente riconoscibili agli occhi degli osservatori e dei fedeli. Per esempio, un'iconografia che si impose in tutta Italia nel corso del XVI secolo fu quella della Madonna del Carmine nella foggia dell'icona venerata nel convento del Carmine Maggiore di Napoli (che nel 1525 era stato riconosciuto come il principale della Penisola), popolarmente conosciuta come *Madonna Bruna*¹⁰⁴⁹, effigie medievale afferente allo schema iconografico bizantino dell'*Eleousa* (Madonna della tenerezza) nella variante della *Glykophilousa* (Madonna del bacio)¹⁰⁵⁰. In altri casi il committente imponeva all'artista specifiche clausole contrattuali che obbligavano quest'ultimo alla realizzazione di un disegno dell'opera che doveva essere sottoposto all'approvazione di un perito tecnico. È questo il caso, come si è visto in precedenza, della grande tela di Matteo Pérez raffigurante *San Cristoforo* per la chiesa di S. Michele che doveva essere valutato da Asensio de Maeda, sovrintendente della fabbrica della cattedrale di Siviglia. Una volta approvato, il disegno preparatorio - la cui valenza è ancor più rimarcata in una società fortemente influenzata dall'Inquisizione - diveniva prototipo di riferimento al quale l'artista doveva attenersi scrupolosamente. Medoro Angelino, per esempio, il 15 giugno 1611 firmava a Lima un contratto per la realizzazione di pitture per il *retablo* della Confraternita di S. Eligio nella chiesa limegna di S. Agostino, con il quale si impegnava a dipingere le varie immagini «*conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres*»¹⁰⁵¹.

L'opera grafica di Medoro Angelino si inserisce dunque nel contesto così delineato mostrandosi, per la sua qualità, come testimonianza della costante preoccupazione dell'artista nei confronti delle sue opere, quindi come prova che permette ribaltare i tanti giudizi fortemente negativi nei confronti del pittore italiano. Andrà precisato, ad ogni modo, che la dispersione o distruzione di molta parte della produzione pittorica di Angelino non consente, il più delle volte, di stabilire una connessione precisa tra disegno e dipinto, con la conseguenza che, laddove non specificatamente indicato, diventa problematico proporre una datazione precisa della produzione grafica dell'artista.

Il primo disegno dell'album Alcubierre sul quale poniamo la nostra attenzione è la *Sibilla* (fig. 149) tracciata a matita nera, penna ed inchiostro bruno acquerellato su carta, la cui firma posta sul margine inferiore sinistro «Angelino Medoro. 1627. fec.», seppur apocrifa, permette di ricondurre il

¹⁰⁴⁶ Jusepe Martínez. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [1675 ca.]. Zaragoza: M. Peiro, 1853, p. 118.

¹⁰⁴⁷ Cfr. PACHECO 1649, p. 169.

¹⁰⁴⁸ Cfr. GARCÍA LUQUE 2013, p. 189.

¹⁰⁴⁹ Cfr. Giorgio Leone. "L'iconografia della Madonna del Carmine e la committenza confraternale in Calabria dal XVI al XIX secolo". In Liana Bertoldi Lenoci (a cura di). *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*. Fasano: Schena, 1994, pp. 724-731.

¹⁰⁵⁰ Cfr. Francesco De Nicola. "L'iconografia della Madonna della Tenerezza: dall'icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine". *Luce e vita Documentazione*, nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258.

¹⁰⁵¹ Archivo General de la Nación - Lima (=AGNL). Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Pedro González Contreras, prot. 793, 1611, ff. 80v-82r parzialmente trascritto in RAMOS SOSA 2005, p. 187 e RAMOS SOSA 2014, pp. 712-713.

disegno al pittore romano e precisamente all'anno in cui fu costretto a sottoporsi all'esame per il riconoscimento della qualifica di maestro. L'eleganza e la raffinatezza del tracciato rende esplicito l'ancoraggio ai modelli della tarda Maniera, con evidenti influssi degli Zuccari e di Luca Cambiaso nella tecnica esecutiva che vede l'abile uso dell'inchiostro acquerellato, ma forse anche la lontana eco del Parmigianino alla Steccata, in esiti formali non molto diversi da quelli di Francisco Pacheco. Consideriamo possibile, inoltre, un confronto tra il disegno della *Sibilla* e i coevi gruppi statuari dell'*Angelo custode* realizzati a Napoli ed esportati anche in Spagna - si guardi per esempio i notevoli esemplari attribuiti ad Aniello Stellato (not. 1593-1642) nel monastero delle domenicane di S. Biagio a Lerma, databili al 1617¹⁰⁵² - che sono accumulati dall'andamento sinuoso, dalla foggia del vestito e dei gambali e dall'insistenza sugli elementi decorativi, espressione del persistente gusto per la leggiadria tardo-manierista¹⁰⁵³. Il soggetto del disegno è tradizionalmente identificato in una Sibilla ma potrebbe anche trattarsi di un'Allegoria rappresentata da una donna ingioiellata, in postura serpentinata, che sorregge uno specchio la cui parte interna è ritagliata; secondo Navarrete Prieto e Pérez Sánchez il disegno potrebbe essere il bozzetto di un affresco o di una pittura murale¹⁰⁵⁴.



Fig. 149. Medoro Angelino, *Sibilla*, 1627. Madrid, album Alcubierre. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 150. Medoro Angelino, *Adorazione dei Magi*, 1622/1626 ca. Madrid, album Alcubierre. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 151. Medoro Angelino (attr.), *Giuditta e Oloferne*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.

Il secondo disegno, che come il precedente reca una firma apocrifa del XVIII secolo nel margine inferiore sinistro («Gelino Medoro fec.»), è l'*Adorazione dei Magi* (fig. 150) a matita nera, penna ed inchiostro bruno acquerellato, forse studio preparatorio di una tela come lascia immaginare la presenza del reticolo, tracciato per facilitarne la trasposizione su altro supporto. Il gruppo centrale della Vergine col Bambino con il re mago inginocchiato richiamano quelli della nota *Adorazione dei Magi* (1564) di Federico Zuccari nella chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia. In assenza di una datazione precisa, Navarrete Prieto e Pérez Sánchez hanno ipotizzato che il disegno vada ricondotto al primo soggiorno sivigliano del pittore italiano per le connessioni compositive che lo legano alla tela della *Flagellazione di Cristo* del 1586 e per l'accento tardo-manieristico del tratto,

¹⁰⁵² Cfr. ALONSO MORAL 2007, p. 77; LEONE DE CASTRIS 2013, pp. 257-266.

¹⁰⁵³ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2007, p. 30.

¹⁰⁵⁴ Cfr. NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, pp. 307-308. Si veda anche MESA, GISBERT 1969, pp. 23-24.

di zuccaresca memoria¹⁰⁵⁵. Diversamente Lina Malo Lara, calcando l'accento su alcuni elementi come gli angioletti in volo che sorreggono la stella cometa, che seguono uno schema tipico della pittura sivigliana del XVII secolo, propone la datazione intorno al 1622/1626 prospettando cautamente l'ipotesi che si tratti del bozzetto preparatorio della scomparsa tela dell'*Adorazione dei Magi* per l'altare della chiesa di S. Alberto dove, come si è visto, è documentata la presenza di Medoro Angelino nel 1631¹⁰⁵⁶. Se riguardo la datazione propendiamo per la seconda opzione, riteniamo interessante evidenziare alcune differenze esecutive tra la *Sibilla*, resa con tratto preciso e un acquerellato senza sbavature, e l'*Adorazione dei Magi*, in cui si fa uso di tratti di penna brevi ed irrequieti, vera cifra stilistica della produzione grafica di Angelino, che conferiscono alle figure una qualità fibrosa, peculiare dell'ambiente romano d'origine¹⁰⁵⁷. Ad ogni modo, le differenze del tratto riscontrabili tra i due disegni, a nostro parere, non vanno interpretate tanto come indizio di una divergente datazione quanto ricondotte all'afferenza a due diversi stadi dell'*iter* creativo dell'artista.



Fig. 152. Medoro Angelino (attr.), *Pigmalione e Galatea*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 153. Medoro Angelino (attr.), *Soldato con lancia*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 154. Medoro Angelino (attr.), *Decapitazione di una martire*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.

A partire da questi due disegni sono stati attribuiti a Medoro Angelino su base stilistica altre opere grafiche che sottolineano, ancora per i primi decenni del XVII secolo, il debito dalla lezione zuccaresca, con alcune aperture al naturalismo. La cifra di Angelino, insieme all'uso dell'inchiostro diluito e della penna, è stata rilevata da Benito Navarrete nei disegni *Giuditta e Oloferne* (fig. 151), *Pigmalione e Galatea* (fig. 152), *Soldato con lancia* (fig. 153), *Decapitazione di una martire* (fig. 154), *Due cani* (fig. 155) e sul foglio con la *Flagellazione di Cristo* (fig. 166) nel *recto* e la *Madonna col Bambino* (fig. 156) nel *verso*, conservati nel Metropolitan Museum of Art di New York dove furono donati nel 1956 da William B. Jaffe che a sua volta era entrato in possesso di un album appartenuto a Catalina María Brackenbury, figlia del console britannico a Cadice, che lo comprò verso il 1840¹⁰⁵⁸. I tratti vibranti, ma anche i precisi rimandi compositivi e fisionomici, legano strettamente la *Decapitazione di una martire*¹⁰⁵⁹ alla *Sibilla*, mentre il *Soldato con lancia*

¹⁰⁵⁵ Cfr. NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 307. Si veda anche MESA, GISBERT 1969, p. 25.

¹⁰⁵⁶ Cfr. MALO LARA 2015, pp. 95-96.

¹⁰⁵⁷ Cfr. NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 307.

¹⁰⁵⁸ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020b, pp. 146-150.

¹⁰⁵⁹ In assenza di specifici attributi iconografici risulta difficile identificare la santa raffigurata nel disegno, ma andrà segnalato che nel testamento dettato nel 1641 da María de Mesta y Pareja, vedova di Medoro Angelino, è



Fig. 155. Medoro Angelino (attr.), *Due cani*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 156. Medoro Angelino (attr.), *Madonna col Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 157. Medoro Angelino (attr.), *Giuditta e Oloferne*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.

rievoca, con pochissime varianti, il re mago dell'*Adorazione dei Magi*. Di questa serie di disegni, l'unico che sembra possibile datare con buon margine di sicurezza è quello della *Flagellazione di Cristo* che è da ritenersi studio preparatorio delle tele del 1586 di medesimo soggetto¹⁰⁶⁰, e forse la *Madonna col Bambino* tracciata nel *verso* del foglio che manifesta un afflato affettivo tra i personaggi di raffaellesca memoria e "carnosità" che ricordano i personaggi della *Crocifissione* della chiesa di S. Francesco a Tunja (fig. 216). I disegni di *Pigmaliione e Galatea* e di *Giuditta e Oloferne*, invece, manifestano uno stretto legame col disegno di *Giuditta e Oloferne* (fig. 157) già in collezione Manuel Castellano e acquisito nel 1880 dalla Biblioteca Nacional de España¹⁰⁶¹, in cui l'artista sembra richiamare, nell'inclinazione del corpo e nel gesto, nell'acconciatura e nell'abbigliamento, la *Giuditta* (1554 ca.) di Giorgio Vasari nel Museo d'Arte di Saint Louis (USA), mentre il drammatico contorcersi di Oloferne denota, forse, la conoscenza delle interpretazioni del soggetto eseguite da Caravaggio e dai caravaggeschi. Nel *verso* del foglio della *Giuditta e Oloferne* è tratteggiata la figura di *Santo Stefano* (fig. 158) rappresentato inginocchiato con le braccia aperte nel momento della lapidazione, secondo uno schema già utilizzato da Giulio Romano (1499 ca.-1546) e Giorgio Vasari ma anche da Niccolò Circignani nella basilica di S. Stefano Rotondo a Roma (fig. 23). Alla stessa raccolta dalla Biblioteca Nacional de España appartengono, infine, l'energico *San Michele Arcangelo* (fig. 159) con la lancia, chiara meditazione sull'omologa rappresentazione di Raffaello ora al Louvre, e l'*Angelo con ramo di palma seduto sulle nuvole*¹⁰⁶² (fig. 160) che a parere di chi scrive può essere confrontato con l'Arcangelo Gabriele della tela dell'*Annunciazione* (1588) del monastero di S. Chiara a Tunja (fig. 214). Altre due attribuzioni, questa volta avanzate da Priscilla Muller, riguardano una raffinata *Sant'Agnese* (fig. 161) datata 1620 in collezione privata newyorkese, che manifesta «un enfoque manierista italianizante de la figura humana» e un *San Michele Arcangelo* tracciato sul *verso* dello stesso foglio, probabilmente realizzato per essere trasferito su una lamina di rame, eventualità che suggerirebbe per Medoro Angelino, così come già noto per Matteo Pérez, la conoscenza della

menzionato un «*cuadro grande de Santa Susana*» di alto valore commerciale «*por ser cuadro de mucha estima*», sicché si potrebbe valutare, come semplice eventualità, che il disegno della *Decapitazione di santa* costituisca uno studio preparatorio di un *Martirio di Santa Susanna*, morta, appunto, per decapitazione. Si veda la trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 241.

¹⁰⁶⁰ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020b, p. 146.

¹⁰⁶¹ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020b, p. 146.

¹⁰⁶² Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020b, pp. 146-150.



Fig. 158. Medoro Angelino (attr.), *Santo Stefano*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 159. Medoro Angelino (attr.), *San Michele Arcangelo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 160. Medoro Angelino (attr.), *Angelo con palma*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 161. Medoro Angelino (attr.), *Sant'Agnese*, 1620. New York, collezione privata. Foto da MULLER 2006.

tecnica calcografica¹⁰⁶³. La *Sant'Agnese*, già attribuita ad anonimo spagnolo, sembra imparentata con la *Sibilla* dell'album Alcubierre, anche se mostra un'inclinazione più spiccatamente manieristica che ricorda Jacopo Pontormo (1494-1557); Priscilla Muller, inoltre, confronta il disegno con un bassorilievo ligneo di *Sant'Agnese* conservato nel convento di S. Domenico a Lima, opera dello scultore ed architetto spagnolo Juan Martínez Arrona (1562-1635) che Angelino potrebbe aver conosciuto nei cantieri limegni di S. Domenico o della cattedrale¹⁰⁶⁴.

Alla luce di quanto fin qui attenzionato, riteniamo che il tradizionale giudizio negativo della critica nei confronti dell'opera di Medoro Angelino vada ribaltato, dal momento in cui l'artista ha dimostrato, nell'arco dell'intera carriera, la costante preoccupazione per la buona composizione delle sue figure e l'interesse per il disegno. L'opera grafica di Angelino, che rimase sostanzialmente «*fiel a los canones de manierismo*»¹⁰⁶⁵, ci mostra, dunque, un artista tutt'altro che privo di «*carácter*» e «*inseguro y titubeante*»¹⁰⁶⁶; il disegno del Nostro, infatti, rivela un artista che, pur traendo ispirazione dalle opere dei grandi artisti italiani, non scade mai nella

copia pedissequa e nel banale plagio ma che, al contrario, reinterpreta le composizioni e le iconografie in un disegno e in uno stile del tutto personali. A tal proposito è possibile immaginare che Angelino nutrisse una vera e propria “passione” per il disegno¹⁰⁶⁷, come è possibile dedurre dal fatto che la sua produzione grafica fu gelosamente custodita dalla moglie la quale, con testamento del 7 ottobre 1641, disponeva che «*que todos los dibujos de arte de pintura que se hallaren en las casas de mi marido se les den luego que yo fallezca a don Bartolomé Arauz*»¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶³ Cfr. Priscilla Muller. *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America del Siglo de Oro a Goya*. Catalogo della mostra (Madrid, 2006-2007). Madrid: Prado, 2006, pp. 58-63; NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 308.

¹⁰⁶⁴ Cfr. MULLER 2006, p. 60; NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 308.

¹⁰⁶⁵ MESA, GISBERT 1969, p. 23.

¹⁰⁶⁶ Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956, p. 75.

¹⁰⁶⁷ Cfr. NAVARRETE PRIETO 2020b, p. 148.

¹⁰⁶⁸ Si veda la trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 241.

2.5 Opere scelte

7. Matteo Pérez da Lecce

San Giacomo nella battaglia di Clavijo

1585 ca.

Olio su tela.

Siviglia, parrocchia di S. Giacomo Maggiore.

La grande tela raffigurante *San Giacomo nella battaglia di Clavijo* (fig. 162) fu voluta dal conte di Lanzarote Gonzalo Argote de Molina che ne affidò l'incarico Matteo Pérez da Lecce, forse in seno ad un contratto siglato tra i due nel 1584 (poi revocato l'anno seguente), con il quale il pittore leccese si impegnavo ad «*hacer y pintar*» tutto quanto richiesto dal nobile spagnolo durante il tempo di cinque anni¹⁰⁶⁸. La pala era destinata ad essere collocata sull'altare maggiore della parrocchia di S. Giacomo Maggiore dove la famiglia Molina aveva fondato la sua cappella funeraria a seguito della concessione nel 1585, da parte dell'arcivescovo Rodrigo de Castro, dello *jus patronatus* rilasciato dietro pagamento di 800 ducati¹⁰⁶⁹. Secondo Jorge Bernales l'opera fu realizzata tra il 1586 e il 1587¹⁰⁷⁰, ma, considerando che il contratto di mecenatismo tra Argote de Molina e Pérez fu revocato nell'ottobre del 1585, la sua esecuzione va forse anticipata entro il 1585.

La tela è stata considerata come la prima vera pala d'altare di Siviglia, tipologia tipicamente italiana diffusa nella *metrópoli hispalense* sul finire del XVI secolo¹⁰⁷¹. Per incorniciarlo, nel



Fig. 162. Matteo Pérez da Lecce, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, 1585 ca. Siviglia, chiesa di S. Giacomo Maggiore. Foto da ALGARÍN GONZÁLEZ 2015.

1589 il conte di Lanzarote commissionò allo scultore Andrés de Ocampo un *retablo* che, a causa della scarsità di liquidità e per la sopraggiunta morte del committente, fu completato solo nel 1600 con disegno diverso tracciato dall'architetto Vermondo Resra¹⁰⁷².

Ignacio Algarín ha compiuto un'approfondita lettura iconografica del quadro che raffigura la miracolosa apparizione di S. Giacomo al fianco dell'esercito del re Ramiro I nella battaglia di Clavijo del 834 contro le truppe islamiche; lo studioso ha riconosciuto nella figura del santo «*matamoros*» il ritratto di Argote de Molina, e nel soldato vestito alla romana la figura di S. Michele Arcangelo, protettore del committente, che sembra una variazione del medesimo soggetto affrescato nella Sistina¹⁰⁷³ (fig. 87). Il groviglio di corpi e l'accurato studio dei dettagli

¹⁰⁶⁸ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2015, p. 145.

¹⁰⁶⁹ Cfr. Javier Gómez Darriba. «Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 10, 2018, p. 155.

¹⁰⁷⁰ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 256-257; Vicente Lleó Cañal. «Tres pinturas y un dibujo». In *In sapientia libertas escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 169. Diversamente VALDIVIESO 2003, p. 96 data il quadro intorno al 1585.

¹⁰⁷¹ Cfr. PALOMERO PÁRAMO 1983, pp. 297, 307. La tela è ricordata anche in CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 78 che, tuttavia, lamenta nell'opera l'assenza di «*buen gusto y frescura de color*» rispetto al *San Cristoforo* della

cattedrale, essendo carente, a suo dire, di «*morbidez*», esaltandone però «*la inteligencia del dibujo y la grandiosidad de las formas*».

¹⁰⁷² Cfr. GÓMEZ DARRIBA 2018, p. 155-156.

¹⁰⁷³ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2015, pp. 145-172.



Fig. 163. Aliprando Caprioli da Paris Nogari, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, 1579. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.

richiamano, inoltre, la pala d'altare del *Naufragio dei Santi Paolo e Luca* (fig. 74) e la serie di affreschi del Grande Assedio di Malta (figg. 100-111) di La Valletta. Colpisce, in particolar modo, l'attenzione per i costumi degli islamici, forse ispirati alle illustrazioni del volume del geografo francese Nicolas de Nicolay¹⁰⁷⁴, contenente tavole riproducenti l'abbigliamento in uso nell'Impero Ottomano (fig. 114), nonché per alcuni dettagli come la scrittura cufica presente su uno degli scudi¹⁰⁷⁵.

Dal punto di vista compositivo la pittura, che sfoggia un cromatismo che richiama Cesare Nebbia e Livio Agresti, sembra ispirarsi ad illustri brani del Rinascimento e della tarda Maniera romana: dall'affresco di Pellegrino da

¹⁰⁷⁴ Nicolas de Nicolay. *Le navigationi et viaggi nella Turchia*. Anversa: Guglielmo Siluvio, 1576.

¹⁰⁷⁵ Secondo ALGARÍN GONZÁLEZ 2015, p. 153 lo scudo riporta la frase di ispirazione coranica che significa "Solo Allah è vincitore".

Modena (1460 ca.-1523) della *Battaglia di Clavijo* nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli (oggi del Sacro Cuore) a Roma, alla *Cacciata di Eliodoro* dal Tempio di Raffaello¹⁰⁷⁶ a cui rimandano in particolar modo gli svolazzi, così come alle tante scene di battaglia incise da Antonio Tempesta (1555-1630), oltre che, come suggerito da Javier Gómez Darriba¹⁰⁷⁷, all'incisione della *Battaglia di Clavijo* (fig. 163) di Aliprando Caprioli da invenzione di Paris Nogari (1538-1601) pubblicata nel 1579 dall'editore romano Lorenzo Vaccari. Le evidenti corrispondenze compositive tra quest'ultima fonte grafica e il quadro sivigliano legittimano a credere che l'opera di Matteo Pérez, che ha sofferto numerose manomissioni, sia stata in passato ridimensionata nella parte superiore, con il taglio, probabilmente, della figura dell'angelo che guida alla battaglia di cui rimane solo un piede¹⁰⁷⁸.

Il dipinto, originariamente collocato nell'altare maggiore, in tempi recenti è stato impropriamente spostato nella navata destra per lasciare il posto alla statua della Madonna del Rocío, titolare dell'omonima confraternita¹⁰⁷⁹.

Bibliografia: CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 78; PALOMERO PÁRAMO 1983, pp. 297, 307; BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 256-257; BERNALES BALLESTEROS 1986, pp. 210-211; LEPRI, PALESATI 1999, p. 152; AZANCOT FUENTES 2007, p. 209; LLEÓ CAÑAL 2007, p. 169; ALGARÍN GONZÁLEZ 2015, pp. 145-172; GÓMEZ DARRIBA 2017, pp. 374-379; GÓMEZ DARRIBA 2018, pp. 155-156.

¹⁰⁷⁶ Cfr. LEPRI, PALESATI 1999, p. 152.

¹⁰⁷⁷ GÓMEZ DARRIBA 2018, p. 156. Si veda anche Javier Gómez Darriba. "Santiago Matamoros. Culto e iconografía en la Sevilla de 1535 a 1635". In Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull (a cura di). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2017, pp. 374-379.

¹⁰⁷⁸ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2015, pp. 166-167; GÓMEZ DARRIBA 2018, pp. 156-157.

¹⁰⁷⁹ Cfr. Fernando Azancot Fuentes. "Iglesia de Santiago". In Enrique Pareja López (a cura di). *Iglesias y Conventos de Sevilla*, Sevilla: Tartessos, 2007, p. 209.

8. Medoro Angelino
Flagellazione di Cristo
1586

Olio su tela, 243 x 221 cm.
Madrid, mercato d'aste.

Il quadro di grandi dimensioni raffigurante la *Flagellazione di Cristo* (fig. 164) fu segnalato per la prima volta da Martín Soria in collezione Tristán a Siviglia¹⁰⁸⁰, da dove passò in collezione privata a Malaga¹⁰⁸¹ ed attualmente al mercato d'aste madrileni. La paternità del quadro è dichiarata dalla firma a caratteri cubitali che appare sul basamento di un piedistallo decorato con motivi a grottesca che così recita: «MEDORVS ANGELINVS./ ROMANVS. FACIEBAT. A.D. 1586», attestando il pittore a Siviglia prima del passaggio in Nuova Granada.

La scena drammatica e teatrale si inserisce in un'architettura dalla concezione bramantesca composta dalla volte a botte e dal succedersi di possenti colonne di ordine tuscanico tra i cui intercolumni prendono posto statue di divinità pagane. Il fulcro della composizione è occupato dalla figura di Cristo legato ad una corta colonna che volge lo sguardo verso l'alto con un'espressione di mesta rassegnazione ai colpi di frusta inflitti da tre aguzzini; risulta chiaro il debito compositivo dalle *Flagellazioni di Cristo* realizzate rispettivamente da Taddeo Zuccari, nella chiesa romana della Consolazione¹⁰⁸², e da Federico Zuccari nell'oratorio del Gonfalone (fig. 17). Oltre che dai modelli di riferimento, il



Fig. 164. Medoro Angelino, *Flagellazione di Cristo*, 1586. Madrid, mercato d'aste. Foto internet.

tono tardo-manierista dell'opera è conferito dall'utilizzo di una gamma cromatica basata su tinte irreali e brillanti che risaltano i personaggi che emergono dall'oscurità grazie alla luce di una torcia innalzata da un soldato. L'opera può essere stimata come una delle migliori del catalogo del pittore, ravvisandovi tutti gli elementi peculiari della sua produzione come il panneggiamento tagliente e sottilmente lumeggiato, le fisionomie, le proporzioni leggermente allungate.

Da legare alla tela già a Siviglia è anche una dimenticata seconda versione della *Flagellazione di Cristo* (fig. 165) firmata e datata «Meodoro Angelino lo pintó el año de 1586», già appartenente a collezione privata malagueña¹⁰⁸³, nella quale i debiti alla composizione zuccariana risaltano con maggior forza al punto da indurre Clavijo García a

¹⁰⁸⁰ SORIA 1956, pp. 74-75. Si veda anche Martín Soria. "Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628." *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, pp. 128, 175, fig. 23.

¹⁰⁸¹ Cfr. Agustín Clavijo García. "Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro (1567-1633) en colección particular malagueña". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n. 1, 1978, p. 49.

¹⁰⁸² Cfr. Adrián Contreras-Guerrero. "Flagelación de Cristo". In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, p. 71.

¹⁰⁸³ La tela è pubblicata in Agustín Clavijo García. "Pintura colonial en Málaga y su provincia". In Bibiano Torres Ramírez, José Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Huelva, 1984), vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 93-95.



Fig. 165. Medoro Angelino, *Flagellazione di Cristo*, 1586. Malaga, collezione privata. Foto da CLAVIJO GARCÍA 1985.



Fig. 166. Medoro Angelino (attr.), *Flagellazione di Cristo*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.

ritenere Angelino allievo diretto degli Zuccari¹⁰⁸⁴. In questo secondo esemplare, del

¹⁰⁸⁴ Cfr. CLAVIJO GARCÍA 1985, p. 93.

quale conosciamo solo l'unica foto pubblicata nel 1985, il pittore ripete in modo palmare la gestualità dei flagellatori, mutando la sola posizione del Cristo il cui corpo si inclina verso destra prestando il fianco alle frustrate dei carnefici.

Non conosciamo ulteriori dati sulle due tele di cui è ignota l'originaria collocazione. Le grandi dimensioni della *Flagellazione* già in collezione Tristán inducono a pensare che l'opera provenga da una qualche cappella di patronato. Recentemente Benito Navarrete Prieto ha attribuito a Medoro Angelino un disegno (fig. 166) della collezione del Metropolitan Museum of Art di New York riconoscendolo persuasivamente come studio preparatorio della tela della *Flagellazione di Cristo*¹⁰⁸⁵. Il disegno restituisce un'iniziale idea progettuale dai toni ancora più drammatici e teatrali con la figura del Cristo che si incurva sulla corta colonna, nella foggia della reliquia conservata nella chiesa romana di S. Prassede, sotto i colpi di frusta sferrati da ben quattro carnefici, mentre sul margine sinistro, come nell'opera finale, compare il soldato che regge la torcia. Nel verso del foglio, al di sotto di una *Madonna col Bambino*, si notano altri particolari quali lo studio di un piede e del volto dolorante del Cristo (fig. 156).

Bibliografia: SORIA 1956, pp. 74-75; SORIA 1965, pp. 128, 175, fig. 23; ARENADO 1977, pp. 103-104; CLAVIJO GARCÍA 1978, pp. 43-54; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 153; CLAVIJO GARCÍA 1985, pp. 93-95; CONTRERAS-GUERRERO 2017b, pp. 70-71; NAVARRETE PRIETO 2020b, pp. 146-150; DE NICOLA 2022b, pp. 36-38.

* * *

¹⁰⁸⁵ Cfr. Benito Navarrete Prieto. "18-19-20. Angelino Medoro". In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, pp. 146-150.

9. Medoro Angelino

Sacra Famiglia con Gesù Bambino dormiente tra i Santi Domenico e Giovannino

1622

Olio su tela, 140 x 100 cm.

Siviglia, Museo de Bellas Artes.

La tela (fig. 167) presenta al centro della composizione la Vergine Maria, che nei delicati lineamenti richiama l'*Immacolata* della chiesa di S. Agostino di Lima (fig. 236), in adorazione del Bambino Gesù addormentato. Alla scena prendono parte anche S. Giuseppe, posto in secondo piano e seduto su un *sillón frailer* col capo reclinato e addormentato anch'egli, S. Giovannino con l'indice alla bocca che invita al silenzio e S. Domenico Guzmán che contempla in preghiera il Regal Infante¹⁰⁸⁶. Quest'ultimo riposa sul braccio sinistro accomodato in un letto con una spalliera centinata intagliata; in mano reca una rosa rossa, allusiva alla Passione¹⁰⁸⁷. Dal punto di vista stilistico sono ravvisabili nell'opera tutti gli elementi del *ductus* angeliniano, con i caratteristici panneggiamenti accartocciati e le policromie brillanti di sapore tardo-manierista, anche se l'intimità della raffigurazione e l'atmosfera del quadro, che presenta un bagliore centrale dal quale si dirada un fitto nuvolato, manifestano l'accoglimento delle istanze devozionali e

¹⁰⁸⁶ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla". *Laboratorio de arte*, n. 18, 2005, pp. 188-190; Rafael Ramos Sosa. "Noticias del pintor Angelino Medoro en Lima y Sevilla". In Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua (a cura di). *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. 2. Roma: Gangemi, 2014, pp. 712-715; Iván Panduro Sáez. "Sagrada Familia con San Juan Bautista niño y Santo Domingo". In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, pp. 68-69.

¹⁰⁸⁷ Cfr. Fuensanta García de la Torre, Benito Navarrete Prieto. *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo*. Catalogo della mostra (Córdoba, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, p. 32.



Fig. 167. Medoro Angelino, *Sacra Famiglia con Gesù Bambino dormiente tra i SS. Domenico e Giovannino*, 1622. Siviglia, Museo di Belle Arti. Foto di Santiago Abella.

comunicative del Concilio di Trento. Derivante dalla seconda metà del XVI secolo è anche il tema iconografico dell'adorazione del Bambino addormentato diffuso, per esempio, da Lavinia Fontana (1552-1614) nel quadro della *Madonna del velo* (1589 ca.; fig. 168) dell'Escorial o dall'incisione di Hieronymus Wierix (1553 ca.-1619) da cui è possibile riscontrare precise derivazioni¹⁰⁸⁸.

Il quadro di Medoro Angelino afferisce al tipo iconografico della *Madonna del Silenzio* nella quale il sogno del Bambino è già presago della futura morte¹⁰⁸⁹. La contemplazione di queste

¹⁰⁸⁸ Cfr. RAMOS SOSA 2014, p. 715, fig. 3. La stessa incisione di Hieronymus Wierix è alla base di alcune piccole pitture su lamina inviate a Marchena (Siviglia) dalle missioni giapponesi, probabilmente realizzate dalla bottega del pittore gesuita napoletano Giovanni Cola (1560-1624), sorta di *alter ego* asiatico di Bernardo Bitti (cfr. Fernando Gutiérrez. "Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del Renacimiento italiano trasplantado a Japón". *Mirai. Estudios Japoneses*, n. 2, 2018, pp. 12-19).

¹⁰⁸⁹ Cfr. Francesco Calò. "La Madonna del Velo e il Bambino addormentato: un'iconografia funeraria tra



Fig. 167. Medoro Angelino, *Sacra Famiglia con Gesù Bambino dormiente tra i SS. Domenico e Giovannino*, 1622. Siviglia, Museo di Belle Arti. Foto di Santiago Abella.

immagini era pratica molto frequente nei monasteri femminili così come dimostra, peraltro, il caso di Rosa di Lima che compose un metodo per l'orazione al Bambino Gesù¹⁰⁹⁰, ma più in generale i Domenicani raccomandavano a tutte le famiglie cristiane la contemplazione del Bambino Gesù che costituiva, soprattutto per i fanciulli, l'appropriato modello di vita¹⁰⁹¹. La diffusione di questa iconografia in area andalusa è

cultura adriatica e Bisanzio". *Odegitria*, a. XXIII, 2016, pp. 90-92.

¹⁰⁹⁰ Cfr. Jaime Cuadriello. "Retratos / relatos que vienen de Ultramar: la representación marial como metáfora social". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Catalogo della mostra (Madrid, 2021-2022). Madrid: Museo del Prado, 2021, p. 76.

¹⁰⁹¹ Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia. "Una imagen del Niño Jesús me estaba llamando': Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 339.

confermata da una versione della *Virgen del Silencio* conservata nel Museo di Antequera, opera di Antonio Mohedano (1563-1626)¹⁰⁹².

Acquisito dal Museo de Bellas Artes di Siviglia da una collezione privata della stessa città, non si conosce l'originaria collocazione dell'opera che fu resa nota da Rafael Ramos Sosa e ricondotta al pittore romano in virtù della firma apposta sull'angolo inferiore destro che recita «Medoro Angelino 1622». Lo stesso studioso evidenziava le analogie del giovane e dolce viso della Vergine, dalla bellezza idealizzata, con quello dell'*Immacolata* (fig. 236) del convento di S. Agostino di Lima¹⁰⁹³, mentre in questa sede abbiamo rilevato forti analogie col dipinto del *Quinto Mistero Gaudioso* (cat. 15, fig. 262) di Santiago del Cile.

Secondo Jaime Cuadriello il quadro sivigliano potrebbe essere stato realizzato per i Domenicani, eventualità suggerita dalla presenza di S. Domenico oltre che della rosa recata in mano dal Gesù Bambino che potrebbe alludere a Rosa da Lima, terziaria domenicana le cui cause di beatificazione e canonizzazione furono promosse dall'Ordine dei Predicatori¹⁰⁹⁴.

Bibliografia: RAMOS SOSA 2005, pp. 188-190; RAMOS SOSA 2014, pp. 712-715; GARCÍA DE LA TORRE, NAVARRETE PRIETO 2016, p. 32; PANDURO SÁEZ 2017, pp. 68-69; CUADRIELLO 2021, pp. 76-77.

¹⁰⁹² Cfr. VALDIVIESO 2003, p. 168.

¹⁰⁹³ Cfr. RAMOS SOSA 2005, p. 188; RAMOS SOSA 2014, p. 714.

¹⁰⁹⁴ Cfr. CUADRIELLO 2021, p. 77.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE
PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

di

Francesco De Nicolo

Tomo II

Direttore di Tesi:

Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE.

PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

TOMO II

Dottorando:

Francesco De Nicolo

Direttore di Tesi:

Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023



Melchiorre Cafà, *Transito di S. Rosa da Lima* (part.), 1665. Lima, Museo del Convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolo.

Seconda Parte:

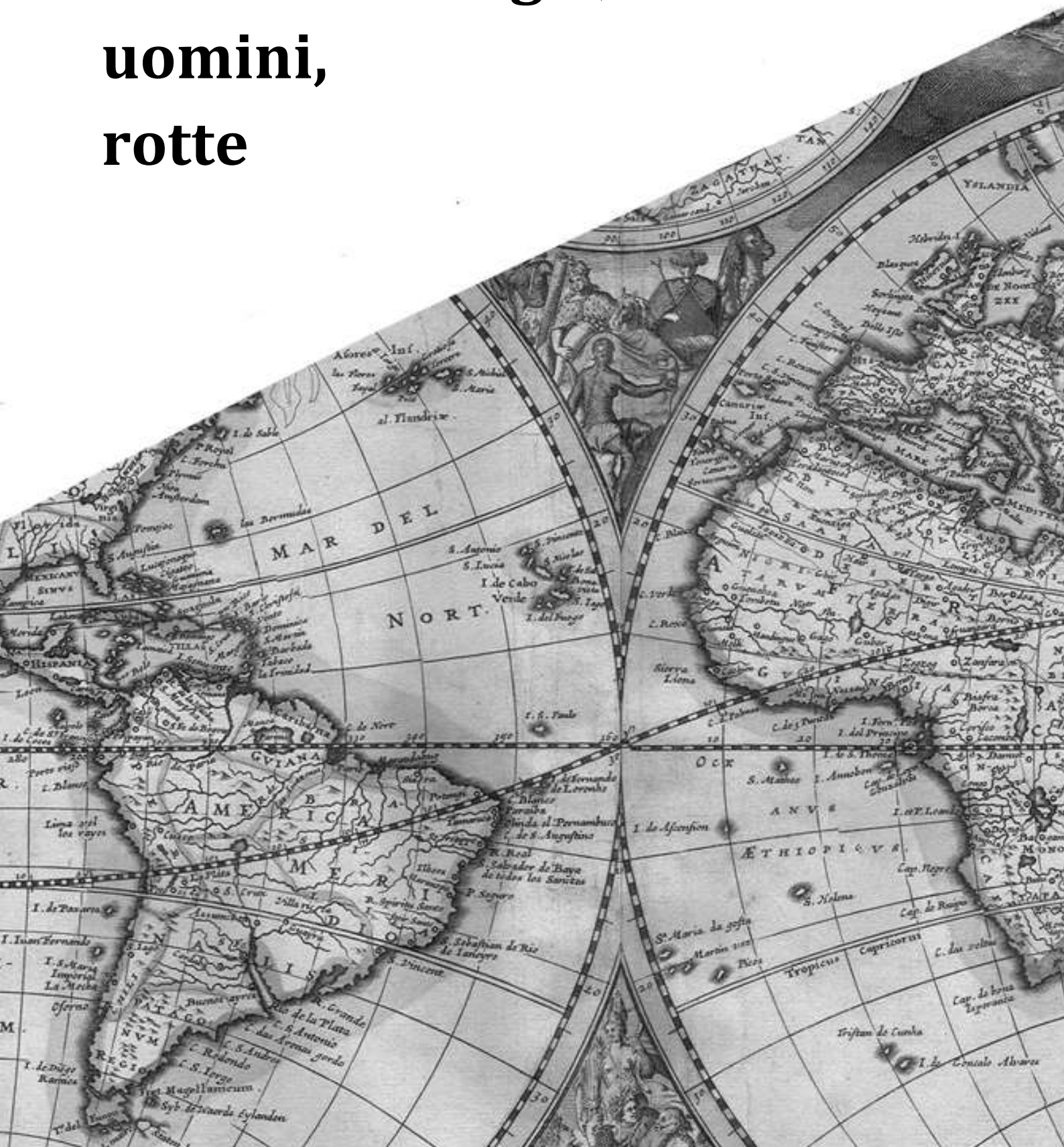
**Pittura, scultura ed arti
applicate italiane nel
Perù viceregio**



Seguace di Giovanni Lanfranco (qui attr.),
Estasi di S. Filippo Neri con Trinità (part.),
seconda metà del XVII secolo. Lima, collegio
di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.

Capitolo 3

Società viceregia, uomini, rotte



«... los yndios se mueven mucho por pinturas,
y muchas vezes más que con muchos sermones».
Anonimo del 1600¹⁰⁹⁵

3.1 Il Vicerego del Perù dalla conquista all'Indipendenza

L'invasione e la conquista spagnola dell'Impero degli Incas, chiamato *Tahuantinsuyo* in lingua quechua ossia impero delle quattro regioni (*suyos*) in cui era articolato, si realizzò a partire dal 1532, producendo un cambiamento epocale nella storia americana con la formazione di un nuovo impero che perdurò fino ai primi decenni del XIX secolo, retto da un governo, da una scala di valori e da una religione completamente differenti dai precedenti. Per la migliore comprensione del fenomeno della circolazione dell'arte e degli artisti italiani nel Vicerego del Perù siamo convinti che l'approccio metodologico da seguire sia quello che parta dallo studio del contesto storico, politico e culturale nel quale si svilupparono tali dinamiche, dal momento che esse furono l'esatta proiezione visuale della società viceregia che le aveva prodotte.

3.1.1 Inquadramento storico

Dopo la scoperta dell'America nel 1492, il primo tentativo di conquista delle nuove terre fu intrapreso l'anno seguente quando Cristoforo Colombo si stabilì con 1500 uomini nell'isola che battezzò Española (in seguito detta Hispaniola) e fondò le prime città di tipo europeo tra cui Santo Domingo. Per diversi anni si intrapresero numerose esplorazioni partendo da Hispaniola, e dal 1508 iniziò l'espansionismo a cominciare dalle principali isole delle Antille, Portorico (1508), Giamaica (1509), Cuba (1511), proseguendo verso la costa settentrionale dell'America Meridionale (la cosiddetta *Tierra Firme*) e dell'America Centrale. Tra il 1519 e il 1521 fu realizzata, ad opera di Hernán Cortés (1485-1547), la conquista dell'Impero degli Aztechi che si estendeva su buona parte dell'area mesoamericana. A Cortés si ispirò Francisco de Montejo (1479-1553) che, tuttavia, ebbe bisogno di circa due decenni per sottomettere definitivamente le popolazioni Maya dello Yucatán¹⁰⁹⁶. Intanto, durante la conquista del Centro America, tra *los conquistadores* iniziò a circolare la voce dell'esistenza di un ricchissimo popolo chiamato *Birú* che viveva più a Sud, in un regno dove l'oro abbondava ed era utilizzato comunemente¹⁰⁹⁷. Tali voci spinsero Francisco Pizarro (1475 ca.-1541), Diego de Almagro (1475/1479-1538) e Hernando de Luque ad avviare, nel 1524, una prima spedizione alla ricerca del Perù (la terra dei *Birù*) che però non ebbe successo. Un nuovo tentativo fu intrapreso da Pizarro nel 1530 dopo aver ricevuto, con la *Capitulación* di Toledo

¹⁰⁹⁵ Francisco Mateos (a cura di). *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los Países de habla española en la América Meridional*, vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 36.

¹⁰⁹⁶ Cfr. Pedro Henríquez Ureña. *Storia della cultura nell'America spagnola. Letteratura, arte, pensiero, storia politica e sociale*. Torino: Einaudi, 1974 (1ª ed. 1961), p. 31; Girolamo Imbruglia. "Alla conquista del mondo: la scoperta dell'America e l'espansione europea". In *Storia Moderna*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 32-33.

¹⁰⁹⁷ Cfr. Franklin Pease García Yrigoyen. *Perù: hombre e historia. Entre el siglo XVI y el XVIII*, vol. 2. Lima: Edubanco, 1992, pp. 125-126; John H. Elliott. "El Perú en la monarquía hispánica". In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2020, p. XXI.

(1529), i finanziamenti e le autorizzazioni della Corona; i *conquistadores* giunsero nel *Tahuantinsuyo* sbarcando a Tumbes nel 1531¹⁰⁹⁸.

L'Impero degli Incas fu il più vasto dominio precolombiano del continente americano, sorto a partire dal XIV secolo dopo che questo popolo ebbe la meglio su altre civiltà locali culturalmente molto evolute. Al momento del suo apogeo l'impero si estendeva in un'area comprendente gran parte degli attuali Colombia, Ecuador, Perù, Bolivia, Cile ed Argentina, con una popolazione che si aggirava intorno ai 15 milioni di abitanti. Al di là dei miti di fondazione, che attribuivano la costruzione della capitale del *Tahuantinsuyo*, Cuzco, a Manco Capac, leggendario capostipite degli Incas nel XIII secolo¹⁰⁹⁹, i dati storici riconoscono Pachacutec Inca Yupanqui (1438-1471) come il primo sovrano inca che avviò l'espansione territoriale che portò alla formazione di un vero e proprio impero¹¹⁰⁰. Sul piano artistico la civiltà incaica si esprime in un complesso di manifestazioni che oggi non è semplice valutare pienamente a causa delle distruzioni e dei saccheggi perpetrati dai *conquistadores* che fusero tutta la produzione in argento ed oro ed attuarono una politica di pulizia etnico-culturale in rappresaglia alla ribellione di Tupac Amaru, volta a cancellare ogni traccia pur labile del passato incaico. Sopravvivono pregevoli esempi di arte fittile decorata con eleganti elementi geometrici e vegetali e tessuti di alto livello, ornati con moduli a scacchiera, la cui produzione proseguì per un certo tempo anche durante l'epoca viceregia¹¹⁰¹.

Ironia della sorte, all'arrivo degli spagnoli, così come occorso con la Confederazione azteca, l'Impero degli Incas stava attraversando una crisi dinastica che lo rendeva vulnerabile agli attacchi esterni. Alla morte dell'inca Huayna Capac nel 1525, infatti, era scoppiata una guerra civile tra i sostenitori di Huascar (1490 ca.-1533), favorito dall'aristocrazia di Cuzco, ed Atahualpa (1497-1533), sostenuto dagli abitanti di Quito, schieramenti espressione delle due anime del vasto impero; il conflitto ebbe una svolta con l'arrivo degli spagnoli nel 1532 che intervennero appoggiando Atahualpa¹¹⁰². Tuttavia, nonostante la vittoria di quest'ultimo, le divisioni all'interno della società andina perdurarono, permettendo a Francisco Pizarro di approfittare della situazione catturando, nel 1532, a Cajamarca l'inca Atahualpa il quale, pur avendo pagato il gravoso riscatto per la sua libertà, fu giustiziato. Cuzco, capitale dell'impero, fu occupata nel 1533, mentre nel 1535 Pizarro fondò la Ciudad de Los Reyes (Lima), che sarebbe diventata la nuova capitale del Vicereame del Perù, preferita rispetto a Cuzco per la sua posizione geografica vicina al mare e lontana dal centro indigeno più densamente popolato. La situazione, infatti, non era del tutto sotto controllo a causa di contrasti sorti tra i *conquistadores*, suddivisi in sostenitori di Francisco Pizarro e di Diego de Almagro, che permisero a Manco Inca (1512-1544), fratello di Atahualpa, di organizzare una resistenza armata trasferendo il residuo della corte incaica a Vilcabamba che divenne la nuova capitale di uno Stato neo-Inca che si estendeva al di là del fiume Urubamba, in un'area sacra quasi inaccessibile per gli iberici. La resistenza incaica fu un fattore destabilizzante per la creazione del

¹⁰⁹⁸ Cfr. PEASE GARCÍA YRIGOYEN 1992, pp. 126-127; Manfredi Merluzzi. "Dalla Conquista al governo del Nuovo Mondo. Una sfida per l'Europa del XVI secolo". In Francesca Cantù (a cura di). *Identità del Nuovo Mondo*. Roma: Viella, 2007, p. 100.

¹⁰⁹⁹ Cfr. Carlos Contreras, Marina Zuloaga. *Historia mínima del Perú*. México: El Colegio México, 2014, pp. 48-49.

¹¹⁰⁰ Cfr. MERLUZZI 2007, pp. 79-82.

¹¹⁰¹ Cfr. Antonio Aimi. *L'arte inca e le culture preispaniche del Perù*. Firenze: Giunti, 2009, pp. 43-44 e più diffusamente almeno i cataloghi Antonio Aimi (a cura di). *Perù: tremila anni di capolavori*. Catalogo della mostra (Firenze, 2003-2004). Milano: Electa, 2003 e Rafael López Guzmán (a cura di). *Perù indigena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcellona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004.

¹¹⁰² Cfr. MERLUZZI 2007, pp. 79-80; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 62-63, 67-68.



Fig. 169. Carta del Vicerego del Perù, 1532-1821.
Foto da ALCALÁ, BROWN 2014.

Vicerego spagnolo fino alla definitiva repressione nel 1572, quando il viceré Francisco de Toledo (1516-1582) sconfisse l'ultimo sovrano Inca, Tupac Amaru (1545-1572)¹¹⁰³.

Nel frattempo dal Perù gli spagnoli avevano intrapreso nuove spedizioni volte ad esplorare i confini dell'Impero degli Incas, verso il Cile, la Colombia, il Paraguay. Contestualmente venivano fondate nuove città come Trujillo (1535), El Callao (1537), Chachapoyas (1538), Huamanga (1539), Huánuco (1539), Arequipa (1540) in Perù, Buenos Aires (1536) sulle sponde del Río de la Plata, Cartagena de Indias (1533), Popayán (1537), Santa Fé de Bogotá (1538), Tunja (1539) nell'attuale Colombia¹¹⁰⁴. Si passava, quindi, alla vera e propria colonizzazione del territorio che si basò, inizialmente, sulla ricerca delle miniere e sull'*encomienda* che consisteva nella cessione ai *conquistadores* che più si erano distinti, in segno di ricompensa per i loro meriti ed i loro servizi, del

tributo dovuto alla Corona e del servizio di un numero variabile di famiglie indigene. Gli *encomenderos* si impegnavano, in cambio, a proteggere e ad evangelizzare gli *indios* a loro sottoposti e a prestare servizio militare al sovrano. Tale istituto, tuttavia, iniziò a suscitare la contrarietà della Corona per lo sfruttamento eccessivo degli *indios*, che erano considerati sudditi diretti del re, e per il timore che la trasmissione ereditaria dell'*encomienda* generasse una nuova aristocrazia difficilmente controllabile. L'emanazione delle *Leyes Nuevas* (1542) da parte di Carlo V puntò a ridimensionare lo strapotere degli *encomenderos*, ma tale provvedimento fu duramente contestato in Perù, dove perdurava la guerra civile tra i sostenitori di Pizarro e quelli di Almagro, generando tensioni incontrollabili che obbligarono il sovrano a revocare la legge e a riconoscere la trasmissione ereditaria dell'*encomienda*¹¹⁰⁵.

Per limitare il potere dei *conquistadores*, nel 1542 fu istituito il Vicerego di Nuova Castiglia, poi detto Vicerego del Perù, retto da un viceré nominato dalla Corona, che aveva giurisdizione su un territorio vastissimo che comprendeva tutta l'America Meridionale spagnola includendo Panama (fig. 169). Bisogna tener presente che le terre del Nuovo Mondo, sin dalla loro scoperta, non furono considerate possedimenti aggregati ai regni già esistenti, bensì come possedimenti nuovi e distinti da quelli europei, quindi come veri e propri nuovi regni¹¹⁰⁶. Il primo viceré del Perù, Blasco Núñez

¹¹⁰³ Cfr. MERLUZZI 2007, pp. 100-101; Manfredi Merluzzi. "Los Andes: la constitución del Perú virreinal". In Óscar Mazín, José Javier Ruiz Ibáñez (a cura di). *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas (siglos XVI a XVIII)*. México: El Colegio de México, 2012, p. 268.

¹¹⁰⁴ Cfr. IMBRUGLIA 1999, p. 33; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, p. 69.

¹¹⁰⁵ Cfr. IMBRUGLIA 1999, pp. 38-39; John H. Elliott. *Imperios del Mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492 - 1830)*. Madrid: Editorial Taurus, 2006, pp. 77-79, 87-88, 118, 129-130; MERLUZZI 2007, pp. 108-111; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 71-75.

¹¹⁰⁶ Cfr. Magdalena Canellas Anoz. "Insituciones, gobierno y documentación de la América virreinal en la ciudad de Sevilla". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, p. 617.

Vela, nominato nel 1543, fu costretto a fronteggiare le rivolte degli *encomenderos* capeggiati dal fratello del defunto Francisco Pizarro, Gonzalo, che sconfissero l'esercito viceregio nel 1546, trovando tuttavia a sua volta la sconfitta nel 1548, evento che decretò il trionfo definitivo dello Stato centrale sui poteri privati. I governi dei successivi viceré, Antonio de Mendoza (1551-1552), Andrés Hurtado de Mendoza, marchese di Cañete (1556-1560), Diego López de Zúñiga y Velasco, conte di Nieva (1561-1564) e Lope García de Castro (1564-1569), contribuirono alla riaffermazione dell'autorità monarchica e all'espansione della presenza spagnola in tutto il continente¹¹⁰⁷.

La storiografia è concorde nel ritenere che spettò al viceré Francisco Álvarez de Toledo, che governò dal 1569 al 1581, il merito del decisivo consolidamento del potere viceregio e della pacificazione del Perù, ottenuti mediante una serie di riforme volte alla creazione di un sicuro sistema di governo, di una fiscalità stabile, al controllo della Corona su gran parte dei territori che costituivano il Vicereame, alla regolamentazione della manodopera indigena, all'appoggio dell'evangelizzazione dei nativi e alla definitiva sconfitta dello Stato neo-Inca di Vilcabamba¹¹⁰⁸.

Dal punto di vista economico, oltre all'*encomienda*, le principali attività produttive riguardavano lo sfruttamento delle sterminate risorse naturali e minerarie del continente, a partire dall'estrazione di pietre preziose, perle, e coralli. Miniere d'oro furono scoperte in Colombia ed in Ecuador, ma la scoperta più eclatante fu quella, nel 1545, del *Cerro Rico* de Potosí, nell'attuale Bolivia: un'intera montagna argentifera, che dopo l'arrivo del viceré Francisco de Toledo, nel 1572 andò ad assumere un'organizzazione urbanistica, alla cui formazione furono impiegate anche maestranze italiane, totalmente orientata all'estrazione dell'argento¹¹⁰⁹. Quasi contemporaneamente alla scoperta del *Cerro Rico*, fu perfezionato un procedimento di purificazione dell'argento a base di mercurio con la conseguenza che anche le miniere di questo metallo divennero importanti, come quella di Huancavelica, in Perù, un vero e proprio "*matadero público*" a causa dell'alta tossicità del minerale, dove furono impiegate grandi quantità di *indios*. Il grande sfruttamento della manodopera fu una delle cause della drastica riduzione della popolazione degli *indios*, che nei lavori, in un secondo momento, furono in parte sostituiti dall'arrivo di schiavi neri dall'Africa; il lavoro salariato, invece, rimase del tutto marginale per tutto il XVI secolo. Come è noto, in Europa l'enorme afflusso di metalli preziosi comportò il consistente aumento dei prezzi, che dalla Spagna si estese anche all'America dal momento che, in virtù del regime di monopolio, le materie prime potevano giungere nei Vicereami solo dalla madrepatria. Riguardo l'agricoltura e l'allevamento, l'unità di produzione era costituita dall'*hacienda*, ancora una volta basata sullo sfruttamento della forza lavoro indigena, nella quale si allevava essenzialmente bestiame importato dall'Europa e coltivavano specie americane come il mais¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁷ Cfr. Francesca Cantù. "Le corti vicereali della Monarchia spagnola: America e Italia. Introduzione". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, p. 23; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 76-79.

¹¹⁰⁸ Cfr. Manfredi Merluzzi. "Il Perù del viceré Francisco de Toledo: l'affermazione di uno spazio politico cortigiano". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 79-102; MERLUZZI 2012, pp. 269-272; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 93-100 e più diffusamente Manfredi Merluzzi. *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo virrey del Perú (1569-1581)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

¹¹⁰⁹ Cfr. Teresa Gisbert. "La ciudad de Potosí". In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, p. 284 menziona un tale ingegnere Juan de Nápoles che nel 1577 progetta un mulino e il carpentiere Nicolás Genovés. Su Potosí e l'estrazione dell'argento si veda Kris Lane. *Potosí: The Silver City That Changed the World*. Berkeley: University of California Press, 2019.

¹¹¹⁰ Cfr. IMBRUGLIA 1999, pp. 40-41.

Il secolo XVII fu per il Vicereame del Perù un secolo di decadenza, sulla scia di una crisi che stava coinvolgendo la Monarchia spagnola e, più in generale, l'intera Europa. Per spiegare le ragioni di questa crisi si suole prendere in considerazione: il depotenziamento del sistema delle riduzioni di indigeni che, attraverso le denunce, iniziarono a ribellarsi all'abuso del loro sfruttamento; le incursioni piratesche sulle coste peruviane; la minore capacità politica dei viceré; la decrescita, soprattutto dalla seconda metà del secolo, dell'estrazione mineraria di mercurio ed argento. A ciò si sommarono calamità naturali che sconvolsero il volto delle principali città, come i grandi terremoti di Cuzco del 1650 e di Lima del 1687. Il Seicento, inoltre, fu anche caratterizzato dalla crescente autosufficienza del Vicereame del Perù dalla Corona spagnola, con lo sviluppo dei circuiti mercantili interni e il rafforzamento del sentimento creolo che produsse una maggiore difficoltà nell'imporre efficacemente l'autorità monarchica al punto che qualsiasi riforma da attuare doveva essere negoziata con le *élites* locali¹¹¹¹. Il raggiungimento dell'autosufficienza fu perseguito anche in termini di sviluppo dell'agricoltura locale, che si tradusse nell'incremento delle produzioni di vino, zucchero e farina, accompagnato dal potenziamento delle industrie dei tessuti, del cuoio, del vetro, della polvere da sparo e della cantieristica navale¹¹¹².

Il passaggio della Corona spagnola dagli Asburgo ai Borbone agli inizi del XVIII secolo fu caratterizzato dal tentativo della nuova dinastia di recuperare il prestigio e l'autorità della Monarchia sui territori americani dando impulso, in un contesto di nuove correnti politiche e filosofiche, ad una serie di riforme volte a instaurare un regime assolutistico e centralista su modello di quello francese; si tentò, pertanto, di trasformare i territori americani da "regni" a colonie. Per realizzare tale intento i Borbone dovevano recuperare l'effettivo controllo politico sul loro impero ed attuare cambi radicali in ambito amministrativo, commerciale, economico, fiscale e sociale che, tuttavia, si scontrarono col potere consolidato dei creoli e indussero, tra il 1780 e il 1781, alla rivolta indigena capeggiata da Túpac Amaru II. Per rafforzare il centralismo e migliorare l'efficienza della burocrazia imperiale, nel corso del Settecento, l'estensione territoriale del Vicereame del Perù fu progressivamente ridotta con la creazione di nuove entità viceregie e l'istituzione delle Intendenze. Il primo scorporamento fu realizzato per volere del viceré Nicola Carmine Caracciolo con la creazione, tra il 1717 e il 1723, del Vicereame di Nuova Granada con capitale Bogotá, comprendente attuali Colombia, Panama, Venezuela ed Ecuador che, dopo una soppressione di alcuni anni, fu definitivamente istituito dal 1739 durando fino alla proclamazione d'Indipendenza delle varie Repubbliche andine. Nel 1742, inoltre, veniva istituita la Capitania Generale del Cile e nel 1776 fu creato il vasto Vicereame del Río de la Plata comprendente gli attuali Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia e persino la provincia peruviana di Puno, con capitale Buenos Aires il cui porto acquistò grande protagonismo a scapito del Callao¹¹¹³.

La rottura, mediante le riforme borboniche, del patto tra il sovrano e i suoi sudditi americani, ai quali si sottraeva molta autonomia politica e finanziaria, determinò l'insorgere di sentimenti di rivalsa e scontento. Soprattutto l'*élite* creola si allontanò dalla Corona in un contesto in cui dal Nord America, che nel 1776 aveva visto l'insorgere di alcune colonie britanniche con la dichiarazione

¹¹¹¹ Cfr. Kenneth J. Andrien. *Crisis y decadencia. El virreinato del Perú en el siglo XVII*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2011; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 124-140; José de la Puente Brunke. "El virreinato peruano en el primer siglo XVIII americano (1680-1750). Organización territorial y control administrativo. In Bernard Lavallé (a cura di). *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740). Un balance historiográfico*. Madrid: Casa de Velázquez, 2019, pp. 83-97.

¹¹¹² Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Pedro M. Guibovich Pérez. "Esplendor y religiosidad en el tiempo de Santa Rosa de Lima". In *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995, p. 6.

¹¹¹³ Cfr. CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 143-150; DE LA PUENTE BRUNKE 2019, pp. 83-97.

d'Indipendenza degli Stati Uniti, giungevano venti rivoluzionari. L'evento che innescò il processo d'indipendenza dell'America spagnola fu, ad ogni modo, l'invasione napoleonica della Spagna con lo scoppio di una lunga guerra condotta dagli iberici contro i Francesi per riacquistare la propria indipendenza. I territori americani approfittarono di questa situazione per determinare progressivamente la propria indipendenza dalla madrepatria. Dopo una serie di rivolte, il 28 giugno 1821, grazie all'arrivo delle truppe guidate dal generale argentino José de San Martín (1778-1850), il Perù dichiarò la sua Indipendenza ponendo fine a circa tre secoli di dominazione spagnola¹¹¹⁴.

3.1.2 Organi di potere, élites e società civile

Al momento di studiare i fenomeni di produzione e circolazione delle opere d'arte non si può prescindere dal considerare gli aspetti e le componenti che caratterizzano la società civile alla cui fruizione e consumo tali opere erano rivolte. I recenti studi hanno ben evidenziato la complessità della società vicereale andina, a partire dall'epoca della formazione e consolidamento del Vicereame del Perù, che si riflesse anche nelle sue istituzioni pubbliche¹¹¹⁵.

Il viceré, solitamente di carica triennale, occupava il gradino più alto della società andina, essendo il diretto rappresentante del sovrano e ricoprendo funzioni amministrative, esecutive ed interpretative delle leggi; la grande lontananza dalla madrepatria, assicurava ai viceré ampia autonomia nella loro azione di governo¹¹¹⁶. Gli storici discutono sul momento in cui andò a stabilizzarsi, attorno alla figura del viceré, una corte assimilabile in qualche modo a quelle dei viceré di Sicilia e di Napoli. Secondo José de la Puente Brunke, l'embrione di una corte vicereale potrebbe essere individuato ai tempi del governo di Andrés Hurtado de Mendoza, marchese di Cañete (1556-1560), che giunse in Perù con un seguito di ben 120 persone, disponendo un rigoroso cerimoniale secondo gli usi cortigiani castigliani ed istituendo la *Compañía de Gentiles Hombres Lanzas y Arcabuces* per la protezione del viceré e per risaltare la sua persona. La corte, dunque, era composta dai parenti più stretti del viceré e dalla Cancelleria, integrata dagli agenti dell'amministrazione; sin dalla seconda metà del XVI secolo l'accesso alla corte vicereale costituiva un privilegio perché dalla corte sorgevano le nomine e gli incarichi principali¹¹¹⁷.

L'istituto del viceré era affiancato dalla Regia Udienza (*Real Audiencia*), organo territoriale dai poteri giudiziari, ma anche con importanti funzioni governative e para-governative, composto da giudici (*oidores*). Nel Vicereame del Perù le Regie Udienze avevano sede a Lima, Panama, Bogotá, Quito, La Plata (oggi Sucre), Santiago del Cile, Buenos Aires e Cuzco ed estendevano la loro giurisdizione nei rispettivi territori. Oltre agli *oidores*, le funzioni della Regia Udienza erano ulteriormente suddivise tra *alcaldes mayores*, *corregidores* (reggenti) e *gobernadores* (governatori),

¹¹¹⁴ Cfr. CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 153-171; Anthony Pagden. "La independencia del Perú: de la monarquía incásica a la república liberal". In *Forjando la Nación Peruana. El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2021, pp. 1-17.

¹¹¹⁵ Si veda almeno José de la Puente Brunke. "Monarquía, gobierno virreinal y élites: el Perú en el siglo XVII". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 103-118; MERLUZZI 2012, pp. 257-275.

¹¹¹⁶ Cfr. Pilar Latasa Vassallo. *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montecarlos (1607-1615)*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1997, pp. 10-15; IMBRUGLIA 1999, p. 43; CANTÙ 2008b, p. 24.

¹¹¹⁷ Cfr. DE LA PUENTE BRUNKE 2008, pp. 114-115.

questi ultimi a loro volta affiancati da consigli municipali (*ayuntamientos* o *cabildos*)¹¹¹⁸. Come sottolineato da Girolamo Imbruglia

«mano a mano che si discendeva nella struttura amministrativa coloniale, questa si faceva sempre più caotica, determinata da esigenze locali, da sovrapposizioni di cariche e funzioni, produttrice di corruzione, arbitri e violenza: un corpo mostruoso, efficacemente riassunto dal noto motto “*obedezco pero no cumpro*” (ubbidisco ma non eseguo), che ben indica come la mancata identificazione con le leggi, la volontà autonomistica locale, arbitraria e priva di garanzie, fossero il principio di vita del sistema americano»¹¹¹⁹.

Le Regie Udienze, infatti, in particolar modo l’Udienza di Lima, mantennero un’attitudine, se non ostile nei confronti del potere viceregio, perlomeno di sfiducia, ostacolando spesso l’azione dei viceré a favore degli interessi dei coloni peruviani, anche se, paradossalmente, le divergenze tra i vari organi di governo nelle Indie rappresentarono una garanzia per la Corona che nessuno dei poteri prendesse il sopravvento sull’altro generando situazioni poco controllabili¹¹²⁰.

Per quanto riguarda la società civile, come tutte le società dell’*Ancien Régime*, anche quella dell’America spagnola era organizzata gerarchicamente in una complessa articolazione che si componeva di due livelli di cittadinanza: la *República de los Españoles* e la *República de los Indios*, distinte per diritto nonostante gli sforzi della Corona di affermare che gli *indios* fossero sudditi diretti e non per vassallaggio. Inoltre, a seconda dei gradi di purezza della razza e del sangue, la società si articolava in bianchi, meticci (*mestizos*) e neri. Al gradino più alto vi erano i bianchi che includevano i *peninsulares*, cioè i nati in Spagna, e i creoli (*criollos*), ossia i nati in America da genitori iberici. I *mestizos*, invece, erano i figli di uno spagnolo e di un’indigena, ma la singolare gerarchia sociale contemplava anche ulteriori gradi di incrocio come il *castizo*, che era il figlio di un *mestizo* e di una spagnola, mentre il figlio di un *castizo* e una spagnola era uno “spagnolo”. Tale ciclo non era valido nei rapporti tra spagnoli e neri, in cui troviamo al primo incrocio il mulatto, al secondo il *morizo*, e al terzo incrocio non uno spagnolo ma un *chino*; gli incroci tra gli *indios* e i neri, infine, erano detti *zambo* e *coyote*. Nonostante la forte espansione del gruppo dei meticci a partire dal XVI secolo, questa componente sociale fu costretta a fronteggiare molte difficoltà dovute al fatto che, a causa della loro doppia appartenenza ai vincitori e ai vinti, fu ritenuta estranea sia dalla *República de los Españoles* che dalla *República de los Indios*¹¹²¹. Questi tipi etnici furono il soggetto preferito di una certa pittura popolare, che si sviluppò nel Settecento, che rappresentava in quadretti i diversi possibili incroci razziali; una serie molto famosa, attualmente conservata nel Museo Nacional de Antropología di Madrid, è quella voluta dal viceré Manuel Amat y Junyent per far conoscere in Europa i *mestizajes* esistenti nel Vicereame del Perù¹¹²².

A questa complessa articolazione etnica corrispondeva, d’altra parte, una certa facilità con la quale nell’America ispanica un individuo poteva cambiare la propria posizione sociale, non solo per alleanze matrimoniali, ma anche per il raggiungimento di una migliore condizione occupazionale od

¹¹¹⁸ Cfr. LATASA VASSALLO 1997, pp. 47-154; IMBRUGLIA 1999, p. 43; MERLUZZI 2012, p. 265.

¹¹¹⁹ IMBRUGLIA 1999, p. 43.

¹¹²⁰ Cfr. MERLUZZI 2012, p. 266.

¹¹²¹ Cfr. IMBRUGLIA 1999, p. 44; MERLUZZI 2012, p. 269.

¹¹²² Cfr. Santiago Sebastián. *L’arte barocca in America Latina. Iconografia del Barocco Iberoamericano*. Milano: Motta, 1990, p. 26; Pilar Romero de Tejada. “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”. In Natalia Majluf (a cura di). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Catalogo della mostra (Lima, 1999-2000). Lima: Museo de Arte de Lima, 2000, pp. 17-25.

economica¹¹²³. Per tale ragione, nella società andina, il concetto di *élite* non era legato solo a quello di oligarchia, aristocrazia o classe alta, ma più in generale al concetto di *status* inteso come stima e prestigio sociale derivato dal condurre un particolare stile di vita¹¹²⁴. Detto ciò appare chiaro che per l'*élite virreinal* il possedere oggetti di lusso, anche provenienti dall'Europa, costituiva un fattore molto importante per comprovare il proprio prestigioso *status* sociale.

La prima *élite* nella società viceregia fu quella degli *encomenderos*. Essere *encomendero* significava non soltanto appartenere ad un ristretto gruppo di uomini con privilegi economici, ma anche mantenere una vita signorile «*desarrollada en grandes casas solariegas que daban cabida a familias extensas de parientes, allegados, sirvientes y esclavos, con costosos hábitos de consumo acordes con su nuevo estatus aristocrático*»¹¹²⁵. All'*élite* appartenevano, oltre all'aristocrazia di sangue, anche nobili non titolati come i *caballeros*, cioè gli appartenenti agli Ordini cavallereschi, gli *hidalgos*, considerati nobili per il loro stile di vita, i funzionari dell'amministrazione pubblica, gli *oidores*¹¹²⁶. Per quanto riguarda la componente indigena andrà detto che essa fu coinvolta su vari livelli nella conformazione della società del Perù viceregio. Come hanno dimostrato gli studi, se una parte degli *indios* patì fortemente la nuova dominazione, un'altra parte se ne avvantaggiò adattandosi al nuovo regime e riuscendo a ricoprire un ruolo politico attivo. Si trattava, in particolar modo, dell'aristocrazia incaica (*kurakas*) che divenne un alleato indispensabile della Corona per il controllo del territorio e per lo sfruttamento della stessa manodopera indigena¹¹²⁷.

Le ragioni per le quali abbiamo rivolto la nostra attenzione all'analisi della società andina, ed in particolar modo dell'*élite*, possono essere ben comprese se si pensa che, a parte la Chiesa di cui si parlerà nei prossimi paragrafi, gli organi statali e i privati furono importanti committenti di opera d'arte nell'epoca viceregia. Pitture araldiche, ritratti dei re e dei viceré, gallerie degli universitari, tumuli funerari, archi trionfali e scenografie urbane, furono tra le più frequenti commissioni delle istituzioni monarchiche, mentre ai privati era vincolata in buona parte l'importazione di opere dall'Europa¹¹²⁸. Più in generale, per quanto riguarda la cultura italiana, si registrava tra l'*élite* una buona predilezione per la letteratura italiana. Il *minero* Enrique Garcés di Potosí, per esempio, si dilettava a tradurre i sonetti e le canzoni di Petrarca, e l'Inca Garcilaso tradusse dal toscano i *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo e nella sua biblioteca collezionò opere di Dante, Petrarca, Tasso, Bembo, Piccolomini, Savonarola, Guicciardini e Castiglione¹¹²⁹. Il caso più eclatante è, però, quello del viceré Francisco de Toledo, uomo molto colto, che nella sua biblioteca possedeva volumi di letteratura greca e romana, di patristica ed altri temi religiosi, di scolastica e filosofia in generale, di Umanesimo e Rinascimento italiano con testi come l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, il *Canzoniere* di Petrarca, il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione ecc¹¹³⁰.

¹¹²³ Cfr. Lyman L. Johnson, Sonya Lipsett-Rivera. "Introduction". In Lyman L. Johnson, Sonya Lipsett-Rivera (a cura di). *The faces of honor: sex, shame, and violence in Colonial Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998, pp. 13-14.

¹¹²⁴ Cfr. DE LA PUENTE BRUNKE 2008, pp. 110-111.

¹¹²⁵ Cfr. CONTRERAS, ZULOAGA 2014, p. 73.

¹¹²⁶ Cfr. DE LA PUENTE BRUNKE 2008, pp. 112-114.

¹¹²⁷ Cfr. MERLUZZI 2012, p. 268.

¹¹²⁸ Cfr. Ramón Gutiérrez. "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 55, 59-60.

¹¹²⁹ Cfr. Raúl Porras Barrenechea. *Los viajeros italianos en el Perú*. Lima: Ed. Ecos, 1957, pp. 41-42.

¹¹³⁰ Cfr. Teodoro Hampe Martínez. "Las bibliotecas virreinales en el Perú y la difusión del saber italiano: el caso del virrey Toledo (1582)". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 539-555.

3.1.3 Chiesa, Ordini religiosi ed *élite* ecclesiastica

La Chiesa, in tutte le sue articolazioni, è stata sicuramente la più grande committente di opere d'arte dell'epoca viceregia. Sull'importanza dell'arte quale ausilio all'evangelizzazione delle popolazioni del Nuovo Mondo si rifletterà in un prossimo paragrafo; qui vogliamo porre l'attenzione sull'istituzione Chiesa nel Vicereame del Perù, composta da clero secolare, Ordini religiosi e confraternite, che ebbe un peso considerevole nel plasmare l'identità della società andina grazie alla sua capillare diffusione e grazie alle sue politiche di catechizzazione.

Nel 1508 il re Ferdinando II d'Aragona ottenne da papa Giulio II, con la bolla *Universalis Ecclesiae regimini*, il Regio Patronato sulla Chiesa americana, ossia l'autorità di costruire chiese e praticare un controllo sui religiosi presenti del Nuovo Mondo¹¹³¹. I primi febrili decenni della "conquista spirituale" dell'America furono dominati dal protagonismo degli Ordini religiosi che si trovarono in prima linea nell'annuncio cristiano, anche se, in un secondo momento questa *Iglesia de los frailes* iniziò a subire le pressioni normalizzatrici della Corona che preferì puntare più decisamente sul clero secolare con l'istituzione di nuove diocesi che meglio garantivano i diritti del Regio Patronato¹¹³².

I primi Ordini religiosi ammessi in America furono i Francescani, i Domenicani, gli Agostiniani e i Mercedari a cui si aggiunsero, nella seconda metà del XVI secolo, i Gesuiti e i Trinitari ammessi nel 1584¹¹³³. Altri Ordini giunsero in Perù più tardi, come: i Benedettini, che arrivarono a Lima nel 1599 insediandosi nel 1601 nell'eremo di Nuestra Señora de Montserrat¹¹³⁴; gli Ospedalieri di S. Giovanni di Dio (Fatebenefratelli), che nel 1608 crearono a Lima il proprio ospedale¹¹³⁵; i Carmelitani, il cui insediamento fu osteggiato dalla Corona¹¹³⁶; i Frati Minimi di S. Francesco di Paola, che giunsero a Lima nel 1646 senza licenza reale ragion per cui la Corona cercò più volte di espellerli¹¹³⁷; i Betlemiti, che in Perù fondarono undici case tra cui la più antica a Lima nel 1672¹¹³⁸; gli Oratoriani, che nel 1683 si fecero carico dell'ospedale dello Spirito Santo¹¹³⁹ anche detto dei Sacerdoti di S. Pietro; i Camilliani, che arrivarono in Perù nel 1709 col padre siciliano Clodoveo Carani¹¹⁴⁰.

I Francescani, che accompagnavano i *conquistadores* sin dalle prime spedizioni spagnole nelle Antille, giunsero in Perù nel 1532 con il ligure Marco da Nizza che, insieme ad altri sei frati, catechizzò vari insediamenti indigeni raggiungendo Quito nel 1534 e Lima nel 1535. Il convento del SS. Nome di Gesù di Lima fu fondato nel 1546 da fra' Francisco de Santa Ana mentre nel 1553 veniva istituita la Provincia dei Dodici Apostoli che era composta da 18 case tra cui quelle di

¹¹³¹ Cfr. LATASA VASSALLO 1997, p. 171; Francesca Cantù. "Ordini religiosi, santità e culti nel Nuovo Mondo". In Bruno Pellegrino (a cura di). *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, vol. 1. Atti del V Convegno Internazionale AISSCA (Lecce, 2003). Galatina: Congedo, 2009, pp. 39-76

¹¹³² Cfr. CANTÙ 2009, p. 42.

¹¹³³ Cfr. Pedro Borges. *Religiosos en Hispanoamérica*. Madrid: mapfre, 1992, p. 217.

¹¹³⁴ Cfr. Cfr. BORGES 1992, p. 242; Gabriel Guarda. *La edad media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago del Cile: Universidad Católica del Chile, 2016, p. 219.

¹¹³⁵ Cfr. BORGES 1992, pp. 224-225.

¹¹³⁶ Cfr. BORGES 1992, p. 213.

¹¹³⁷ Cfr. BORGES 1992, pp. 214-215; Josep M. Prunés. "Los Mínimos y América (esbozo histórico)". *Bollettino Ufficiale dell'Ordine dei Minimi*, a. 49, n. 1, 2001, pp. 104-126.

¹¹³⁸ Cfr. BORGES 1992, p. 234.

¹¹³⁹ Cfr. BORGES 1992, p. 215.

¹¹⁴⁰ Cfr. Virgilio Grandi. *San Camilo de Arequipa. Historia de un Convento y de una Iglesia (1756-1881)*. Arequipa, 1983, p. 7.

Arequipa, Huamanga, Jauja, Cajamarca, Chachapoyas e Huánuco. I religiosi scesero poi verso il Cile nel 1553 dirigendosi verso il Río della Plata, arrivando ad Asunción nel 1574 e fondando nel 1580 le prime riduzioni nel Paraguay. La missione dei francescani era rivolta essenzialmente all'evangelizzazione degli *indios*, ma il loro lavoro spirituale si completava con l'insegnamento delle tecniche agricole, dell'idioma castigliano e con varie azioni benefiche¹¹⁴¹. Al 1595 si data l'insediamento a Lima, presso le rive del fiume Rímac, del convento francescano di stretta osservanza degli Scalzi, posto sotto il titolo di S. Maria degli Angeli¹¹⁴².

I primi Domenicani giunsero nell'isola di Hispaniola nel 1510, ingaggiando ben presto una vera e propria battaglia politica, culturale e religiosa a favore dei diritti degli *indios*. Espansosi rapidamente in Nuova Spagna, l'Ordine raggiunse il Perù nel 1531 con il domenicano Vicente de Valverde, cappellano della spedizione di conquista di Francisco Pizarro e primo vescovo del Cuzco. Nel 1540 fu istituita la Provincia di S. Giovanni Battista nel Vicereame del Perù, dalla quale in seguito si distaccarono le nuove Province di S. Lorenzo in Cile e S. Caterina a Quito. I Predicatori fondarono numerosi conventi tra cui quelli a Chucuito (1534), da dove evangelizzarono il Collao, a Valle de Chicama (1540), Chinchá, Quito (1541), Tucumán, Huamanga, Huánuco, Trujillo, Callao, Huaylas, Yauyos e Jauja. L'azione di evangelizzazione dell'Ordine dei Predicatori fu sempre caratterizzata dalla diffusione dell'insegnamento scolastico, centrato sulla diffusione del Vangelo attraverso collegi e centri d'istruzione superiore. Si deve ai Domenicani l'istituzione in America degli studi universitari, formalmente eretti dai pontefici o dai sovrani; la *Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de los Reyes*, oggi chiamata *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* di Lima, fu fondata nel 1551 dal frate domenicano Tomás de San Martín. I religiosi furono anche coloro che per primi compresero l'importanza della conoscenza delle lingue dei nativi per una migliore evangelizzazione, tant'è che nel 1560 il domenicano fra' Domingo de Santo Tomás pubblicò il *Lexicón o Vocabulario general del Perú llamado quechua*, strumento indispensabile per comprendere il linguaggio degli *indios*¹¹⁴³. Sin dalla fondazione di Lima nel 1535, Francisco Pizarro aveva destinato un lotto di terreno ai Domenicani che vi edificarono un tempio ricco di opere d'arte, molte delle quali importate dalla Spagna come la statua lignea della *Madonna del Rosario* scolpita da Roque de Balduque e inviata da Siviglia nel 1558¹¹⁴⁴.

I Mercedari giunsero in America Meridionale nel 1533 nella regione di Esmeraldas dove fondarono un insediamento a San Miguel de Piura. Nel 1534 fondarono un convento a Cuzco e un piccolo insediamento a Lima, estendendosi poi verso la Nuova Granada e l'Altopiano peruviano, e strutturandosi successivamente con quattro province con sede a Lima, Cuzco, Santiago del Cile e Tucumán. L'Ordine Mercedario fu il primo ad accogliere le vocazioni tra gli *indios* e i meticci. Per quanto concerne gli Agostiniani, essi arrivarono nel Perù nel 1551 insediandosi a Lima, Trujillo e Cuzco e fondando le province di Lima e Quito e una vicaria provinciale in Cile. Impegnati, come

¹¹⁴¹ Cfr. CANTÙ 2009, p. 41; José Antonio Benito Rodríguez. "La Lima conventual a mediados del siglo XVI". In Francisco Javier Campos (a cura di). *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*. San Lorenzo del Escorial, 2018, p. 785; Carlos Ponce Porte, Angie Castro Cáceres. *Guía básica del Museo Convento San Francisco y Catacumbas de Lima*. Lima: Provincia Franciscana XII Apóstoles, 2019, p. 15.

¹¹⁴² Cfr. Irma Barriga Calle. "El 'árbol frondoso' de los frailes menores. La orden franciscana en el virreinato del Perú". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, p. 76.

¹¹⁴³ Cfr. LATASA VASSALLO 1997, p. 196; CANTÙ 2009, p. 41; Massimo Carlo Giannini. *I domenicani*. Urbino: il Mulino, 2016, pp. 153-157; BENITO RODRÍGUEZ 2018, pp. 783-785.

¹¹⁴⁴ Cfr. Ramón Mujica Pinilla "La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima. Algunos alcances históricos e iconológicos de su cultura visual". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 42-45.

gli altri Ordini religiosi, nell'evangelizzazione degli *indios*, gli Agostiniani ebbero un ruolo molto importante nella conversione dei *kurakas*, profondendo molte energie nella lotta alle idolatrie¹¹⁴⁵.

Gli ultimi a giungere in America Latina nel Cinquecento furono i Gesuiti che entrarono a Lima nel 1568¹¹⁴⁶ e, tra la seconda metà del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, fondarono numerosi insediamenti tra cui, oltre al collegio massimo di S. Paolo a Lima, il collegio seminario di S. Martino a Lima (1582), i collegi di Arequipa (1573), Cuzco (1571), Huamanga (1605), Pisco (1623), Trujillo (1627) e il noviziato di S. Antonio abate a Lima (1610)¹¹⁴⁷. Come hanno ampiamente dimostrato gli studi, i Gesuiti svolsero una missione di grande importanza per l'evangelizzazione della popolazione indigena e, di conseguenza, per lo sviluppo dell'arte sacra quale ausilio alla catechizzazione¹¹⁴⁸. Ad ogni modo, come enunciato nell'Introduzione, lungi dal voler sminuire l'apporto della Compagnia di Gesù, in questa Tesi consideriamo opportuno adottare un approccio metodologico che non trascuri, anzi ponga in risalto, il contributo fornito delle altre famiglie religiose all'evangelizzazione e all'*arte virreinal*¹¹⁴⁹. A tal proposito crediamo siano particolarmente dimostrativi i dati di un censimento di religiosi presenti nell'intero Vicereame de Perù, che fu realizzato nel 1612 per volere del viceré Juan de Mendoza y Luna, marchese di Montesclaros¹¹⁵⁰; si ritiene utile sintetizzare tali dati nella tabella che segue dal momento che dimostrano la superiorità numerica e la più capillare diffusione nei territori del Vicereame degli Ordini mendicanti rispetto ai Gesuiti, con innegabili ricadute nei campi dell'evangelizzazione e dell'arte.

Ordine religioso anno 1612	n.° religiosi	Territori di espansione	n.° dottrine	n.° conventi, case e collegi
Domenicani	700	- Tre province: Lima, Quito, Cile.	105	47
Francescani	789	- Quattro province: Lima, Charcas, Quito e Cile; - Due custodie: Tucumán e Quito.	71	71
Agostiniani	546	- Due province: Lima e Quito; - Una vicaria: Cile.	38	44
Mercedari	541	- Quattro province: Lima, Cile Cuzco e Tucumán.	72	50
Gesuiti	412	- Due province: Lima e Tucumán; - Diverse missioni nel Río de la Plata e Cile.	17	23

Fonte: LATASA VASSALLO 1997, p. 197.

¹¹⁴⁵ Cfr. BORGES 1992, pp. 41-48, 106-116; LATASA VASSALLO 1997, p. 196; CANTÙ 2009, p. 41; BENITO RODRÍGUEZ 2018, pp. 786-789.

¹¹⁴⁶ Cfr. CANTÙ 2009, p. 41; Juan Dejo Bendezú. "La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII)". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 46-73.

¹¹⁴⁷ Cfr. Gauvin Alexander Bailey. "Para mayor gloria de Dios'. Colegios y residencias de la Compañía de Jesús". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, p. 211.

¹¹⁴⁸ Per quanto riguarda l'America Latina si guardi almeno Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002.

¹¹⁴⁹ In tal senso va segnalata la recente iniziativa editoriale di Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022 la quale costituisce un tentativo di racchiudere in un unico volume gli apporti di vari Ordini religiosi presenti nel Perù nell'epoca vicereame. Ciò nonostante rimangono esclusi da tale studio tutti gli Ordini femminili e anche diverse famiglie religiose maschili come Minimi, Oratoriani, Betlemiti, Benedettini.

¹¹⁵⁰ Cfr. LATASA VASSALLO 1997, pp. 196-197.

Nel contesto degli studi contemporanei, giustamente sempre più attenti a rivalutare il ruolo delle donne nella società e nella cultura, non potrà più essere ignorato, inoltre, il ruolo ricoperto dalle congregazioni religiose femminili, senza dimenticare, peraltro, che proprio una donna, la terziaria domenicana Rosa di Santa Maria, al secolo Isabel Flores de Oliva (1586-1617), universalmente nota come Rosa da Lima, fu la prima santa del continente americano¹¹⁵¹. Il primo monastero femminile americano fu quello delle agostiniane dell'Incarnazione avviato nel 1558 e dal quale uscirono varie monache che crearono a Lima altri monasteri femminili come quello della Concezione (1573), della SS. Trinità (1579), e poi ancora il monastero del Prado delle Agostiniane, quello delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, delle Domenicane di S. Caterina da Siena (1589) e delle Clarisse di S. Chiara (1605)¹¹⁵². Per il ruolo determinante ricoperto della nobildonna milanese Caterina Maria Doria (1556 ca.-1648), sposa di Domingo Gómez de Silva, merita menzione particolare il monastero delle Carmelitane del Carmine Alto, fondato con licenza reale nel 1643, dopo che la stessa aristocratica aveva fondato nel 1605 la chiesa del Carmine della Legua¹¹⁵³.

La presenza dei vari Ordini religiosi sul territorio si può misurare attraverso la diffusione di conventi e monasteri con le rispettive chiese. A Lima, per esempio, nei primi del XVII secolo, si contavano ben 14 conventi maschili e 6 femminili¹¹⁵⁴, particolarità che conferiva alla capitale del Viceregno, che nel 1613 raggiungeva appena i 25.000 abitanti¹¹⁵⁵, l'aspetto di una sorta di «*ciudad monasterio*»¹¹⁵⁶.

Per quanto riguarda il clero secolare andrà detto che la prima diocesi occupata da un vescovo fu quella di Cuzco; la diocesi di Lima fu istituita nel 1541 con l'arrivo del primo vescovo, fra' Jerónimo de Loaysa, importante personalità dell'Ordine dei Predicatori¹¹⁵⁷. Dipendendo inizialmente dalla metropoli di Siviglia, nel 1546 la Chiesa di Lima fu elevata al rango di Arcidiocesi e, agli inizi del XVII secolo, furono poste sotto la sua giurisdizione ecclesiastica le diocesi di Cuzco, Quito, Charcas, Tucumán, Popayán, Santiago del Cile, La Imperial ed Asunción¹¹⁵⁸. L'elevazione di Lima a sede metropolitana permise all'arcivescovo Jerónimo de Loaysa di indire, nel 1551, il I Concilio limense, e successivamente, tra il 1567 e il 1568 il II Concilio da cui dipese l'istituzionalizzazione della Chiesa del Viceregno. Toccò, invece, all'arcivescovo Toribio de Mogrovejo, "Borromeo delle Ande", indire nel 1583 il III Concilio limense che, assumendo lo spirito di rinnovamento post-tridentino, affrontava ampi problemi che spaziavano dai comportamenti del clero, alla vita quotidiana dei fedeli, dall'evangelizzazione degli *indios*, promossa anche mediante la promozione della conoscenza delle lingue *aymara* e *quechua*, alla difesa dei nativi dai soprusi degli spagnoli¹¹⁵⁹; il Concilio, in definitiva, «segnò l'importante

¹¹⁵¹ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. "Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 96-101; CANTÙ 2009, pp. 57-67 e più diffusamente Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, 2005.

¹¹⁵² Cfr. BORGES 1992, pp. 267-306; BENITO RODRÍGUEZ 2018, pp. 798-799 e più specificatamente Amaya Fernández Fernández, Margarita Guerra Martinière, Lourdes Leiva Viacava, Lidia Martínez Alcalde. *La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

¹¹⁵³ Cfr. Luis Martín Bogdanovich, Denisse Rouillon. *Para Vos nació. Historia, arte y patrimonio del Carmelo teresiano de Lima. 1643-2015*. Catalogo della mostra (Lima, 2015). Lima: Municipalidad de Lima, 2015, p. 9.

¹¹⁵⁴ Cfr. BENITO RODRÍGUEZ 2018, p. 777.

¹¹⁵⁵ Cfr. Ernesto Sarmiento. *El Arte Virreinal en Lima*. Lima: Arica, 1971, p. 13.

¹¹⁵⁶ BERNALES BALLESTEROS 1972, p. 67.

¹¹⁵⁷ Cfr. PEASE GARCÍA YRIGROYEN 1992, p. 333.

¹¹⁵⁸ Cfr. PEASE GARCÍA YRIGROYEN 1992, p. 333; LATASA VASSALLO 1997, p. 174.

¹¹⁵⁹ Cfr. Flavia Tadini. *Monarquía Hispánica, gobierno del territorio e attività pastorale nella diocesi di Lima (1580-1606)* (Tesi di Dottorato). Trento: Università degli Studi di Trento, 2017-2018, pp. 97-131.

passaggio della Chiesa locale dal periodo della conquista a quello della consolidazione delle istituzioni ecclesiastiche»¹¹⁶⁰.

Il Seicento fu, tanto per il clero regolare che per quello secolare, il secolo della lotta all'idolatria nonché il momento in cui sorsero figure la cui santità fu riconosciuta dalla Chiesa Universale: la terziaria domenicana Rosa da Lima (1586-1617), prima santa del continente americano assunta a Patrona del Perù, fu beatificata nel 1668 e canonizzata nel 1671; i frati domenicani Martín de Porres (1579-1639) e Juan Macías (1585-1645); il minore osservante Francesco Solano (1549-1610); il già menzionato arcivescovo di Lima Toribio de Mogrovejo (1538-1606). Diversamente, nel secolo XVIII, segnato dalle riforme di stampo illuminista volute dai Borbone, la Chiesa fu oggetto di forte pressione da parte della Monarchia che perseguì la secolarizzazione come paradigma sociale e politico. In tal senso, la misura più eclatante adottata dai Borbone fu l'espulsione, nel 1767 da tutti i propri domini, della Compagnia di Gesù che aveva accumulato un potere smisurato ed un patrimonio economico ed immobiliare immenso, perciò molto appetibile¹¹⁶¹.

Un ultimo aspetto che crediamo utile prendere in considerazione è quello delle confraternite, associazioni religiose di laici che avevano come finalità quelle di promuovere un determinato culto e praticare la solidarietà cristiana tra i membri; alcune di esse erano vincolate alle Corporazioni artigianali dedite al disciplinamento dei mestieri. In Perù le confraternite ebbero una nascita precoce ed una rapida diffusione, soprattutto a Lima dove, peraltro, si consolidò la distribuzione delle congreghe di spagnoli nella cattedrale e nei conventi degli Ordini religiosi, e di quelle di *indios* e negri in parrocchie e cappelle¹¹⁶². A fine Cinquecento, il fenomeno acquisì una tale consistenza che «*probablemente eran muy pocas las personas, sin distinción de castas, que no formaban parte por lo menos de una cofradía*»¹¹⁶³. Dai propri congregati le Confraternite erano viste come «*empresas donde los fieles podían invertir, tanto a nivel material como espiritual, para encaminar su alma hacia la salvación y la vida eterna*», ragion per cui i confratelli dovevano assolvere a vari obblighi come partecipare alle funzioni di culto, alle messe dei defunti e del santo patrono, pagare la quota associativa e realizzare opere di pietà¹¹⁶⁴. Tra le più antiche e prestigiose congreghe di spagnoli attive a Lima vi era la Confraternita della Vera Croce, fondata nel 1540 dallo stesso Francisco Pizarro, che aveva uno spiccato carattere elitario per l'appartenenza di membri degli alti strati della società. Ne deriva, quindi, che nel Vicereame del Perù, come per altro ben verificabile anche nell'Europa cattolica, l'appartenenza ad una confraternita costituiva motivo di vanto nonché di ascesa sociale. Le confraternite di spagnoli più prestigiose, oltre a quella della Vera Croce, erano quelle del Cristo di Burgos, di Nostra Signora della O, del Santissimo Sacramento, di Nostra Signora del Rosario, dell'Aránzazu, della Solitaria e del Gesù Nazareno, per la cui affiliazione era necessario dimostrare «*“limpieza de sangre” e hidalguía*»¹¹⁶⁵. Le ripercussioni in campo artistico di questo associazionismo laicale sono facilmente intuibili.

¹¹⁶⁰ Flavia Tudini. "L'arcivescovo Mogrovejo e le riforme previste dal Concilio di Trento: i decreti del III Concilio di Lima (1583)". *Rechtsgeschichte - Legal History*, n. 26, 2018, p. 419.

¹¹⁶¹ Cfr. CONTRERAS, ZULOAGA 2014, p. 154.

¹¹⁶² Cfr. David Fernández Villanova. "La injerencia de las cofradías de artesanos en la organización de los oficios en Lima colonial". *Investigaciones sociales*, vol. 20, n. 37, 2016, p. 234.

¹¹⁶³ Walter Vega Jácome. "Cofradías limeñas". In Laura Gutiérrez Arbulú (a cura di). *Lima en el siglo XVI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, p. 706.

¹¹⁶⁴ David Fernández Villanova. "Aproximación a la economía de la salvación a través del estudio de las cofradías de artesanos en Lima colonial". *Tiempos*, a. 13, n. 13, 2018, p. 65.

¹¹⁶⁵ Jesús Ángel Porres Benavides. "Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 988.

3.1.4 Lima, Ciudad de los Reyes, capitale di un vasto Viceregio

Il 18 gennaio 1535 Francisco Pizarro fondò la Ciudad de los Reyes in una fertile valle solcata da un fiume di scarsa portata e nelle prossimità della costa, caratteristica indispensabile per la difesa ma anche per la possibilità del traffico marittimo con la madrepatria. La zona scelta da Pizarro per la fondazione, diversamente da Città del Messico che sorse sulla capitale azteca Tenochtitlán, presentava un insediamento indigeno di scarsa importanza, che la metteva al riparo da eventuali sommosse della popolazione locale, circostanza che la rendeva preferibile come nuova capitale viceregia rispetto a Cuzco, antica capitale imperiale incaica¹¹⁶⁶.

Ernesto Sarmiento osserva che per lo studio dell'arte sviluppatasi a Lima nel periodo viceregio sia necessario prendere in considerazione due distinti fattori che hanno reso la città un *unicum* rispetto agli altri centri del Perù. Il primo fattore è che Lima fu una fondazione spagnola e quindi non possedeva una propria pregressa identità o storia, con la conseguenza che l'influenza indigena, così evidente in altre zone del Perù, non si presentava a Lima che, quindi, andò configurandosi come una vera e propria città europea nel Nuovo Mondo¹¹⁶⁷. Ciò si rispecchiava, per esempio, a partire dalla sua urbanistica che presentava una pianta a maglie ortogonali in adempimento ad un'ordinanza di Carlo V del 1523¹¹⁶⁸. A conferma di tale condizione ci sembra significativo sottolineare che i numerosi visitatori e cronisti che agli inizi del XVII secolo passarono per la città la paragonarono alle maggiori città europee, cosa che fece, per esempio, il francescano fra' Diego de Córdoba y Salinas (1591-1654):

«No tiene Lima que envidiar las glorias de las ciudades antiguas, porque en ella se reconoce la Roma santa en los templos y divino culto; la Génova soberbia en el garbo y brío de los que en ella nacen; Florencia hermosa por la apacibilidad de los temples; Milán populosa por el concurso de tantas gentes, como acuden de todas partes; Venecia rica, por las riquezas que produce para España y liberal reparte a todo el mundo; Bolonia pingüe por la abundancia del sustento; Salamanca por su florida universidad, Religiones y conventos; y Lisboa por sus monasterios de monjas, músicas, olores y culto sagrado»¹¹⁶⁹.

In secondo fattore di importanza fu la presenza nella Ciudad de los Reyes della corte che le permise di diventare città ricca e cosmopolita, concentrando la vita politica, sociale, economica, culturale e religiosa dell'intero esteso Viceregio del Perù¹¹⁷⁰. La Lima cortigiana si andò sempre più configurando come un'organizzazione sociale di tipo aristocratico, composta dalla nobiltà¹¹⁷¹, dalla gerarchia ecclesiastica e dagli alti funzionari così come dall'*élite* creola, che dominava sugli strati popolari della società, sugli *indios* e sugli schiavi. In questo ambiente composto dalle alte

¹¹⁶⁶ Cfr. Jorge Bernales Ballesteros. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Siviglia: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972, pp. 1-8; María Antonia Durán Montero. *Fundación de ciudades en el Perú durante el siglo XVI: estudio urbanístico*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1978, pp. 85-92; José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983, pp. 102-106; Guillermo Lohmann Villena. "Lima española". In Juan Günther Doering, Guillermo Lohmann Villena. *Lima*. Madrid: Mapfre, 1992, pp. 49-181; Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006, pp. 347-353.

¹¹⁶⁷ Cfr. SARMIENTO 1971, p. 11.

¹¹⁶⁸ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 102.

¹¹⁶⁹ Diego de Córdoba y Salinas. *Crónica franciscana de las provincias del Perú* [ed. 1651]. Washington: Academy of American Franciscan History (ed. critica a cura di Lino Canedo Gómez), 1957, p. 478.

¹¹⁷⁰ Cfr. SARMIENTO 1971, p. 11; CANTÙ 2008b, p. 24.

¹¹⁷¹ Andrà ricordato che Lima fu la città con la maggiore densità di nobili residenti di tutta l'America spagnola (cfr. Loris De Nardi. "Los virreinos de Sicilia y Perú en el siglo XVII. Apuntes sobre una comparación en el marco de la historia global de dos realidades solo geográficamente lejanas". *Estudios Políticos*, n. 45, 2014, p. 60).

sfere civili e dalla Chiesa, l'arte trovò la sua principale clientela¹¹⁷², e letterati, artisti e musicisti contribuirono a costruire e ad alimentare il volto di Lima come vivace città culturale e cosmopolita veramente degna del rango di capitale¹¹⁷³. La presenza nella Ciudad de los Reyes di artisti provenienti dall'Europa dimostra, da una parte, che la città era diventata polo di attrazione per «*el despliegue lucrativo de sus habilidades profesionales*», dall'altra suggerisce che questa presenza, non riscontrabile altrove, dové incidere particolarmente nella definizione dell'arte della città¹¹⁷⁴. Significativa fu, ancora, la presenza di opere provenienti da Siviglia che nel Vicereame del Perù, e quindi a Lima, arrivarono con maggiore intensità rispetto all'intero continente americano¹¹⁷⁵.

Inoltre, essendo il centro dell'esercizio del potere, Lima divenne per l'*élite* il palcoscenico ideale per lo sfoggio del proprio *status*, in particolar modo nel corso delle feste pubbliche che si celebravano nelle piazze e nelle strade principali della città e nella cattedrale, con la partecipazione di tutte le istituzioni e i gruppi sociali della capitale¹¹⁷⁶. Cerimonie civili, come ingressi dei nuovi viceré, nascite, matrimoni e decessi dei reali, e festività religiose, come la beatificazione e canonizzazione di Rosa da Lima, Francisco Solano e Toribio Mogrovejo, costituirono momenti di grande importanza che scandivano la vita della società vicereale¹¹⁷⁷; il lusso della cerimonia era riflesso diretto del potere dei gruppi sociali che vi partecipavano e della preminenza della città all'interno del Vicereame¹¹⁷⁸.

La posizione di predominio della città era enfatizzata, dunque, dalle presenze della residenza vicereale, delle sedi centrali degli organi di governo e giustizia, della cattedra dell'arcivescovo metropolitano, delle "chiese madri" delle Province dei principali Ordini religiosi, nonché dalla presenza di servizi e istituzioni degni di una capitale. Tra di essi andranno ricordati: l'Università, che fu la prima in Sudamerica, attiva dal 1551; la filiale del *Correo Mayor de las Indias*, aperta nel 1561; il Tribunale dell'Inquisizione, aperto nel 1569; la prima tipografia inaugurata nel 1584 ad opera dell'italiano Antonio Ricardo¹¹⁷⁹.

Durante la prima metà del secolo XVII, che fu per Lima il *Siglo de Oro*, la città raggiunse i 25.000 abitanti e la prosperità si riflesse nella costruzione ed ampliamento delle fondazioni conventuali ed ecclesiastiche. I conventi di S. Domenico e S. Francesco andarono ad assumere le dimensioni di vere e proprie cittadelle conventuali. Di quegli anni sono anche i conventi di S. Agostino, della Mercede, di S. Francesco di Paola, la conclusione del grande collegio gesuitico di S. Paolo e dei monasteri femminili dell'Incarnazione, della Concezione e di S. Chiara. Queste ed altre fondazioni religiose furono splendidamente arricchite, tanto dai privati che dalla Corona, e non smisero di crescere nel corso dei secoli XVII e XVIII. Il Seicento vide anche lo sviluppo dell'architettura militare, con le fortificazioni del Callao e di Lima dove furono erette mura protette

¹¹⁷² Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 105-106.

¹¹⁷³ Cfr. CANTÙ 2008b, p. 34.

¹¹⁷⁴ Guillermo Lohmann Villena. "La ciudad de Lima, Corte del Perú. ¿Idealización o realidad?". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, p. 499.

¹¹⁷⁵ Cfr. Jorge Bernal Ballesteros. "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 19.

¹¹⁷⁶ Cfr. CANTÙ 2008b, p. 24.

¹¹⁷⁷ Sulla festa barocca a Lima si veda almeno Rafael Ramos Sosa. "La fiesta barroca en Ciudad de Mexico y Lima". *Historia*, vol. 30, 1997, pp. 274-286; Guillermo Lohmann Villena. "Lima en el siglo XVII". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcellona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 109-110.

¹¹⁷⁸ Cfr. DE NARDI 2014, p. 64.

¹¹⁷⁹ Cfr. LOHMANN VILLENA 2008, pp. 497-498.

da 34 bastioni. Queste fasi di crescita trovarono brusche battute d'arresto nei devastanti terremoti che sconvolsero la città, in particolare quello del 1687 e quello del 1746 che fu così distruttivo che si valutò l'idea di ricostruire la capitale in un luogo diverso¹¹⁸⁰.

Verso la metà del Settecento, nonostante il buon governo del viceré Amat, iniziò la decadenza di Lima a cui contribuì certamente l'istituzione dei nuovi Viceregni di Nuova Granada e del Río de la Plata e l'apertura al commercio dei porti atlantici che portò al superamento del monopolio Siviglia-Lima. Dal punto di vista architettonico i nuovi edifici non vennero più costruiti in pietra ma in mattone, con ornamenti in legno e stucco; espressione di quest'epoca furono le chiese del Signore dei Miracoli, di S. Carlo, degli Orfani, di Gesù, Maria e Giuseppe, di S. Rosa dei Padri, di S. Rosa delle Monache, delle Trinitarie. In questo periodo si completò la decorazione degli ultimi cicli conventuali determinando un forte sviluppo della scuola limegna di pittura che ebbe come protagonista Cristóbal Lozano (1705-1776). Il secolo XVIII fu anche l'apogeo della casa limegna strutturata intorno a lussureggianti cortili fioriti. La fine del Vicerego corrispose grossomodo con l'apparizione del nuovo gusto neoclassico introdotto a Lima, con la distruzione di numerose preesistenze barocche, dal presbitero spagnolo Matías Maestro (1766-1835) che di fatto pose fine all'*arte virreinal*¹¹⁸¹.

3.2 Uomini e merci in viaggio per il Vicerego del Perù

3.2.1 La rotta per il Perù

Nello studio dei rapporti di circolazione artistica verso il Vicerego del Perù risulta di grande utilità conoscere le rotte percorse dalle imbarcazioni che, connettendo il Vecchio con il Nuovo Mondo, trasportavano, tra *viaje* e *tornaviaje*, persone, merci ed opere d'arte in una lunga traversata che durava circa due mesi e che era minacciata da molteplici insidie come il clima avverso o gli attacchi dei pirati.

Come si è visto nel capitolo precedente, Siviglia, dal 1503, anno della creazione della *Casa de la Contratación*, al 1717, anno del trasferimento di questa istituzione a Cadice, fu il porto spagnolo che monopolizzò il commercio americano, sia in entrata che in uscita, situazione che garantiva alla Corona un maggior controllo sugli afflussi di merci e persone. Sin dal 1543 le navi della *Carrera de Indias* viaggiavano, secondo un modello veneziano, in flotte, sia a causa della pericolosità del viaggio che doveva seguire rotte stabilite da nocchieri esperti, sia perché le imbarcazioni cariche di merci preziose dovevano essere scortate da navi da guerra che scoraggiassero gli attacchi pirati. Da Siviglia i convogli, che partivano con regolarità, facevano prima scalo alle Canarie e una volta giunti in America potevano sbarcare in soli tre porti: Veracruz quelli diretti al Vicerego di Nuova Spagna, Nombre de Dios (poi Portobelo) o Cartagena de Indias quelli diretti al Vicerego del Perù¹¹⁸². Dal momento che la scoperta dello Stretto di Magellano nel 1520 non comportò cambi nelle rotte transatlantiche, poiché il passaggio dallo Stretto implicava difficoltà operative ed era particolarmente pericoloso, nei secoli XVI e XVII l'Istmo di Panama costituì il punto nevralgico di

¹¹⁸⁰ Cfr. SARMIENTO 1971, pp. 13-17.

¹¹⁸¹ Cfr. SARMIENTO 1971, pp. 17-19.

¹¹⁸² Cfr. Dolores Romero Muñoz, Amaya Sáenz Sáenz. "Puertos y barcos para la navegación en la España Moderna". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 42, 48-49.

tutti gli scambi tra l'Atlantico e il Pacifico per la sua particolarità di avere un porto sulle coste di entrambi gli oceani¹¹⁸³.

Il porto di Nombre de Dios fu fondato sulle sponde caraibiche dell'Istmo nel 1509 da Diego de Nicuesa in un luogo malsano e particolarmente esposto agli attacchi, tant'è che nel 1596 il pirata Francis Drake lo assaltò e lo distrusse decretandone il quasi totale abbandono¹¹⁸⁴. Tale evento comportò la fondazione, nel 1597, da parte di Francisco Valverde y Mercado, di un nuovo porto che fu chiamato San Felipe de Portobelo, il quale, sorgendo in un sito più riparato e più vicino ai fiumi Chagres e Panama, divenne il nuovo scalo obbligato per la flotta dei *galeones* oltre che il luogo in cui avevano svolgimento le grandi fiere di interscambio¹¹⁸⁵. L'insediamento fu fortificato ad opera dell'italiano Battista Antonelli (1547-1616), esponente di una famiglia di ingegneri al servizio della Corona spagnola per la realizzazione di importanti opere di edilizia militare, che progettò i due forti di S. Felipe de Sotomayor e di Santiago a difesa dell'imboccatura del porto nonché altre opere difensive oltre che la strada che collegava Portobelo con Panamá¹¹⁸⁶. Sul versante del Pacifico, la città di Nuestra Señora de la Asunción de Panamá fu fondata nel 1519 con un impianto urbanistico a scacchiera; nel 1671, la distruzione operata dal pirata inglese Morgan, determinò il trasloco dell'insediamento abitato su una piccola penisola distante pochi chilometri che fu dotata di efficaci sistemi difensivi¹¹⁸⁷. Il trasferimento delle merci e dei passeggeri giunti dalla Spagna e sbarcati a Portobelo verso il porto di Panamá poteva avvenire attraverso due percorsi. Il primo era il *Camino Real* che era un cammino terrestre non pavimentato, dalla durata di percorrenza di quattro giorni con muli, che attraversava una fitta vegetazione che rendeva impossibile il transito nella stagione delle piogge. Il secondo percorso si componeva di una parte che sfruttava il corso del fiume Chagres e di una seconda parte (*Camino de Cruces*) che si percorreva via terra lungo una strada lastricata; il trasporto delle merci lungo il fiume, che avveniva mediante zattere dall'alta capacità di carico, era particolarmente arduo e pericoloso giacché erano abituali le forti correnti e si doveva attraversare una foresta infestata di coccodrilli, ragion per cui la navigazione poteva tardare da una a due settimane a seconda della direzione¹¹⁸⁸. Dal porto di Panamá, su altre imbarcazioni, le merci e i passeggeri proseguivano il loro viaggio nell'Oceano Pacifico verso il Perù. Dopo la fondazione di Lima, a circa dieci chilometri dalla città, intorno al 1537, fu impiantato il porto del Callao che divenne ben presto il principale del Perù, ragion per cui fu sempre minacciato dai pirati¹¹⁸⁹.

Altro porto particolarmente importante fu quello di Cartagena de Indias, tappa di sosta obbligata per tutte le navi dirette a Portobelo. Qui le navi potevano sostare anche vari mesi in attesa di ricevere l'ordine di proseguire il viaggio verso l'Istmo, trovandovi rifugio e riparazione dai danni

¹¹⁸³ Cfr. Alberto De Paula. "Espacios oceánicos y puertos de ultramar en la América española (1500 al 1800)". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995, p. 64.

¹¹⁸⁴ Cfr. DE PAULA 1995, p. 62.

¹¹⁸⁵ Cfr. Jesús Sanjurjo Ramos. "Camino transísmico y ferias de Panamá, siglos XVII-XVIII". *Anales del Museo de América*, vol. XX, 2012, pp. 265-266.

¹¹⁸⁶ Cfr. Mario Sartor. "Omaggio agli Antonelli. Considerazioni intorno a tre generazioni di architetti militari italiani attivi nel Mediterraneo e in America". In Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004, pp. 54-57.

¹¹⁸⁷ Cfr. SANJURJO RAMOS 2012, pp. 262-263. Si veda anche Alfredo J. Morales. "El istmo de Panamá. La defensa de una ruta comercial global". In *Mares fortificados protección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII*. Catalogo della mostra (Panamá, 2018). Siviglia: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 17-24.

¹¹⁸⁸ Cfr. SANJURJO RAMOS 2012, pp. 267-269; Juan Marchena Fernández. "Elogio de la gloria efímera. Las ciudades del Istmo en el Caribe". In Fernando Quiles, Juan Marchena Fernández (a cura di). *Viaje al corazón del mundo. Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Siviglia: Enredars Publicaciones, 2021, pp. 139-149.

¹¹⁸⁹ Cfr. DURÁN MONTERO 1978, pp. 103-106; DE PAULA 1995, pp. 66-67.

subiti durante la traversata. La città, quindi, era un vero centro commerciale e militare, e da lì si controllava la rotta terrestre che conduceva a Quito e a Lima. A Cartagena facevano scalo anche le navi che erano di ritorno in Spagna, dirigendosi poi a L'Avana dove si riunivano con la flotta proveniente dalla Nuova Spagna e proseguivano congiuntamente nella traversata atlantica verso Siviglia¹¹⁹⁰. La concentrazione di ricchezze a Cartagena de Indias rendeva la città particolarmente esposta agli attacchi bucanieri ragion per cui fu interessata da un importante piano di fortificazioni tracciato dal già menzionato ingegnere Battista Antonelli che applicò i principi della cosiddetta "scuola italiana di fortificazione", che consistevano nello studio preliminare della climatologia e della topografia del territorio al fine di adattare al meglio le difese alle caratteristiche del luogo¹¹⁹¹.

La lunga durata del viaggio e la difficoltà del trasporto delle merci dall'Europa al Perù spiega gli alti costi delle spedizioni¹¹⁹². Come si è detto, i pericoli del viaggio erano molteplici, legati a fattori sia naturali che antropici, ragion per cui non era raro che la mercanzia giungesse ai porti di destino danneggiata o che parte di essa andasse perduta nel naufragio delle imbarcazioni. A tal proposito crediamo interessante riportare la testimonianza del gesuita calabrese Geronimo Pallas (1594-1670) il quale, partito da Messina nel 1617 per dirigersi in Perù, dove ricoprì vari importanti incarichi tra cui quello di rettore del collegio di S. Paolo di Lima¹¹⁹³, annotava che durante la navigazione tra Panamá e Lima l'imbarcazione su cui viaggiava fu colpita da una violenta tempesta provocando

«desconsuelo grande de ver las averías de la ropa, por que muchas cosas estavan sin remedio, colgaduras de seda, y brocados, frontales, casullas y otros ornamentos para la Iglesia, relicarios y huesos de santos, imágenes y cuadros de pintura y libros de mucha estima, traydoles de Italia, Roma y otras partes»¹¹⁹⁴

Recentemente Corinna Gramatke, attraverso alcuni casi documentati relativi alla Compagnia di Gesù, ha ben messo in evidenza quanto fosse difficoltosa l'organizzazione della spedizione di opere d'arte in America, che talvolta terminava in un totale fallimento¹¹⁹⁵. Da quanto illustrato, per esem-

¹¹⁹⁰ Cfr. Rafael López Guzmán, Gloria Espinosa Spínola (a cura di). *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 50-52.

¹¹⁹¹ Cfr. María Concepción Porras Gil. "Battista Antonelli. Las defensas de Cartagena de Indias". In Miguel Ángel Zalama y Pilar Mogollón Cano-Cortés (a cura di). *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Extremadura-Universidad de Valladolid, 2013, pp. 391-400; Mauricio Uribe González, Alessandra Morales Ferraro. "De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia". In Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016, pp. 123-125.

¹¹⁹² Cfr. SANJURJO RAMOS 2012, p. 269. Sappiamo, per esempio, che il viaggio del viceré Carmine Nicola Caracciolo durò 55 giorni da Cadice a Cartagena de Indias e altri 80 giorni fino a Portobelo. Da Panamá a Paita ci vollero altri 38 giorni di navigazione (cfr. Valentina Favaro. *Pratiche negoziali e reti di potere. Carmine Nicola Caracciolo tra Europa e America (1694-1725)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2019, pp. 102, 114).

¹¹⁹³ Cfr. José Jesús Hernández Palomo. "De Roma a Lima la Misión a las Indias (1619): razón y visión de una peregrinación sin retorno". In Gerónimo Pallas. *Misión a las Indias*. Siviglia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. critica a cura di José Jesús Hernández Palomo), 2006, p. 11.

¹¹⁹⁴ Gerónimo Pallas. *Misión a las Indias*. Siviglia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. critica a cura di José Jesús Hernández Palomo), 2006, p. 153.

¹¹⁹⁵ Cfr. Corinna Gramatke. "Llegó en malísimo estado la estatua de san Luis Gonzaga'. La difícil organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas". In Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 150-173. La studiosa illustra il caso di una statua di grandi dimensioni raffigurante *San Luigi Gonzaga* realizzata in Italia e destinata a Caracas che «llegó en malísimo estado». GRAMATKE 2020, pp. 170-171.

pio, è ben facile immaginare quanto sia stato complicato il trasporto, da Roma a Lima, di un'opera come il simulacro in marmo del *Transito di Santa Rosa di Lima* di Melchiorre Cafà, mentre più attestato, per mezzo delle testimonianze oggettuali, è l'arrivo di opere in marmo italiano in Nuova Granada con speciale concentrazione a Cartagena de Indias così come abbiamo potuto documentare in recenti studi¹¹⁹⁶ e come vedremo nel Capitolo 5.

La rotta marittima nel Pacifico che da Panamá conduceva al Callao, e da lì al porto cileno di Valparaíso, era affiancata da un lungo cammino terrestre che aveva origine a Cartagena de Indias e passava per Bogotá, Popayán, Quito, Piura, Trujillo e infine Lima da dove poi si proseguiva verso l'Alto Perù, al Cerro Rico di Potosí, fino a Buenos Aires (fig. 170). A Potosí le merci potevano anche giungere partendo dal porto del Callao fino a quello di Arica, da dove si proseguiva lungo la Cordigliera su ruote o su muli¹¹⁹⁷.

A partire dal decennio del 1740 il commercio europeo cominciò a non giungere più in America lungo la rotta panamense col sistema delle flotte. La distruzione da parte degli inglesi, nel 1739, di Portobelo indusse la Spagna ad adottare un nuovo schema commerciale. Iniziarono a preferirsi invii attraverso “navios de registro” che erano velieri che salpavano individualmente, senza scorta militare, attraversando l'Oceano Atlantico e raggiungendo direttamente il Pacifico dalla rotta del Capo Horn a sud del Cile. La nuova rotta si era resa possibile grazie al miglioramento delle imbarcazioni che potevano resistere meglio alle acque fredde e al mare tempestoso nonché a migliori tecniche di navigazione con la conseguenza che «*el ahorro de la escala en Panamá, donde antes era necesario cambiar de barco y cruzar con la carga el estrecho que separaba a un océano de otro, disminuyó costos y propició un aumento del comercio*»¹¹⁹⁸. Sempre in virtù della nuova rotta, il commercio fu interessato ad una progressiva liberalizzazione con l'apertura di nuovi porti al traffico intercontinentale; Buenos Aires, Valparaíso e Cartagena de Indias ne risultarono avvantaggiate ma anche l'attività del Callao aumentò, così come se ne beneficiarono altri porti peruviani del nord come Paita e al sud come Arica. Nell'Alto Perù le merci iniziarono a giungere tanto da Lima che da Buenos Aires, da dove arrivavano sfruttando il corso dei grandi fiumi navigabili del Cono Sud¹¹⁹⁹.



Fig. 170. Rotte marittime e terrestri nel Vicereame del Perù. Foto internet.

¹¹⁹⁶ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 65-69; Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “L'impronta italiana nell'arte neogranadina”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 315.

¹¹⁹⁷ Cfr. Carmen Salazar-Soler. “Minería y moneda en la época colonial temprana”. In Carlos Contreras (a cura di). *Economía del periodo colonial temprano*, tomo 2. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2020, p. 176.

¹¹⁹⁸ CONTRERAS, ZULOAGA 2014, pp. 150-151.

¹¹⁹⁹ Cfr. Carmen Parrón Salas. “Perú y la transición del comercio político al comercio libre, 1740-1778”. *Anuario de estudios americanos*, vol. 54, n. 2, 1997, pp. 447-473; CONTRERAS, ZULOAGA 2014, p. 151.

3.2.2 L'arrivo di merci ed opere d'arte

La mercanzia, e quindi anche le opere d'arte, giungevano in America dall'Europa su imbarcazioni della *Carrera de Indias* che generalmente erano di proprietà di associazioni mercantili regolate da specifici accordi giuridici, come la *commenda*, l'*encomienda*, la *compañía* ecc.¹²⁰⁰

La fiera (*feria*) di Portobelo costituiva un momento di grande importanza per gli scambi tra il Vecchio e il Nuovo Mondo dal momento che puntava ad «*abastecer de artículos europeos los mercados americanos al tiempo que enviaban a España los metales preciosos extraídos en el Perú*»; è stato calcolato che dalle *ferias panameñas*, tra XVI e XVII secolo, transitò il 60% di tutto il metallo prezioso che giungeva in Spagna¹²⁰¹. Anche per quanto riguarda il mercato dell'arte, la fiera di Portobelo «*ocupó un lugar relevante, no tanto por el volumen de las ventas allí realizadas, como por el efecto que tuvo sobre el funcionamiento de los talleres encargados de la provisión*»¹²⁰². Le fonti archivistiche, come quelle dell'Archivo General de Indias, dimostrano il costante afflusso di merci, tra cui anche opere d'arte ed oggetti di lusso, diretti al Vicereame del Perù passando per Portobelo dove subivano sensibili variazioni di prezzo a causa della volubilità del mercato¹²⁰³. Ciò che non era destinato alla vendita nella fiera di Portobelo era spedito al mercato di Lima dove i prezzi subivano un ulteriore incremento¹²⁰⁴. L'arrivo di queste mercanzie dall'Europa era avvertito come «*un acontecimiento en Iberoamérica, donde se anhelaba lo europeo y todo lo americano se valoraba siempre en función de su cercanía a lo europeo*»¹²⁰⁵.

L'acquisto delle opere sul mercato limegno era affiancato, per chi ne aveva la possibilità, dall'acquisto direttamente in Europa, pratica molto diffusa e ben documentata soprattutto per quanto riguarda la Compagnia di Gesù che, come dimostrato dagli importanti studi di Luisa Elena Alcalá, aveva strutturato in Europa una vera e propria rete di acquisto basata sulla figura del Procuratore¹²⁰⁶. Generalmente i procuratori, eletti ogni tre anni da ciascuna Provincia americana, viaggiavano in Europa per risolvere questioni amministrative dell'Ordine in Madrid e per partecipare alle Congregazioni Generali nella Casa Madre di Roma, approfittando di tali viaggi per cercare nuovi missionari e per effettuare compere, con la conseguenza che andò a crearsi «*una vía no oficial de importación de todo tipo de objetos europeos, incluso los artísticos*»¹²⁰⁷. L'andare «*de compras per Europa*», anzi, divenne uno dei compiti più importanti svolti in Europa dal Procuratore di ciascuna Provincia americana il quale, per gli acquisti e le questioni burocratiche europee, si serviva dell'aiuto del Procuratore Generale delle Indie che risiedeva in Siviglia¹²⁰⁸.

¹²⁰⁰ Cfr. Ester Prieto Ustio. "Comercio artístico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante la primera mitad del Seiscientos". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 617-619.

¹²⁰¹ SANJURJO RAMOS 2012, p. 266.

¹²⁰² Fernando Quiles. "Bajo la desmesura del cielo y en el juicio de todos los confines: Portobelo y los talleres artísticos sevillanos (siglos barrocos)". In Fernando Quiles, Juan Marchena Fernández (a cura di). *Viaje al corazón del mundo. Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Siviglia: Enredars Publicaciones, 2021, p. 364.

¹²⁰³ Cfr. QUILES 2021, pp. 369-370.

¹²⁰⁴ Cfr. QUILES 2021, pp. 373.

¹²⁰⁵ Luisa Elena Alcalá. "Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica". In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, p. 26.

¹²⁰⁶ Cfr. Luisa Elena Alcalá. "'De compras por Europa': procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España". *Goya: revista de arte*, n. 318, 2007, pp. 141-158.

¹²⁰⁷ ALCALÁ 2007, p. 142.

¹²⁰⁸ Cfr. Rebeca Carretero Calvo. "«Del más célebre pintor de Madrid». Mercado artístico entre Europa y América durante el Barroco: la llegada de obras de arte a la Provincia Jesuítica del Paraguay en el siglo XVIII". In

Corinna Gramatke ha evidenziato che gli Ordini religiosi, quando giuravano che la merce che importavano era destinata esclusivamente agli usi del culto divino, godevano di esenzione dalle imposte, ma i Gesuiti «abusaban de esta exención e instalaban grandes depositos de mercadería» facendo «negocio con ello, cosa estrictamente prohibida»; un vero e proprio contrabbando, quindi, così come dimostrato dalle indagini dell'epoca condotte dalla Dogana di Cadice¹²⁰⁹. I Gesuiti, difatti, nel ricco e voluminoso carico di “cosas de devoción” per uso dell'Ordine, che comprendeva «medallas, coronas, agnusedéis, rosarios, crucifijos, anillos, libros; pero también esculturas de vestir, láminas, pinturas sobre lienzo, grabados, y relicarios», camuffavano soventemente prodotti richiesti da una «larga lista de amigos de la Compañía»¹²¹⁰. Tali richieste non si limitavano a «mercancía práctica y de uso cotidiano» ma comprendevano oggetti di lusso ed arti sontuarie dal gusto raffinatissimo, dimostrando quanto sia infondato quel pregiudizio secondo il quale i prodotti che raggiungevano l'America fossero solo comprati per l'uso funzionale e non per il loro valore estetico. In definitiva, spiega ancora Luisa Elena Alcalá, i vantaggi per gli acquirenti americani di comprare (più o meno lecitamente) attraverso i Gesuiti, anziché nel mercato americano, erano notevoli: innanzitutto «un precio más barato al comprar directamente en Europa y estar los productos que traían los jesuitas exentos de impuestos»; in secondo luogo, «poder escoger lo que se compraba en vez de comprar lo que estaba disponible a través de las importaciones comerciales». Da parte sua, la Compagnia di Gesù, attraverso questa strategia clientelare, riusciva a creare un'ampia rete di contatti e di protezione¹²¹¹. Per quanto riguarda il contrabbando, esso era diventato, nel corso del XVII secolo, pratica quasi “istituzionalizzata” dal momento che nella frode allo Stato erano coinvolti, direttamente od indirettamente, tutti gli attori della pratica commerciale, dai doganieri ai mercanti, dagli armatori ai medesimi governanti¹²¹².

Le opere d'arte spedite dall'Europa al Nuovo Mondo viaggiavano imballate nelle stesse casse della merce comune. I dipinti su tela venivano arrotolati¹²¹³, mentre per il trasporto delle statue - preferite erano quelle di piccolo formato o quelle da vestire le cui parti scolpite, testa e mani, venivano montate nel luogo di destino - erano imballate in casse di legno o bauli foderati di cuoio, con fogli di carta per proteggere i volti, corde per assicurare le immagini e cotone tra le diverse parti per attutire i colpi¹²¹⁴. Particolarmente complesso era il trasporto di opere in marmo che talvolta poteva comportare un esborso di denaro maggiore del valore dell'opera stessa¹²¹⁵. Sempre dall'Europa giungevano alcuni dei prodotti necessari per la realizzazione di opere d'arte, richiesti soprattutto dagli artisti europei che si erano installati nel Vicereame, dove introdussero anche le tecniche e il *modus operandi* abituale nel loro luogo di origine, come molti pigmenti per la tecnica

Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón (a cura di). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráfico transoceánicos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2016, p. 74.

¹²⁰⁹ Cfr. GRAMATKE 2020, p. 151. La studiosa attinge ad un “Informe de la Administración de la Aduana de Cadiz del 20 de Mayo de 1733” conservato in Archivo Histórico Nacional - Madrid, Clero-Jesuitas, Leg. 851, n. 11, ff. 3r-3v. Allo stesso modo anche ALCALÁ 2007, p. 147.

¹²¹⁰ ALCALÁ 2007, pp. 142-143.

¹²¹¹ ALCALÁ 2007, pp. 143-144.

¹²¹² Cfr. CONTRERAS, ZULOAGA 2014, p. 125.

¹²¹³ Cfr. GRAMATKE 2020, pp. 152, 155.

¹²¹⁴ Cfr. Alexandra Kennedy Troya. “Arte y artistas de exportación”. In Alfonso Ortiz Crespo, Adriana Pacheco Bustillos (a cura di). *Arte quiteño más allá de Quito*. Atti del Seminario Internazionale (Quito, 2007). Quito: FORNSAL, 2010, p. 33.

¹²¹⁵ Cfr. GRAMATKE 2020, p. 171.

dell'olio ma anche pennelli, così come dimostrato dal caso emblematico di Francisco Zurbarán che, nel 1649, insieme ai suoi dipinti mandò a vendere in Perù 26 libbre di colori e pennelli¹²¹⁶.

3.2.3 Viaggiatori ed immigrati italiani

Sebbene durante il periodo del Vicereame non fosse consentito il libero accesso ai possedimenti americani della Corona di Spagna, andrà detto che almeno durante il regno di Carlo V, l'ingresso alle Indie fu permesso con maggiore elasticità per quegli stranieri provenienti dai territori dell'Impero asburgico che erano trattati come "stranieri d'eccezione", e differenziati dagli "stranieri sospetti" come inglesi e francesi¹²¹⁷. Come si è visto nel Capitolo 2, tale possibilità fu fortemente limitata da Filippo II che stabilì che per il passaggio alle Indie gli stranieri dovessero prima "naturalizzarsi" castigliani¹²¹⁸.

I primi italiani giunsero nel Vicereame del Perù nei decenni iniziali del XVI secolo al seguito dei *conquistadores* spagnoli. Già prima delle spedizioni di Pizarro, nel 1527, è possibile registrare la presenza di Pietro di Candia (isola all'epoca parte dei domini della Serenissima), che fu uno de *Los trece de la fama* ossia dei fedelissimi di Pizarro, e Antonio Rovaldi, soldato nell'Isola del Gallo¹²¹⁹. Sempre tra i primi *conquistadores* gli studiosi segnalano i liguri Simon Genovés e Juan de Nizza (città all'epoca parte della Repubblica di Genova), i fiorentini Neri Franceschi, che si diede all'importazione di merci da Panamá a Lima, e Niccolò del Benino, i milanesi Francesco Bosso, che nel 1540 partecipò alla fondazione di Arequipa¹²²⁰, e Pedro Milanés. Spagnoli di origine italiana erano, inoltre, Pedro Pinelo, Martín de Florencia, Pietro Catagno e Pedro Martín de Sicilia, il quale nel 1545 divenne sindaco di Lima¹²²¹. Negli atti del processo contro la ribellione di Gonzalo Pizarro, inoltre, si citano diversi italiani tra cui i napoletani Antonio Lipay e Antonio Román, i liguri Juan Baptista e Pedro de Nizza, il savoiaro Francisco Bonifacio, mentre nel 1544 giunse in Perù il nobiluomo milanese Vincenzo del Monte che, dopo aver preso parte alle guerre intestine tra i *conquistadores*, si stabilì in Cile¹²²². Intorno alla metà del secolo XVI, fra Lima e Callao, vivevano circa una cinquantina di italiani, soprattutto genovesi, tra i quali vi erano i mercanti Vincenzo Pasquale e Juan Ambrosio Giustiniani, titolari di una compagnia di navigazione che si occupava del trasporto di merci dal Callao a Valparaíso, e poi ancora Giovanni di Malta, Lucas de Asta, Giovanni Gaetano, Nicolò Bonfilio, Alvaro Pestrello, Enrique Porri di Milano, Alessandro Malaspina, Nicola e Marcos Corso e Juan de Nizza¹²²³.

¹²¹⁶ Cfr. Rocío Bruquetas. "Técnicas y materiales en la pintura limeña de la primera mitad del siglo XVII: Angelino Medoro y su entorno". *Goya*, n. 327, 2009, pp. 149, 151.

¹²¹⁷ Cfr. Giovanni Bonfiglio. *Gli italiani nella società peruviana. Una visione storica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, p. 1.

¹²¹⁸ Cfr. Ana Brisa Oropeza Chávez. *Regulación y práctica de la extranjería en el derecho indiano: de las Partidas a la Recopilación de 1860* (Tesi di dottorato). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 202-212.

¹²¹⁹ Cfr. PORRAS BARRENECHEA 1957, p. 21.

¹²²⁰ Cfr. Flor de María Valdez Arroyo. *Las relaciones entre el Perú e Italia (1821-2002)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, p. 23.

¹²²¹ Cfr. BONFIGLIO 1999, pp. 1-17; Mario Pera. "Fare l'America or Learn to Live in it? Italian Immigration in Peru". *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, n. 19, 2011, pp. 62-71; Antonio Aimi. *Arqueólogos e intelectuales italianos en el Perú*. Lima: Instituto Italiano de Cultura de Lima, 2015, pp. 13-14.

¹²²² Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 2.

¹²²³ Cfr. BONFIGLIO 1999, pp. 5-6. Un dettagliato resoconto degli italiani presenti in America nei primi anni della conquista è in Francesco D'Esposito. "Presenza italiana tra i 'conquistadores' ed i primi colonizzatori nel Nuovo

La preponderante presenza dei genovesi, a seguito dell'alleanza tra la Corona asburgica e la Repubblica di Genova, si spiega con la loro esperienza nella navigazione e nella cartografia in virtù della quale erano reclutati per guidare le navi dirette in America. Per i genovesi, da sempre marinai ma anche astuti mercanti, questa rappresentava una ghiotta opportunità per ampliare le proprie rotte commerciali, e quindi il proprio volume di affari, dalla Spagna, dove avevano un'importante colonia a Siviglia, al Sud America¹²²⁴. Ad ogni modo, ben presto, accanto ai liguri iniziarono a comparire anche italiani provenienti da altri Stati, così come emerge dall'esaustivo studio realizzato dallo storico italiano trapiantato in Perù Carlo Radicati di Primeglio¹²²⁵ il quale, attingendo a vari tipi di documentazione (archivi parrocchiali, atti notarili, verbali di consigli comunali), ha determinato che dei circa 300 italiani censiti in Perù nel primo periodo coloniale, il 65,8% era originario della Repubblica di Genova, il 12,1% della Serenissima, il 6,5% del Vicereame di Napoli, il 4,7% dello Stato di Milano, il 4,3% di Roma, il 2,1% del Vicereame di Sicilia e il restante 4,3% di altre regioni italiane¹²²⁶. Dagli stessi documenti è anche possibile ricavare quali erano le principali occupazioni professionali svolte dagli italiani in Perù, che nella maggior parte furono indicati sotto la generica definizione di *marineros*, termine che oltre ai veri marinai includeva nostromi, capitani, armatori e mercanti, mentre altre figure furono inquadrare nell'ambito impresariale, letterario ed artistico¹²²⁷. Per l'appunto Giovanni Bonfiglio osserva che gli italiani

«erano tollerati nella misura in cui mettevano a disposizione della corona la loro abilità nelle tecniche di navigazione, nella cartografia e la loro esperienza artigianale e artistica [...]. Una volta conclusi i contratti o gli accordi preliminari di lavoro, potevano stabilirsi definitivamente nelle colonie. In sostanza fu questa l'origine della presenza italiana nelle colonie ispano-americane: non si trattava di un flusso migratorio vero e proprio»¹²²⁸.

Tra i professionisti del mare vanno almeno menzionate le importanti figure del genovese Giovan Battista Pastene (1507-1580 ca.), che nel 1544 fu nominato capitano della flotta del Mare del Sud con il compito di esplorare la zona e prevenire una possibile spedizione francese nel Pacifico Meridionale¹²²⁹, di Michelangelo Filippón che, verso la fine del XVI secolo, fu ammiraglio della flotta vicereame distinguendosi nella lotta contro la pirateria inglese e ricevendo per tali meriti un'*encomienda* dal viceré Hurtado de Mendoza¹²³⁰, e del veneziano Sebastiano Caboto (1484-1557) che dal 1527 si dedicò all'esplorazione della regione del Rio de la Plata dove fondò anche il villaggio fortificato di Sancti Spiritu¹²³¹. Tra gli impresari, invece, emblematica fu la figura del fiorentino Niccolò del Benino il quale, trasferitosi prima a Siviglia per curare gli affari di famiglia, giunse in Perù nel 1537 acquistando una ricca miniera d'argento a Potosí dove, nel 1573, incontrò il viceré Francisco de Toledo che gli chiese di redigere la *Relación muy particular del cerro y minas*

Mondo (1492-1560). In *Presencia italiana en Andalucía, siglos XIV-XVII*. Actas del III coloquio Hispano-Italiano (Sevilla, 1986): Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1989, pp. 497-499 e 509-514.

¹²²⁴ Cfr. BONFIGLIO 1999, pp. 2-3.

¹²²⁵ Cfr. Carlo Radicati di Primeglio. *Antonio Ricardo Pedemontanus: nuevos aportes para la biografía del introductor de la imprenta en la América Meridional. Señalejas biográficas de italianos en el Perú hasta mediados del siglo XVII*. Lima: Instituto Italiano de Cultura, 1985, pp. 51-77.

¹²²⁶ Cfr. AIMI 2015, pp. 16-17 dove l'autore sottolinea che la sorprendente presenza di veneziani in Perù, accanto a quella dei genovesi, va considerata come la proiezione atlantica delle due principali città marinare italiane e il tentativo di reagire allo spostamento del baricentro commerciale dal Mediterraneo all'Atlantico.

¹²²⁷ Cfr. AIMI 2015, pp. 17-18.

¹²²⁸ BONFIGLIO 1999, p. 10.

¹²²⁹ Cfr. BONFIGLIO 1999, pp. 4, 233-234.

¹²³⁰ Cfr. PORRAS BARRENECHEA 1957, p. 44.

¹²³¹ Cfr. Ugo Tucci. *Voce "Caboto"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 15. Roma: Treccani, 1972.

de Potosí y de su calidad y labores oggi conservata nella Biblioteca Nacional de Madrid¹²³². Impiegato in attività collaterali alla mineralurgia fu, inoltre, un nutrito gruppo di commercianti della Corsica genovese che si dedicò al trasporto del mercurio da Huancavelica a Potosí, curando molteplici interessi affaristici anche in Cile e nella regione di Charcas. Tra di essi si distinse Nicola Corso che diventò il maggiore negoziante del Perù stabilendo i prezzi dei prodotti che circolavano nel Paese¹²³³. Ma i casi di *marineros* e commercianti italiani sono numerosi e vengono ben evidenziati nello studio di Carlo Radicati che permette anche di rilevare che tali attività professionali ed affaristiche non erano praticate solo a Lima ma anche in molte città periferiche come Arica, Huamanga, Arequipa, Cañete, Tacna, Ica, Pisco e così via¹²³⁴. A Cuzco sono documentati i toscani Alonso Toscano e Neri Franceschi che nel 1535 si recarono alla fonderia della città per vendere dell'oro, non sappiamo se proveniente da attività commerciali o di rapina, mostrando «la vivacità e l'intraprendenza di quegli uomini che seppero anche inserirsi con successo in ambienti difficili»; e difatti si ritrova, due anni dopo, lo stesso Neri Franceschi a Panamá, impiegato in traffici con Lima, ormai ricco e pronto per rientrare in Europa¹²³⁵.

Sorvolando in questo momento sugli artisti italiani, dei quali parleremo diffusamente più avanti, andranno almeno citate le figure di alcuni intellettuali che furono presenti nel Vicereame peruviano come Giacomo Bricanino, esperto di pesi e misure¹²³⁶, e numerosi viaggiatori e cronisti che redassero dettagliati resoconti di quanto osservato in Perù. Si è già menzionata la *Relación* di Niccolò del Benino sul *Cerro Rico* di Potosí; andrà ora ricordato il milanese Girolamo Benzoni (1519-1570 ca.), che si imbarcò clandestinamente dalla Spagna giungendo in Perù ai tempi della guerra civile tra il 1547 e il 1550 e pubblicò, al suo rientro in Italia, *La Historia del Mondo Nuovo*, stampata a Venezia nel 1565, in cui narrava le sue avventure e criticava duramente i maltrattamenti perpetrati dagli spagnoli sugli *indios*. Menzione merita anche il commerciante fiorentino Francesco Carletti (1573-1636) che, partito da Siviglia, visitò il Perù dedicando al Paese andino il quarto capitolo dei suoi *Ragionamenti sopra le cose da vedute ne' viaggi, sì dell'Indie Occidentali, e Orientali come d'altri Paesi* (apparso postumo a Firenze nel 1671), in cui raccontava delle varietà di vino introdotte in Perù e della loro commercializzazione col Messico e descriveva una Lima molto costosa, sede principale del mercato del Paese e ben assortita di lini, sete, panni e broccati¹²³⁷.

L'esistenza di questi viaggiatori e cronisti italiani è sintomo del prestigio ricoperto dalla cultura italiana nel Vicereame del Perù dove, sin dal 1544, era presente a Lima il libraio italiano Juan Antonio Musetti, così come è documentata la vendita di libri quali *l'Orlando furioso* e *l'Orlando innamorato* e la successiva apertura, nel 1584, da parte del torinese Antonio Ricciardi (o Ricardo;

¹²³² Cfr. Andrea Miroglio. "Niccolò del Benino. L'avventura di un mercante-imprenditore fiorentino in America". *Rivista Geografica Italiana*, vol. 100, 1993, pp. 463-478; AIMI 2015, p. 20. Sui mercanti fiorentini nel Nuovo Mondo si veda almeno Angela Orlandi. "Al soffio degli Alisei. Mercanti fiorentini tra Siviglia e il Nuovo Mondo". *Archivio Storico Italiano*, vol. 169, n. 3, 2011, pp. 477-506.

¹²³³ Cfr. Guillermo Lohmann Villena. "Los corsos: una hornada monopolista en el Perú del siglo XVI". *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 51, n. 1, 1994, pp. 132-153; Sandro Patrucco. "Los italianos en el Perú en el siglo XVI". In César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Peru - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021, p. 14.

¹²³⁴ Cfr. RADICATI DI PRIMEGLIO 1985; BONFIGLIO 1999, p. 9; PATRUCCO 2021, p. 14.

¹²³⁵ Cfr. Angela Orlandi. "Dall'Andalusia al Nuovo Mondo: affari e viaggi di mercanti toscani nel Cinquecento". In Giuliano Pinto, Leonardo Rombai, Claudia Tripodi (a cura di). *Vespucci, Firenze e le Americhe*. Atti del Convegno (Firenze, 2012). Firenze: Olschki, 2014, p. 81.

¹²³⁶ Cfr. AIMI 2015, p. 19.

¹²³⁷ Cfr. BONFIGLIO 1999, pp. 11-12; AIMI 2015, pp. 24-27; PATRUCCO 2021, pp. 16-17.

1532-1605/1606), della prima stamperia del Sud America¹²³⁸. Questa sorse all'indomani del III Concilio Limense (1582-1583) presieduto dall'arcivescovo Toribio de Mogrovejo che evidenziò la necessità dell'apertura di una stamperia che curasse l'edizione di un manuale di catechismo che coadiuvasse la missione evangelizzatrice. Fu, pertanto, proprio un testo di catechismo, *La Doctrina Cristiana*, il primo libro pubblicato da Ricardo nel 1584¹²³⁹. In questo e nei libri successivi il numero delle incisioni fu molto esiguo e quando presenti esse risultano sempre di autore anonimo; è probabile che, realizzate con la tecnica della xilografia, fossero eseguite dai collaboratori di Ricardo o da Ricardo stesso dal momento che appare evidente il «gusto italiano» dei volumi¹²⁴⁰.

Ma fu nell'ambito della Chiesa Cattolica che la cultura italiana si manifestò in tutto il suo cosmopolitismo. Tra le prime figure di religiosi che giunsero in Perù va menzionato Marco da Nizza che divenne il primo commissario della Provincia Francescana dei Dodici Apostoli e scrisse la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* nella quale denunciava le violenze dei conquistadores¹²⁴¹. Un altro francescano fu fra' Andrea Corso (1535 ca.-1620) che nel 1556 giunse a Lima dove, nel 1592, ebbe un ruolo importante nella costruzione del convento di S. Maria degli Angeli degli Scalzi ai piedi del *Cerro de San Cristóbal*, tracciandone i piani e dirigendone i lavori, oltre che nell'edificazione del convento di S. Diego del Callao e nella ricostruzione di quello di S. Bernardino a Huánuco¹²⁴². Numerosi furono i gesuiti italiani, provenienti soprattutto dallo Stato Pontificio e dagli Stati italiani sottomessi alla Spagna, che giunsero alle missioni del Perù¹²⁴³. Sorvolando sugli artisti della Compagnia, andranno almeno ricordati il marchigiano Ludovico Bertonio (1552-1625), arrivato a Lima nel 1581, che divenne il maggiore esperto di lingua aymara pubblicando vari libri tra cui *Arte de la lengua aymara*, edito prima a Roma nel 1603 e posteriormente a Lima nel 1612¹²⁴⁴, il napoletano Giovanni Aniello Oliva (1574-1642), che giunse a Lima nel 1597 dedicandosi alla scrittura della *Historia del Reino y Provincias del Perú* che si occupava della storia degli Incas e del processo di conquista¹²⁴⁵, nonché il pugliese Angelo Monitola che compì missioni a Potosí e Santa Cruz de la Sierra¹²⁴⁶.

Come precisato da Giovanni Bonfiglio, «gli italiani che si imbarcavano per le colonie d'America lo facevano dai porti spagnoli e, generalmente, dopo aver soggiornato in Spagna»¹²⁴⁷. Risulta ben chiaro, tuttavia, che la maggior parte di essi si imbarcò in clandestinità; nel Capitolo 2 abbiamo già segnalato che si stima che solo $\frac{1}{5}$ dei viaggiatori che effettivamente passarono al Vicereame del

¹²³⁸ Cfr. PATRUCCO 2021, pp. 17-18.

¹²³⁹ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "El grabado colonial en Lima". *Anuario de Estudios Americanos*, n. 41, 1984, pp. 254-255; Ricardo Estabridis Cárdenas. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, pp. 51-53.

¹²⁴⁰ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984, p. 256; ESTABRIDIS CÁRDENAS 2002, p. 52.

¹²⁴¹ Cfr. AIMI 2015, pp. 21-22.

¹²⁴² Cfr. Rafael Sánchez-Concha Barrios. "Los italianos y sus manifestaciones de santidad en el Perú Republicano". In César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Peru - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021, p. 57.

¹²⁴³ PATRUCCO 2021, p. 17, a mo' di esempio, cita i cognomi dei gesuiti presenti all'epoca in Perù: Arnolfini, Candia, Carichi, Cerrato, Collini, Colluccini, Faglia, Vicente Griffi, Mascardi, Marco Antonio, Monitola, Pesce, Pietrasanta, Pinna, Pizzuto e Serravalle. Si veda anche il dettagliato studio Paulina Numhauser. "¿Sublevando el Virreinato? Jesuitas italianos en el Virreinato del Perú del siglo XVII. Gerónimo Pallas S.J.". In Laura Laurencich Minelli, Paulina Numhauser (a cura di). *Sublevando el Virreinato. Documentos contestatarios a la historiografía tradicional del Perú colonial*. Quito: Abya Yala, 2007, pp. 73-124.

¹²⁴⁴ Cfr. AIMI 2015, p. 23.

¹²⁴⁵ Cfr. PATRUCCO 2021, p. 17.

¹²⁴⁶ Cfr. Saverio Santagata. *Istoria della Compagnia di Gesù, appartenente al Regno di Napoli*, tomo IV. Napoli: Mazzola, 1757, pp. 84-86.

¹²⁴⁷ BONFIGLIO 1999, p. 1.

Perù furono regolarmente in possesso di licenza d'imbarco della *Casa de la Contratación*¹²⁴⁸. I religiosi erano sempre in possesso di regolare licenza e nello sfoglio dei registri dei passeggeri è possibile rilevare personaggi come il frate agostiniano Diego da Genova¹²⁴⁹ o il francescano Vincenzo da Palermo, diretti rispettivamente al Perù nel 1593 e alla Nuova Granada nel 1598, o ancora il francescano Michele da Lucca che viaggiò in Nuova Granada nel 1591 e nel 1598¹²⁵⁰.

Dal decennio del 1640, forse a causa dei più rigidi controlli per imbarcarsi per l'America e l'inasprimento delle pene per gli immigrati in clandestinità, la presenza di italiani ed intellettuali italiani iniziò a diminuire, conservando, tuttavia, i caratteri del secolo anteriore¹²⁵¹. Ad ogni modo, accanto a mercanti e naviganti, congiuntamente al consolidamento del potere viceregio, cominciarono ad arrivare in Perù italiani al seguito dell'aristocrazia di corte e del clero. Numerosi viceré e funzionari, infatti, erano imparentati con famiglie aristocratiche italiane. Per esempio, nel 1647 giunse in Perù, in qualità di alfiere del re di Spagna, Teodoro Giulio Rospigliosi, membro della famiglia dei principi Rospigliosi di Roma e nipote di papa Clemente IX¹²⁵². Il viceré Francisco de Borja y Aragón, principe di Squillace, proveniva dalla stirpe italiana degli Aragona così come la moglie del viceré Melchor de Navarra y Rocafull, Francisca Tovalto y Aragón, principessa di Massa e marchesa di Tolva. Altri viceré avevano vissuto un lungo periodo in città italiane ricoprendo cariche militari o diplomatiche come Luis Jerónimo de Cabrera conte di Chinchón, che era figlio dell'ambasciatore spagnolo a Roma, il viceré García Sarmiento de Sotomayor che in gioventù aveva militato in Lombardia, il viceré Pedro Antonio Fernández de Castro, conte di Lemos, che era figlio del viceré di Aragona e Sardegna, il viceré Baltasar de la Cueva Enríquez già ambasciatore a Venezia. Per mezzo di questa aristocrazia viceregia, l'influsso italiano penetrò principalmente nella letteratura, nell'arte sacra, nella musica e nell'architettura¹²⁵³.

Nel Seicento giunsero nel Vicereame del Perù, inoltre, molti religiosi italiani, come il carmelitano Cesare Passani Benivoli di Modena, pro-cugino di Niccolò Machiavelli o altri religiosi che lasciarono significative testimonianze sugli aspetti geografici e linguistici del Paese andino. Si è già accennato ai casi del gesuita napoletano Giovanni Aniello Oliva, che sbarcò a Lima nel 1597 dedicandosi alla scrittura della *Historia del Reino y Provincias del Perú*¹²⁵⁴, e di Ludovico Bertonio di Ancona che nel 1612 pubblicò un vocabolario della lingua *aymara*¹²⁵⁵. Andrà poi ricordato il sacerdote bergamasco Giovanni Antonio Suardo, che stette a Lima tra il 1620 e il 1638 ricoprendo incarichi giuridici oltre che ecclesiali, autore del *Diario de Lima* (1629-1637) che il viceré del Perù, il conte del Chinchón, utilizzò come resoconto da inviare in Spagna dal momento che costituiva un documento prezioso della vita cittadina degli inizi del XVII secolo¹²⁵⁶. Era gesuita, invece, il

¹²⁴⁸ Cfr. AIMI 2015, pp. 14-15.

¹²⁴⁹ Cfr. María del Carmen Galbis Díez (a cura di). *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. VII. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, p. 416.

¹²⁵⁰ Cfr. GALBIS DÍEZ 1986, pp. 153, 681, 684.

¹²⁵¹ Cfr. AIMI 2015, p. 27.

¹²⁵² Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 12.

¹²⁵³ Cfr. PORRAS BARRENECHEA 1957, pp. 53-54.

¹²⁵⁴ Joan Anello Oliva. *Historia del reino y provincias del Perú, de sus Incas reyes, descubrimiento y conquista por los españoles de la corona de Castilla, con otras singularidades concernientes á la historia* [1631], vol. 1. Lima: Imprenta y librería de S. Pedro, 1895.

¹²⁵⁵ Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 13.

¹²⁵⁶ Cfr. Gabriele Morelli. "Cedole, licenze e lettere di un «clerigo» viaggiatore nella Lima del primo Seicento". In Giuseppe Bellini (a cura di). *L'America tra realtà e meraviglioso. Scopritori, cronisti, viaggiatori*. Atti del Convegno (Milano, 1990). Roma: Bulzoni, 1990, p. 41.

piemontese José Dadey (1574-1660) che giunse nel Nuovo Regno di Granada nel 1604 diventando rettore del collegio de S. Bartolomeo di Bogotá dove istruiva gli *indios* per mezzo della musica¹²⁵⁷.

Molto importante fu la figura del gesuita napoletano Nicola Mastrilli (1570-1653), che tra il 1630 e il 1633 fu Provinciale del Perù e che nel 1623 portò con sé da Roma i disegni e le planimetrie della chiesa del Gesù di Roma affinché fungessero da modello per l'erezione del terzo tempio gesuitico di Lima. Come osservato da Gavin Alexander Bailey, la Compagnia profuse grande sforzo affinché la chiesa del collegio massimo di S. Paolo di Lima somigliasse il più possibile alla chiesa madre dei Gesuiti in Roma, in una deliberata auto-identificazione che rifletteva le alte aspettative che i primi religiosi dell'Ordine riponevano nell'impresa missionaria¹²⁵⁸. Sforzo simile fu speso anche per l'erezione delle chiese gesuitiche di Quito, nella quale nel XVIII secolo si realizzò una copia molto fedele dell'altare di S. Ignazio del Gesù di Roma¹²⁵⁹, e a Bogotá. In quest'ultima città un ruolo di spicco fu ricoperto da Giovan Battista Coluccini (1569-1641), gesuita originario di Lucca giunto a Santafé de Bogotá nel 1604, a cui si attribuisce l'erezione della chiesa di S. Ignazio della Compagnia su pianta che, secondo la tradizione, fu portata da Roma¹²⁶⁰. La chiesa, che godette di molta reputazione durante tutta l'età viceregia¹²⁶¹, possiede una facciata che

¹²⁵⁷ Cfr. William J. Gradante. "Colombia". In Dale A. Olsen, Daniel E. Sheehy (a cura di). *The Garland Encyclopedia of World Music. South America, Mexico, Central America and Caribbean*, vol. 2. New York-London: Garland Publishing, 1998, p. 398.

¹²⁵⁸ Cfr. Gauvin Alexander Bailey. "La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 101-110. Lo studioso segnala che alla costruzione lavorò anche il coadiutore italiano Giovanni Maria (Juan María) nella realizzazione della calce e dei mattoni. Cfr. BAILEY 2019, p. 114.

¹²⁵⁹ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Alfonso Ortiz Crespo. "La impronta del Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 31, 2019, pp. 44-50. Pur esulando dall'arco cronologico di nostro interesse, dal momento che la sua attività fu svolta quando Quito era già parte del nuovo Vicereame della Nuova Granada, andrà almeno menzionato l'architetto gesuita Vincenzo Gandolfi (1725-post 1765), originario di Mantova, giunto a Quito nel 1754 dove si occupò per un lustro, a partire dal 1760, del completamento della maestosa facciata della chiesa della Compagnia già avviata nel 1722 dal tedesco Leonardo Deubler (cfr. Enrique Marco Dorta. "La arquitectura del siglo XVIII en el Ecuador". In Diego Angulo Íñiguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo 3. Barcellona: Salvat, 1956, pp. 278-279; Alfonso Ortiz Crespo. "La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito". In Alexandra Kennedy-Troya (a cura di). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 92-93). Come già sottolineato in CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 299, non è chiaro se Gandolfi rispettò il progetto iniziato dal predecessore o se, invece, lo modificò secondo il proprio stile; quel che è certo è che la facciata manifesta assoluta organicità ed armonia, rievocando la facciata della chiesa di S. Ignazio di Roma e accogliendo le innovazioni di Guarino Guarini (1624-1683) nella distrutta chiesa dell'Annunziata di Messina. Il Gandolfi lavorò anche in Colombia dove fu chiamato nel 1763 dall'arcivescovo di Popayán per periziare i lavori da eseguire alla cattedrale (cfr. Enrique Marco Dorta. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*, vol. 2. Sevilla: CSIC, 1960, pp. 137-139).

¹²⁶⁰ Cfr. Pedro María Ibáñez. *Crónicas de Bogotá*, vol. 1. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913, p. 86 e ss.; Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006, p. 96; Fernando Arellano. *El arte hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1988, p. 200. Diversamente José de Mesa, Teresa Gisbert. "La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 23, 1978, p. 125 hanno negato al Coluccini le capacità progettuali, ritenendo quale vero architetto della fabbrica lo spagnolo Pedro Pérez (1569-1633 ca.). In realtà, dai documenti è possibile comprovare che Coluccini fu effettivamente architetto e che, per affinare le sue capacità, studiò per quattro anni Matematica (cfr. José del Rey Fajardo. *Catedráticos jesuitas de la Javeriana colonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p. 83). Di tale aspetto ci siamo già occupati in CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 296 esprimendoci a sostegno della paternità del Coluccini della chiesa.

¹²⁶¹ Nella sua *Historia General* (1668) Lucas Fernández de Piedrahíta (1624-1688), vescovo e governatore di Panama, descrive la chiesa e il collegio della Compagnia di Bogotá come architettura «*tan buena, que no tengo noticia de otra mejor de su religión, no sólo en Indias, sino en Flandes, España y Francia (fuera del Jesús de Roma)*»

riprende, in forme semplificate, e forse sull'esempio di S. Andrea di Mantova di Leon Battista Alberti, quella di Giacomo della Porta del Gesù a Roma, così come l'impianto icnografico ricalca quello di Jacopo Barozzi da Vignola per la maggiore chiesa gesuitica dell'Urbe¹²⁶². Il Coluccini, religioso di grande erudizione, studioso di scienze, matematica, astronomia, linguistica e musica¹²⁶³, contribuì ad introdurre le forme della tarda Maniera italiana nell'architettura bogotana così come emerge da alcune opere a lui attribuite quali i due piccoli portali del presbiterio di S. Ignazio, in bugnato liscio, e il portale del collegio de Las Aulas, oggi sede del Museo de Arte Colonial¹²⁶⁴, ca-

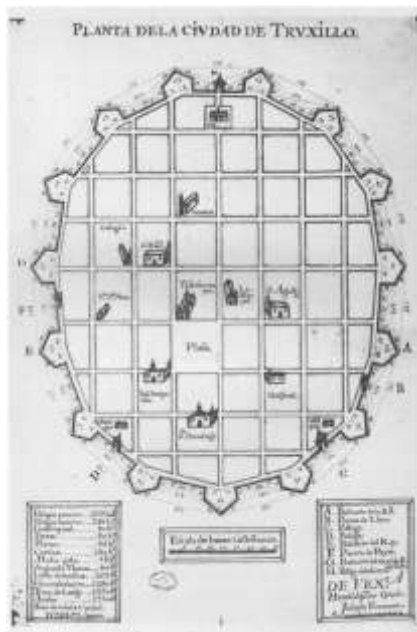


Fig. 171. Giuseppe Formento, *Progetto urbanistico della città di Trujillo*, 1687. Foto internet.

atterizzato da due piedritti decorati con motivi circolari e dal timpano spezzato¹²⁶⁵. L'architetto lucchese è anche documentato nell'ampliamento, nel 1619, della parrocchiale del quartiere *santafereño* di Fontibón¹²⁶⁶ e nel progetto del 1640 di un ponte sul fiume Funza¹²⁶⁷. Pure nel Cono Sud è da segnalare, durante l'epoca viceregna, ed in particolare dalla fine del XVII secolo fino alla metà del secolo successivo, la presenza di architetti gesuiti, religiosi e coadiutori, come i lombardi Giovanni Battista Primoli (1673-1747), che tra le varie costruì la chiesa di S. Ignazio di Buenos Aires, Giovanni Andrea Bianchi (Andrés Blanqui; 1677-1740), che tracciò vari progetti tra cui quello della cattedrale di Córdoba, Angel Camilo Petragrassa (1656-1724) e il poliedrico Giuseppe Brasanelli (José Brasanelli; 1659-1728) che fu anche pittore e scultore creando di intagli e sculture per le chiese delle missioni gesuitiche del Guayrá¹²⁶⁸.

Sebbene l'architettura sia stata esclusa da questo lavoro di Tesi, meritando un approfondimento specifico, oltre agli architetti gesuiti, andranno almeno menzionati i numerosi architetti ed ingegneri italiani che in Età Moderna giunsero nel Vicereame del Perù portandovi il proprio bagaglio di teorie,

(Lucas Fernández de Piedrahíta. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada II*. Bogotá: Biblioteca de Cultura Popular Colombiana, 1942, pp. 137-138). Giudizi ugualmente entusiastici furono quelli espressi, nel 1643, dal Provinciale Sebastián Hezañero che descrisse il complesso come «*uno de los mejores templos que las Indias tienen, muy capaz, muy hermoso, muy bien dispuesto y edificado alegre y vistoso, y de una techumbre o bóveda de artificiosas molduras y artesones guarnecida*» (Alberto Escovar. *Bogotá. Centro histórico*, vol. 2. Bogotá: Gamma, 2005, p. 90).

¹²⁶² Cfr. ESCOVAR 2005, p. 90; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, p. 297.

¹²⁶³ Cfr. DEL REY FAJARDO 2002, pp. 81-82.

¹²⁶⁴ L'intervento del Coluccini nel collegio de Las Aulas è stato messo in dubbio in SEBASTIÁN 2006, p. 217.

¹²⁶⁵ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, p. 298.

¹²⁶⁶ Cfr. SEBASTIÁN 2006, p. 105.

¹²⁶⁷ Cfr. Nelson Fernando González Martínez. *Entre al acceso y la circulación. Agua y gestión de obras hidráulicas en la ciudad de Santafé (1757-1810)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011, p. 109. Sul Coluccini si veda anche Fabio Andrés Vinasco Ñustes. "Giovanni Battista Coluccini (1569-1631) en Bogotá. El monje ilustrado y la traza italiana". In Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016, pp. 33-54; URIBE GONZÁLEZ, MORALES FERRARO 2016, pp. 125-128 e il nostro CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, pp. 296-298.

¹²⁶⁸ Cfr. Ramón Gutiérrez. "Arquitectos italianos en Sudamérica. Siglos IX y XX". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, p. 53; Graciela María Viñuales (a cura di). *Italianos en la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, pp. 143-144, 146-147, 226-227.

tecniche costruttive, consuetudini ed uno stile “alla italiana” ispirato molte volte ai disegni e alle tavole circolanti per mezzo dei trattati di Sebastiano Serlio (1475-1555), Andrea Palladio (1508-1580), Jacopo Vignola o Andrea Pozzo (1642-1709), tra i vari¹²⁶⁹. Nella prima fase dell’occupazione del continente americano fu particolarmente importante l’apporto degli ingegneri militari tra cui va ricordata l’estesa saga familiare degli Antonelli e Tiburzio Spannocchi (1543-1606) che nel 1580, insieme a Giovanni Battista Antonelli tracciò i progetti per una serie di fortificazioni dai Caraibi fino allo Stretto di Magellano, mentre si deve all’italiano Giuseppe Formento il tracciato, nel 1687, del progetto urbanistico di Trujillo (fig. 171), come città fortificata sull’esempio delle città ideali teorizzate dalla trattatistica rinascimentale italiana che trovarono applicazione nella costruzione *ex novo* di Palmanova¹²⁷⁰. Verso la fine dell’epoca viceregia furono attivi nel Vicereame di Nuova Granada gli italiani Juan Cayetano Chacón, che realizzò la cattedrale di Santa Marta, e il napoletano Domenico Esquiaqui (1740-1820), che fu esecutore del progetto urbanistico dei Borbone occupandosi, tra i vari cantieri, della ricostruzione di Bogotá a seguito del terremoto del 1785 e il rifacimento del palazzo vicereale, dei campanili della cattedrale, delle chiese di S. Francesco e S. Domenico nonché la creazione del cimitero¹²⁷¹. Nel Vicereame del Río de la Plata troviamo, ancora, il gesuita Paolo Danesi (1719-1769), il genovese Giovanni Battista Pardo e il torinese Antonio Masella (1706-1774), che costruì il tempio di S. Domenico di Buenos Aires¹²⁷². Nell’Altopiano peruviano risultano attivi sul finire del XVIII secolo Tommaso Abanzini e Martino Petri, mentre in Cile l’architetto romano Gioacchino Toesca (1745-1799) che realizzò le importanti opere della cattedrale e della Casa della Moneta (oggi Palazzo del Governo) di Santiago del Cile che marcano la transizione dal barocco al neoclassicismo¹²⁷³.

Tornando al filone principale del discorso sull’immigrazione e i viaggiatori italiani nel Vicereame del Perù, andrà detto che con l’avvento della dinastia dei Borbone la situazione cambiò completamente. Le misure proibizionistiche del commercio e della navigazione furono allentate e questo consentì una sostanziale ripresa dell’afflusso degli italiani in America¹²⁷⁴. I Borbone, infatti, avevano forti interessi e vincoli con l’Italia: Carlo III, prima di diventare re di Spagna, era stato duca di Parma e re di Napoli mentre Carlo IV era napoletano di nascita. Molti viceré, prima di essere chiamati in Perù per assolvere al proprio incarico, soggiornarono in Italia, soprattutto a Napoli e in Sicilia, portando poi con sé nelle Ande il gusto e l’arte italiana della quale erano rimasti fortemente affascinati, oltre che facilitarono il trasferimento di intellettuali, musicisti, persino

¹²⁶⁹ Sulla diffusione e l’impiego della trattatistica italiana in America Latina si veda almeno Mario Sartor. “Trattatistica italiana e processi urbano-architettonici iberoamericani”. In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 113-122 e anche Santiago Sebastián. “La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá”. *Archivo Español de Arte*, n. 38, 1965, pp. 321-326; Santiago Sebastián. “La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 7, 1967, pp. 30-67; Santiago Sebastián. “La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 12, 1971, pp. 45-75.

¹²⁷⁰ Cfr. GUTIÉRREZ 1997b, p. 53.

¹²⁷¹ Cfr. URIBE GONZÁLEZ, MORALES FERRARO 2016, pp. 128-131; Ricardo Andrés Blanco Quijano. *La materialización del proyecto borbónico en la obra de Domingo Esquiaqui en Santafé de Bogotá 1784-1794* (Tesi di Laurea Magistrale). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

¹²⁷² Cfr. VIÑUALES 2004, pp. 169-170, 199.

¹²⁷³ Cfr. GUTIÉRREZ 1997b, pp. 53-55.

¹²⁷⁴ Sulla presenza degli italiani nella Lima borbonica si può vedere il meritevole lavoro di Sandro Patrucco. *Italianos en la Lima Borbónica (1700-1800). Su presencia e inserción en la sociedad virreinal* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

coreografi, attori e cantanti italiani¹²⁷⁵. Il viceré Manuel de Amat y Junient (1707-1782), per esempio, fece costruire a Lima una piazza, il *Paseo de Aguas*, ad imitazione della romana Piazza Navona¹²⁷⁶. Al seguito del viceré Manuel de Oms y de Santa Pau, giunse in Perù il compositore e musicista milanese Rocco Cerruti (1682 ca.-1760) che nel 1708 musicò l'opera *El mejor escudo de Perseo* recitata nei giardini del palazzo vicereale di Lima; rimase al servizio della corte fino al 1721 quando assunse l'incarico di maestro di cappella della cattedrale di Trujillo e poi, nel 1728, di quella di Lima ricoprendo tale incarico fino alla sua morte¹²⁷⁷.

Il caso di italo-filia più evidente fu però quello del viceré Carmine Nicola Caracciolo (1671-1726), principe di Santo Buono e Grande di Spagna, esponente di una delle più nobili famiglie napoletane, che ricoprì l'incarico di viceré del Perù tra il 1716 e il 1720¹²⁷⁸, portando con sé a Lima un largo seguito¹²⁷⁹ nel quale vi era il medico messinese Federico Bottoni, che nel 1723 pubblicò a Lima il trattato *Evidenza della circolazione del sangue* che influenzò molto la medicina in Perù¹²⁸⁰, nonché numerosi musicisti¹²⁸¹. Il viceré Caracciolo fu, insomma, portatore in America della «cultura di Napoli di fine Seicento [...] che stava occupando un posto privilegiato nella rete europea della Repubblica delle Lettere per i suoi giuristi, per i suoi filosofi, i suoi medici»¹²⁸²; Valentina Favaro parla di vera e propria «“napoletanizzazione” della casa reale di Lima» che fu accolta in maniera ostile dall'élite locale dal momento che le innovazioni di Caracciolo, «volte a rafforzare il peso della “rete italiana” nella capitale», furono percepite «come lesive di quelle pratiche negoziali che i creoli, dalla metà del XVII secolo, intrattenevano per l'assunzione di cariche pubbliche, tanto laiche quanto ecclesiastiche»¹²⁸³.

Il XVIII fu anche il secolo nel quale arrivarono in Perù uomini di scienza, viaggiatori naturalisti, medici ed intellettuali. In pieno clima illuminista, per esempio, l'italiano Giuseppe Rossi fondò a Lima, nel 1787, l'Accademia Filarmonica dalla quale derivò la *Sociedad Amantes del País* e, nel 1791, il giornale di periodicità bimestrale *Mercurio Peruano* che divenne il principale periodico di dibattito intellettuale nel Vicereame peruviano¹²⁸⁴. Tra i naturalisti è da ricordare il siciliano Alessandro Malaspina (1754-1810) al comando di un'esplorazione delle coste del Pacifico del Sud America voluta da Carlo IV a partire dal 1789¹²⁸⁵; questa spedizione si inseriva in un contesto di ripresa dell'interesse per l'archeologia e per il collezionismo dell'antiquaria, del *naturalia* e

¹²⁷⁵ Cfr. AIMI 2015, p. 27.

¹²⁷⁶ Cfr. Priscila del Águila Chávez. “Manuel de Amat arte y mecenazgo en Lima (1761-1776)”. In Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. 1. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, p. 361.

¹²⁷⁷ Cfr. Julie Anne Sadie. *Companion to Baroque Music*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 346; Annibale Enrico Cetrangolo. “Il Principe di Santobuono, viceré del Perù, e le sue committenze musicali”. In Gaetano Pitarresi (a cura di). *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del Convegno Internazionale (Polistena-San Giorgio Morgeto, 1999). Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2001 pp. 550-554.

¹²⁷⁸ Sulla figura del viceré Caracciolo esiste un'ampia bibliografia tra la quale si veda almeno il recente volume FAVARÒ 2019.

¹²⁷⁹ Cfr. PATRUCCO 2005, pp. 128-134; FAVARÒ 2019, p. 112 ed in particolar modo la tabella di p. 116.

¹²⁸⁰ Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 14; AIMI 2015, p. 28.

¹²⁸¹ Cfr. Pál Kelemen. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: The Macmillan company, 1951, p. 233. Numerosi musicisti sono citati in PATRUCCO 2005, p. 164-168.

¹²⁸² Paolo Scarano. “Un accademico napoletano viceré del Perù: Carmine Niccolò Caracciolo di Santobono”. In Angela Caracciolo Arico (a cura di). *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo. Venezia, il Mondo Iberico e l'Italia*. Atti del Convegno (Venezia, 1992). Roma: Bulzoni, 1994, pp. 423-424.

¹²⁸³ FAVARÒ 2019, pp. 115-116.

¹²⁸⁴ Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 14.

¹²⁸⁵ Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 14.

dell'esotico, già promosso in qualche misura dai re di Spagna Ferdinando V e Filippo V, che in Perù portò a porre nuovamente l'attenzione sui siti di culture precolombiane ed in Europa comportò la creazione delle prime collezioni di resti di tali civiltà¹²⁸⁶. Proprio Alessandro Malaspina, per esempio, nel 1790 inviò dal Perù alla famiglia Greppi di Milano una cassa di oggetti archeologici ed etnografici precisando che «*son de los mejores Barros de los Barros de los antiguos Peruleros*»¹²⁸⁷.

Numerosi furono i religiosi italiani registrati nel XVIII secolo nel Perù viceregio, tra i quali andrà certamente ricordato il padre siciliano Clodoveo Carani, a cui si deve la fondazione a Lima, nel 1709, del convento della Buona Morte dei Ministri degli Infermi di S. Camillo de Lellis; di questo stesso Ordine religioso giunsero gli italiani Biagio Marini e Giovanni di Dio Chiaramella¹²⁸⁸. Prima della loro espulsione, un buon numero di italiani era anche tra le fila dei Gesuiti, tra i quali andrà menzionato lo storico e geografo veneziano Giandomenico Coleti (1727-1798), che una volta rientrato in Italia scrisse la *Vita del Monarchi Peruani* e, nel 1771, il *Dizionario Storico-Geografico de l'America Meridionale*¹²⁸⁹. Erudito ed intellettuale fu il francescano raccolto Giovan Giuseppe Maria del Patrocinio Matraia y Ricci (1763-1840) nativo de Lucca, bibliotecario del convento di S. Gennaro di Arequipa ed autore di libri su morale e filosofia¹²⁹⁰.

La crescente presenza italiana nell'ultima stagione del Vicereame peruviano va messa in relazione all'incremento di afflusso degli stessi verso la Spagna. Inoltre, con la crisi dell'impero coloniale spagnolo, e poi con l'occupazione napoleonica, il monopolio commerciale della Spagna sull'America si indebolì fortemente lasciando aperte nuove possibilità economiche che furono prontamente sfruttate in particolar modo dai genovesi. Proprio i genovesi, sin dal 1771, si avvantaggiarono del permesso concesso da Carlo IV agli alleati della Spagna di transitare liberamente nello Stretto di Magellano; ciò comportò l'espansione dei traffici della colonia commerciale che i genovesi tenevano a Cadice e a Siviglia verso l'America¹²⁹¹. Un censimento di stranieri residenti a Lima nel 1775 conferma la netta prevalenza di italiani rispetto ad altre nazionalità europee¹²⁹². Da altri dati risulta che nel 1775 erano a Huancavelica, vincolati nella produzione di mercurio, gli italiani José Francesqui, Domingo Jacomini e Juan e José Candiotti, mentre nel 1790 nel centro argentifero di Huantajaya, attuale Cile, vi erano i fratelli Thomas e Marcos Mayo. Nel censimento del 1813 sono registrati a Lima e in Barrios Altos 41 italiani, soprattutto impiegati nel commercio¹²⁹³. Nella Ciudad de los Reyes si trasferivano in particolar modo mercanti (soprattutto di caffè e cioccolato), ma anche artigiani, calzolai, fabbri, nonché l'orologiaio Antonio Bacarreza, giunto verso il 1769, che commerciava anche oro, argento e pietre preziose, l'argentiere Felice Conforto che aveva il suo negozio in *calle de Mercaderes*, militari,

¹²⁸⁶ Cfr. AIMI 2015, pp. 29-31.

¹²⁸⁷ Cfr. Antonio Aimi. "Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano". *Rassegna di Studi e di Notizie*, a. XXI, vol. 18, 1994, p. 32; AIMI 2015, p. 31.

¹²⁸⁸ Cfr. Virgilio Grandi. *El convento de la Buenamuerte. 275 años de presencia de los Padres Camilos en Lima*. Bogotá: Guzmán Cortés, 1985, pp. 5-7, 190-191.

¹²⁸⁹ Cfr. PATRUCCO 2005, p. 155.

¹²⁹⁰ Cfr. Álvaro Espinoza de la Borda. "Manejando la pluma para mejor servir la causas de Dios. Los escritores recoletos de Arequipa". In Álvaro Espinoza de la Borda, Fernando Calderón Valenzuela, Lorenzo Tacca Quispe (a cura di). *Arequipa a través del tiempo. Política, cultura y sociedad*. Arequipa: Centro de Estudios Arequipeños-Universidad Nacional de San Agustín, 2008, pp. 105-108.

¹²⁹¹ Cfr. Diego Lévano. "Genoveses en Lima a finales del virreinato". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 1, 2019, pp. 71-72.

¹²⁹² Cfr. BONFIGLIO 1999, p. 15.

¹²⁹³ Cfr. Alejandro Reyes Flores. "Italianos en Lima y los Barrios Altos". *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 29, n. 1, 2014, pp. 174-175.

religiosi, tavernieri (*pulperos*), cuochi, panettieri; la diversificazione degli impieghi permise ai genovesi di riscuotere un buon successo in ciascuna delle attività esercitate, creando una rete di alleanze con gli altri connazionali immigrati¹²⁹⁴.

3.3 Artisti italiani nel Vicereame del Perù tra fervore missionario e mito dell'*El Dorado*

Le motivazioni che spinsero gli artisti italiani al trasferimento nel Vicereame del Perù, luogo lontano, sconosciuto, selvatico, pieno di insidie ma allo stesso tempo mitica regione ricca di metalli e pietre preziose, possono essere essenzialmente sintetizzate in due tipologie: motivazioni di carattere religioso, legate alle necessità catechetiche e persuasive della Chiesa e degli Ordini religiosi che puntavano alla trasmissione ai neofiti del messaggio cristiano con l'ausilio di sacre immagini; ragioni legate al desiderio degli artisti di fare fortuna e migliorare la propria condizione sociale ed economica in una terra che in Europa era nota attraverso le fantasmagoriche notizie e le cronache che contribuirono a creare il mito dell'*El Dorado*. Nei paragrafi che seguono si attenzioneranno più nel dettaglio tali ordini di ragioni.

3.3.1 L'arte al servizio dell'evangelizzazione

Come evidenziato nel Capitolo 1, il Concilio di Trento operò un'importante azione di rilancio dell'arte sacra, ribadendo la legittimità dell'utilizzo delle immagini quale strumento per accrescere la devozione, catechizzare e perseguire la salvezza dell'anima. L'utilizzo delle immagini quale ausilio fondamentale all'indottrinamento religioso fu, in particolar modo, una delle più importanti strategie impiegate dalla Chiesa per rivolgersi alle popolazioni illetterate delle Indie (sia quelle "*de por allá*" che quelle "*de por acá*") dal momento che, come avvertiva un cronista anonimo del 1600, «*los yndios se mueven mucho por pinturas, y muchas vezes más que con muchos sermones*»¹²⁹⁵. Gli studi hanno ben messo in risalto il ruolo svolto dai Gesuiti che fecero largo uso delle immagini sacre quale strumento di evangelizzazione e di aiuto alla «composizione» che, si ricorderà, secondo gli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola, era il procedimento mediante il quale, «con la vista dell'immaginazione», era possibile immaginarsi, immedesimarsi ed "immergersi" nel mistero cristiano che si stava contemplando¹²⁹⁶. Consideriamo riduttivo, ad ogni modo, esaurire il discorso dell'evangelizzazione per mezzo dell'arte alla sola Compagnia di Gesù, dal momento che tutti gli Ordini religiosi ben compresero, sin dal primo momento, l'importanza catechetica e pedagogica dell'immagine sacra nei confronti dei nuovi convertiti¹²⁹⁷.

¹²⁹⁴ Cfr. LÉVANO 2019, pp. 74-76, 83.

¹²⁹⁵ MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 36.

¹²⁹⁶ Ignazio di Loyola. *Gli Esercizi Spirituali*. Firenze: Salani (ed. a cura di Luigi Ambruzzi), 1944, p. 89.

¹²⁹⁷ Cfr. Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera. "Estudio introductorio: Dominicos, arte y predicación". In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, p. 15 che hanno sottolineato che, nonostante il progresso delle ricerche sull'*arte virreinal*, lo studio di un campo come quello dell'arte dell'Ordine Domenicano è tematica ancora praticamente inedita.

Così come testimoniato da fra' Diego Valadés (1533-1582) nel volume di teologia *Rhetorica Christiana* pubblicato a Perugia nel 1579, furono i Francescani delle missioni del Vicereame di Nuova Spagna i primi a servirsi di illustrazioni e quadri come supporto visivo alle predicazioni, metodo che ottenne l'approvazione ufficiale dal Consiglio delle Indie¹²⁹⁸. Il lucido e sapiente utilizzo dell'arte sacra da parte dei Francescani è anche significativamente testimoniato dal frate missionario Juan de Torquemada (1562 ca.-1624) che, nel suo libro *Monarchia Indiana* del 1615 (fig. 172), descriveva il metodo di evangelizzazione utilizzato dai predicatori dell'Ordine Serafico che si basava sull'ausilio delle immagini dipinte:

«Tuvieron estos Benditos Padres, un modo de Predicar, no menos trabajoso, que artificioso, y muy provechoso, para ellos Indios, por ser conforme al uso, que ellos tenían, de tratar todas las cosas por Pinturas, y era desta manera: Hacían Pintar en un Lienzo, los Articulos de la Fè, y en otro, los diez Mandamientos de Dios, y en otro, los siete Sacramentos, y lo demás que querían, de la Doctrina Christiana: y quando el Predicador, quería Predicar de los Mandamientos, colgaban junto, de donde se ponía à Predicar el Lienzo de los Mandamientos, en distancia que podía, con una Vara señalar la parte del Lienzo, que quería, y así les iba declarando los Misterios, que contenía, y la voluntad de Dios, que en ellos se cifra, y encierra. Lo mismo hacía, quando quería Predicar de los Articulos, colgando el Lienzo, en que estaban pintados: y desta manera, se les declaró clara, y distintamente, y muy à su modo, toda la Doctrina Christiana. Y en todas las Escuelas de los Muchachos, se usaban estos Lienços»¹²⁹⁹



Fig. 172. Frontespizio de la *Monarchia Indiana* con un frate che istruisce i fedeli attraverso immagini sacre. Foto internet.

Sebbene il brano si riferisca alle missioni nella Nuova Spagna, gli studiosi sono concordi nel ritenere che l'utilizzo delle immagini nelle predicazioni, intorno al 1540, fu introdotto dai Francescani anche nel Vicereame del Perù, dove si utilizzò anche la musica e il canto in *quechua* ed *aymara* per trasmettere e far memorizzare agli *indios* le vicende della Bibbia¹³⁰⁰.

Proprio nel Vicereame del Perù andrà ricordato un caso precoce ed emblematico di uso dell'arte come mezzo di educazione ed evangelizzazione ad opera dei Francescani, i quali, a metà del XVI secolo, istituirono a Quito la *Escuela de San Andrés*, collegio in cui i frati istruivano gli indigeni al cristianesimo e alle "buene costumbres", ossia a leggere e scrivere (in castigliano e latino), a cantare, a suonare uno strumento musicale e a praticare attività meccaniche ed artigianali¹³⁰¹. A fra' Pedro Gosseal (o Gocial), conosciuto come fray Pedro Pintor, spettò l'insegnamento dell'arte della pittura in questa scuola francescana, che gli studiosi considerano come la prima scuola d'arte del Sud America, nella quale si formarono numerosi artisti ed artigiani indigeni attivi a Quito¹³⁰²; essa influì nella formazione dell'arte *quiteña* come «en el espíritu de los frailes que supieron promover la devoción del pueblo, mediante la colaboración de los artistas al servicio de la religión»¹³⁰³.

¹²⁹⁸ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. "El arte y los sermones". In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 239-240.

¹²⁹⁹ Juan de Torquemada. *Monarchia Indiana*, vol. 3. Madrid: Nicolás Rodríguez Franco, 1723 (1ª ed. 1615), p. 69.

¹³⁰⁰ Cfr. MUJICA PINILLA 2002b, p. 240.

¹³⁰¹ Cfr. Andrea Lepage. "El arte de la conversión: modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n. 25, 2007, pp. 45-77.

¹³⁰² Cfr. Alexandra Kennedy Troya. "La pintura en el Nuevo Reino de Granada". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 141

¹³⁰³ José María Vargas Arévalo. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito: Trama, 2005, p. 54.

L'attuazione di questa politica di persuasione con l'ausilio delle immagini trovò il suo perno nell'artista religioso che era, solitamente, un artista che si spostava continuamente tra le diverse case dell'Ordine religioso al quale apparteneva¹³⁰⁴. Nel Vicereame del Perù il caso più eclatante fu sicuramente quello del coadiutore gesuita Bernardo Bitti, ma non vanno dimenticati anche artisti appartenenti ad altri Ordini come il pittore ed incisore agostiniano fra' Francisco Bejarano (1570/1580-1659) a Lima, l'architetto domenicano fra' Diego Maroto (1616-1696) sempre a Lima, il pittore domenicano fra' Pedro Bedón (1551-1621) a Quito e, in Nuova Spagna, il pittore domenicano fra' Alonso López de Herrera (1580 ca.-1648). L'impiego di questi artisti, che erano solitamente confratelli laici presenti nelle aree conventuali che si dedicavano «ad attività pratiche e manuali quali la falegnameria, la decorazione e la scultura»¹³⁰⁵, era pratica molto frequente anche in Italia dove, per esempio, nel XVII secolo, esistevano diversi intagliatori francescani abili nella realizzazione di tabernacoli, altari e crocifissi come fra' Umile da Petralia Soprana (1600-1639), fra' Angelo da Pietrafitta (1620-1699) e fra' Giuseppe da Soletto¹³⁰⁶. Il notevole beneficio dell'impiego di queste maestranze era, in Europa quanto in America, quello di ridurre i costi della decorazione degli edifici sacri dato che tale manodopera, rientrando nei compiti e nel servizio dovuti all'Ordine, non era remunerata¹³⁰⁷.

In definitiva la funzione dell'artista religioso, o più in generale dell'artista cattolico, così come segnalato da Francisco Pacecho, era quella di predicare con le figure così come l'oratore lo faceva con le parole¹³⁰⁸. Da parte sua l'immagine rivestiva una tripla missione: una dottrinale, per istruire il neofita ad operare in accordo ai precetti della religione cattolica; una devozionale, ispirando la pietà popolare; una culturale che contribuì a cementare una nuova società trasmettendo non solo messaggi moralizzanti di tipo religioso ma anche i fondamenti del nuovo contesto sociale¹³⁰⁹.

3.3.2 Il mito del Perù dorato

Nell'Introduzione del volume *Perù en Marcha* (1941) lo storico ed economista italiano Antonello Gerbi (1904-1976), probabilmente stimolato dallo scarto tra la visione del Perù nell'immaginario dei secoli XVI e XVII e la ben più modesta realtà che appariva ai suoi occhi, rifletté, in un brano particolarmente significativo che riportiamo in parte, sulle origini della favolosa visione del Paese andino¹³¹⁰.

¹³⁰⁴ Cfr. Luisa Elena Alcalá. «...fue necesario hacernos más que pintores...». Pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica». In *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa: Pabellón de España, 1998, p. 95.

¹³⁰⁵ Alessandra Casati. "Sculture e scultori francescani in Lombardia tra Sei e Settecento: segnalazioni in Valtellina e ipotesi per fra Diego da Careri e fra Giovanni da Reggio". *Bollettino della società storica valtellinese*, n. 66, 2013, p. 159.

¹³⁰⁶ Cfr. Raffaele Casciaro. "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 55-56 e più diffusamente Damiano Neri. *Scultori francescani del Seicento in Italia*. Pistoia: Tip. Piemontese, 1952.

¹³⁰⁷ Cfr. ALCALÁ 1998, p. 95. Ad ogni modo, come segnala Luisa Elena Alcalá, «Bitti, como otros pintores religiosos, cobraba cuando trabajaba para una institución que no fuera la suya, incluso a otros colegios de la Compañía» (ALCALÁ 1998, p. 96).

¹³⁰⁸ Cfr. MUJICA PINILLA 2002b, p. 241.

¹³⁰⁹ Cfr. ALZATE MONTES, BENAVIDES SILVA, ESCOBAR HERRERA 2013b, p. 20.

¹³¹⁰ Cfr. Antonio Aimi. "L'oro del Perù: l'origine di un mito". In Antonio Aimi (a cura di). *L'oro del Perù*. Catalogo della mostra (Venezia, 2007). Milano: Electa, 2007, p. 13.

«“Vale un Perú”. La áurea fama del país no podía cristalizarse en una forma más clara y concisa. Es una frase. Conformes. [...]. Pero una frase es la expresión abreviada de una persuasión tan difundida y tan profunda que ya no se discute: se acepta como una verdad proverbial, como lugar común universalmente reonocido. La frase “vale un Perú” es el documento filológico irrefutable de una secular asociación mental entre Perú y riqueza inagotable, entre Perú y montañas de oro y de plata reflejándose en el Océano más pacífico del mundo. [...]. Casi inmediatamente después de su descubrimiento, el Perú perdía su personalidad terrestre, su fisionomía y relatividad geográficas, y, aún antes de ser bien conocido en la realidad, se transfiguraba en un reino fosforescente y legendario, un Reino de Oro que ocupaba toda una gran lámina iluminada en el Atlas de las Tierras Imaginarias, entre las Islas Afortunadas y la Utopía. Ninguna otra tierra ha gozado ni ha sufrido semejante destino. [...]. Nacida sobre la metálica realidad de los tesoros de los Incas, la leyenda del Perú ha actuado, a su vez, sobre la realidad, atrayendo y enderezando hacia el Reino fabuloso energías de aventureros y exploradores»¹³¹¹

Non è facile risalire al momento, pur convenzionale, nel quale questa “mitologia della ricchezza” si sia diffusa nell’immaginario europeo, e nella fattispecie italiano. Secondo Antonio Aimi, il punto di svolta fu rappresentato, probabilmente, dalla pubblicazione nel 1534 della cronaca di Francisco de Jerez, segretario-soldato di Francisco Pizarro, il quale era stato testimone oculare della conquista e, «cosa non del tutto insignificante, era tornato in Spagna con nove casse contenenti 110 *arrobas* [1265 kg] di beni»¹³¹². Jerez dettaglia la strabiliante quantità di metalli preziosi ottenuti dai *conquistadores* come prezzo per la liberazione di Atahualpa, un bottino di guerra senza precedenti ammontante a 5,7 tonnellate di oro e 11,89 tonnellate d’argento equivalenti, se si considera l’attuale prezzo del metallo, approssimativamente a 94 milioni di euro¹³¹³. E, ovviamente, ad alimentare tale mito contribuirono anche eventi come la scoperta del *Cerro Rico* di Potosí, che a lungo fornì alla Spagna i $\frac{3}{5}$ di tutto l’argento americano, rappresentando, a sua volta, l’85% dell’intera produzione mondiale¹³¹⁴. Un’altra cronaca dall’alto valore suggestivo fu la *Cronaca dell’anonimo sivigliano*,

¹³¹¹ Antonello Gerbi. *Perú en Marcha. Ensayo de Geografía Económica*. Lima: Banco Italiano, 1941, pp. VII-VIII.

¹³¹² AIMI 2007, p. 13.

¹³¹³ Cfr. AIMI 2007, p. 13. Nell’Archivio Segreto Vaticano esiste un manoscritto (Vat. Lat. 6559, n. 35, *Copia di una Lettera sulla quantità dell’oro che fu consegnato agli Agenti dell’Imperadore all’Indie*, ff. 161-162) contenente una lettera in italiano del 28 giugno 1533 nella quale è elencata la quantità di oro ricavata dal riscatto di Atahualpa: «Capítulo de una littera scripta in panama per il Licenciado de la Gama Governatore de la provincia de Sancto domengho a Yago Castiglione de 23 de Jullio 1533 perche sono pochi giorni ha scritto a M.S. dandoli conto de le nove che havenno havuto del peru per la via di nicaragoa apresso dero quello che dopoi è successo chez se conferma a quelle che se diceva era pocho dopoi sono venuti 2 navilii dy la e udito quello che disano de quelli che veneno e viduto quello che scriveno e mirar quello che portano de oro e d’argento e robba e cosa da spaventarsi / portano stagnogni e pignate de oro et argento dicen che teneno preso un casique che ha dato finora 2 milion d’oro senza infinito argento como videra per la copia de la memoria che ha mandato el fonditor chi sta in quello loco quale mando con questa. Lo oro che scrive dito fonditor del peru che se è portato fino al giorno del Scto Johanne passato è lo siguiente; Una volta si porto 300 mil pesi de oro / un altra volta si portó 7 robe de oro e XI stagnoni de oro e 30 de argento e 60 some de barre d’argento. Un altra volta si portó 40 mil pesi. Un altra volta si portó 2 pignate pichole e una grande de argento e doe C miglias de pesi de oro e 20 vassi de oro et 2 tambenridore. Un’altra volta ha portato 28 some d’oro di diversi pesi et 60 some de argento. Un altra volta ha portato 114 some de oro in le quale veniane 13 stagnoni de oro e molte tavole grande de oro e altri molti pizi che si judicano che faseno 400 mil pesi de oro e piu 6 stagnoni planchos di argento. Un’altra volta ha portato li 3 cristiani chi sono stati al Cuscho 300 some de oro. / dicen che porta ogni soma 4 robe e hano portato certi grani d’oro de mina de 800 e 200 pesi e / 100 pesi per fondere pesa ognuno 1000 pesi e altri minori de oro molto fino e 30 saccheti de oro de mina per fonder che peza ognuno 2000 pesi. Diceno de piu che gli a tanto oro e argento de le moschitte e caza del sole che teneno li Indii che in 4 anni non podrá levar e ricogler. Dise più che gli à canela e che la ha tenuta in soe mane e mangiata et che dise questo casique che laportano de più in avanti. Diseno che facha ha una da piedi 3500 pezi per ognuno e alii hominj de cavalo 7000 per cascheduno. Si chiama questo casiche grande signore lo quale tengnano ababalisha». (trascrizione in Raúl Porrás Barrenechea. *Relaciones italianas de la conquista del Perú*. Roma: Instituto Italo Latino Americano, 1997, pp. 29-30).

¹³¹⁴ Cfr. AIMI 2007, p. 13. Più in generale sulla costruzione del mito americano si veda María Victoria López Cordón. “Dall’utopia indiana alla maledizione dell’oro: l’America nel pensiero spagnolo del XVI e XVII secolo”. In 258

pubblicata in traduzione italiana a Venezia nel 1534, che riferiva della grande quantità di oro ed argento scaricata a Siviglia ed ammirata dai mercanti fiorentini e genovesi che operavano in città, descrivendo, inoltre, il Perù come «la principale miniera d'oro del mondo»¹³¹⁵. Il successo di questa *Cronaca* è confermato dalle numerose successive ristampe e riedizioni che si susseguirono nei decenni mantenendo vivo il ricordo di quei fantasmagorici carichi giunti dalle Indie. Una prima riedizione italiana fu realizzata a Roma già nel 1535, seguita da quelle del 1556 e nel 1565 ad opera di Giambattista Ramusio a Venezia che furono ancora ristampate nel 1563 e nel 1606¹³¹⁶.

Il mito era incrementato non solo dalle notizie di metalli preziosi, ma anche da altre tipologie di ricchezze come le gemme, soprattutto smeraldi. In un recente studio, realizzato da chi scrive con Laura Liliana Vargas Murcia, si è posta l'attenzione sul grande fascino esercitato da questa pietra preziosa, conosciuta durante tutta l'Età Moderna in Italia e in Europa come *esmeralda del Perú*, che generò un commercio ed un contrabbando di grande portata. Le antiche zone di estrazione degli smeraldi si trovavano principalmente nella parte settentrionale dell'antico Vicereame peruviano, in territorio dell'attuale Colombia, a Chivor, Muzo e Itoco¹³¹⁷, anche se nella maggior parte della trattatistica europea¹³¹⁸ l'ubicazione delle miniere non era ben chiara essendo localizzate talvolta a Manta, in Perù, a Cartagena de Indias e nella Valle di Tunja¹³¹⁹. Furono numerosi i cronisti che testimoniarono l'abbondante presenza di smeraldi in Nuova Granada come, per esempio, il missionario José de Acosta (1539-1600), secondo Provinciale dei Gesuiti del Perù, che racconta che, nel 1587, la nave sulla quale era imbarcato per rientrare in Spagna trasportava «*dos cajones de esmeraldas, que tenía cada uno dellos por lo menos cuatro arrobas, por donde se puede ver la abundancia que hay*»¹³²⁰.

Ma il Perù, più nello specifico la zona della foresta pluviale, era anche il luogo identificabile con il Paradiso dove sorge il sole. Questa concezione dell'Eden appare nella letteratura europea cinquecentesca riferendosi, in senso esteso, al Vicereame del Perù in un testo come quello di León Pinedo, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, scritto a metà del XVII secolo¹³²¹.

Francesca Cantù (a cura di). *Scoperta e conquista di un Mondo Nuovo*. Roma: Viella, 2007, pp. 239-269. Cfr. anche Luigi Guarnieri Calò Carducci. *Il Perù nella storia e nella storiografia*. Roma: Bulzoni, 2013, pp. 19-20.

¹³¹⁵ Cfr. Antonello Gerbi. *Il mito del Perù*. Milano: Franco Angeli, 1988, pp. 33-34. «Arrivammo en Sibilìa alli quindici giorni di Genaio 1534 dove furon caricati tutti li ori e argenti, con grandissimi amiratione di tutta la citta e di infiniti mercatanti Fiorentini, Genovesi, li quali tutti corzono a vedere tal cosa e dipoi ha vendone scritto per il mondo» (riportato in PORRAS BARRENECHEA 1997, p. 41).

¹³¹⁶ Cfr. PORRAS BARRENECHEA 1997, pp. 42-45.

¹³¹⁷ Cfr. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. "Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna". *Fronteras de la Historia*, vol. 27, n. 1, 2022, pp. 329-332.

¹³¹⁸ Cfr. per esempio Jacques-Christophe Valmont de Bomare. *Dizionario ragionato universale di storia naturale contenente la storia degli animali, vegetabili, e minerali, e quella de' corpi celesti, delle meteore, e degli altri principali fenomeni della natura: colla storia, e descrizione delle droghe semplici tratte dai tre regni...*, vol. 32. Roma: Michele Puccinielli a Tor Sanguigna, 1801, p. 162.

¹³¹⁹ La confusione sull'ubicazione delle miniere di smeraldi fu causata, forse, dal credito dato ai *Comentarios Reales de los Incas* (1609) di Garcilaso El Inca de la Vega (1539-1616) che incluse gli smeraldi tra i numerosi oggetti idolatrati dagli indigeni della Provincia di Puente Viejo. Allo stesso modo, altri cronisti raccontavano che era comune vedere *indios* di Manta ed Esmeralda (nell'attuale Ecuador) possedere grandi quantità di smeraldi, circostanza che legittimava a pensare che in quei luoghi dovesse esistere una miniera (cfr. Kris Lane. *Colour of Paradise. Emeralds in the Age of the Gunpower Empires*. Yale: Yale University Press, 2010, pp. 24-25).

¹³²⁰ José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. critica a cura di Fermín del Pino-Díaz), 2008, p. 116. Si ricorda che 1 *arroba* = 11,5 kg (cfr. LANE 2010, p. 225).

¹³²¹ Cfr. Rafael López Guzmán. "Los caminos del arte". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perù indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcellona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, p. 44.

In tutta l'Europa del Cinquecento, dunque, circolava la fama di un Perù sinonimo di ricchezza, raggiungendo, attraverso composizioni di carattere letterario e popolare, i vari strati della società. In un corteo carnevalesco della Firenze medicea (ante 1559), per esempio, si innalzava il *Canto di giovani fiorentini tornati dall'isole del Perù*:

«Non molti giorni però son passati,
che dall'ultime parti di ponente
ricchi siamo in Firenze ritornati [...]
L'isole del Perù son nominate,
dov'abbiamo acquistato il gran tesoro:
queste pietre, smeraldi son chiamate [...]
quest'altre verghe son d'argento e d'oro [...]»¹³²².

Il mito della ricchezza del Perù trovò, poco tempo dopo, il suo riflesso in quello dell'*El Dorado*, che ancora oggi riecheggia una famigerata terra colma di ricchezze nascoste dalla natura lussureggiante, che iniziò ad attrarre i cupidi cercatori nelle selve amazzoniche o a farli vagare sulle sponde desolate del Pacifico; come osservava Antonello Gerbi, l'*El Dorado* era immaginato come «una proiezione ideale del Perù», un suo 'doppio', quasi una sorta di universo parallelo ideale e ricolmo di ricchezze¹³²³. In tutte le più antiche cronache e testimonianze di viaggio, dunque, il Nuovo Mondo veniva descritto come

«una terra dove tutto è costantemente ed in assoluto più grande, incommensurabile e superlativo e tende a suggerire una sensazione di grandiosità spinta sempre all'eccesso che ha accompagnato fino ai giorni nostri la nostra concezione del continente americano»¹³²⁴.

In realtà si trattava di «moduli descrittivi generalmente artificiosi e convenzionali», dal momento che ciò che importava non era rendere esattamente conto di quello che si era visto, «ma far sapere ciò che si era dovuto e voluto vedere e si doveva e voleva far credere. E poiché quello che si credeva e/o si sperava di poter trovare prima di partire e quello che si doveva e si voleva far credere a chi aspettava» era «“il sogno di una esuberanza”, cioè un mondo dove tutto avesse la dimensione dello straordinario e dell'incommensurabile, dove “il reale si tende, distende, si gonfia e finisce per assumere proporzioni alterate”»¹³²⁵

Alla luce di tutto ciò, risulta innegabile che giungendo in Europa queste notizie, e più spesso “storie”, ebbero un effetto esplosivo legittimando la creazione del mito americano del Perù e dell'*El Dorado*¹³²⁶. In che misura tale mito influì nel determinare il trasferimento nel Vicereame peruviano di artisti, desiderosi di arricchirsi, come Medoro Angelino, Francesco Pozzo, Giuseppe Pastorello e soprattutto di Matteo Pérez da Lecce risulta, a questo punto, facilmente comprensibile. Soprattutto per il pittore leccese, che lavorò in importanti cantieri romani e frequentò influenti personalità del tempo, è facile immaginare un contatto precoce col mondo americano, sia attraverso le grandi carte geografiche affrescate in residenze aristocratiche come quella di Caprarola, sia attraverso le collezioni papali, dei cardinali e della nobiltà che iniziavano ad includere oggetti esotici provenienti dal Nuovo Mondo in “gabinetti delle curiosità”¹³²⁷. E riteniamo che la personificazione

¹³²² GERBI 1988, p. 35.

¹³²³ Cfr. GERBI 1988, pp. 50-52.

¹³²⁴ Francesco Surdich. “La percezione del territorio americano nelle prime testimonianze sul Nuovo Mondo”. In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, p. 58.

¹³²⁵ SURDICH 1994, p. 58.

¹³²⁶ Cfr. AIMI 2007, p. 13.

¹³²⁷ Cfr. Macarena Moralejo Ortega. “La percepción literaria y artística del Nuevo Mundo en los Antiguos Estados de Italia (s. XVI-XVII)”. In Fernando Quiles García, María del Pilar López (a cura di). *Barroco vivo, Barroco* 260

dell'America affrescata da Giovanni de' Vecchi nella Sala del Mappamondo a Caprarola¹³²⁸ (fig. 6) sintetizzi perfettamente l'idea che si aveva in Italia sul Continente rappresentato come una donna dalla carnagione scura, riccamente ingioiellata con diadema, anelli, orecchini, bracciali, collana e sandali dorati decorati con perle e pietre preziose, che versa monete d'oro e d'argento da una cornucopia, mentre ai suoi piedi compare un curioso pappagallo col "ciuffo"¹³²⁹.

I tempi e le modalità del passaggio in America dei pittori in cerca di fortuna e di prestigio personale non sono sempre documentabili. Nel caso di Matteo Pérez e di Medoro Angelino è noto che il trasferimento nel Vicereame del Perù fu preceduto da un periodo trascorso a Siviglia, mentre Francesco Pozzo lavorò del tempo a Valencia prima di passare in Nuova Granada¹³³⁰, ma non conosciamo con esattezza in che modo raggiunsero l'America dal momento che i loro nomi non compaiono nelle liste dei passeggeri in possesso di regolare licenza d'imbarco. Forse, così come proposto altrove, è da ipotizzare, almeno per Medoro Angelino, un passaggio in America in clandestinità secondo una pratica che all'epoca fu del tutto abituale che, come si è più volte ribadito, riguardò circa i $\frac{4}{5}$ di tutti gli italiani effettivamente presenti nel Vicereame del Perù¹³³¹. In altri casi gli artisti europei viaggiarono in America perché al seguito di viceré o vescovi¹³³². Ad ogni modo, così come appuntato da Gloria Espinosa Spínola in riferimento agli artisti andalusi passati in America, anche per gli artisti italiani è da considerare che il trasferimento nel Nuovo Mondo rappresentò la grande opportunità di esercitare la propria arte in una terra dove non solo le occasioni di lavoro erano maggiori, ma anche dove era possibile «*el patronazgo de personajes e instituciones, tanto civiles como religiosas, que aseguraban a los artistas la estabilidad laboral, y, en muchos casos, la promoción y el prestigio social anhelados*»¹³³³.

continuo. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 349. Si è già riferito nel Capitolo 1 dei desideri collezionistici di curiosità americane della famiglia Medici.

¹³²⁸ Cfr. Patrizia Tosini. "Rivedendo Giovanni de' Vecchi: nuovi dipinti, documenti e precisazioni". *Storia dell'Arte*, n. 82, 1994, pp. 307-308.

¹³²⁹ Cfr. Loren Partridge. "The Room of Maps at Caprarola, 1573-75". *The Art Bulletin*, vol. 77, n. 3, 1995, p. 440.

¹³³⁰ Cfr. August Mayer. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa, 1942, p. 210; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 294.

¹³³¹ Cfr. Francesco De Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 39-40.

¹³³² Cfr. ALCALÁ 1998, p. 98.

¹³³³ Gloria Espinosa Spínola. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 47-48.



Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine* (part.), 1595-1597. Cuzco, Museo del convento della Mercede. Foto di Ismael Fernández Merma.

Capitolo 4

Artisti italiani nel Viceregno del Perù tra tarda Maniera e Controriforma



«...pero lo que mas admiración causa es, que siendo de tan inmenso peso se pudiese traer de tan lejos».
Bernabé Cobo y Peralta¹³³⁴

4.1 Premessa

La prima fase della presenza artistica italiana nel Vicereame del Perù, corrispondente al periodo di consolidamento del potere ecclesiastico e vicereame con le riforme del viceré Francisco de Toledo (1569-1581), fu segnata dal trasferimento in territorio americano di alcuni artisti italiani che impressero nella pittura peruviana in formazione un marcato stile romanista che, come si è visto nel Capitolo 1, in quei tempi oscillava tra la persistenza delle forme della tarda Maniera all'aggiornamento dei contenuti secondo gli auspici del Concilio di Trento. La grande importanza che rivestirono gli artisti italiani in questo primo momento della Storia dell'Arte del Vicereame del Perù è stata più volte sottolineata e ribadita dalla critica¹³³⁵ che ha anche focalizzato l'attenzione su tre pittori che maggiormente hanno contribuito, attraverso le loro opere ed il loro insegnamento, a questo processo che non ebbe eguali in altri territori controllati dalla Monarchia spagnola come il Vicereame della Nuova Spagna; essi furono: Bernardo Bitti, Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino. In questa sede torneremo ad occuparci di questi artisti italiani, studiandoli insieme ad altri, apparentemente di minore spessore, come Francesco Pozzo, Pedro Pablo Morón, Giuseppe Pastorello e Giuseppe Avitabile. Di ciascuno di essi ne ricostruiremo la traiettoria professionale e ne proporremo una nuova lettura critica alla luce di nuove considerazioni e nuovi apporti documentari, nonché li inquadreremo all'interno del più ampio e variegato fenomeno di circolazione artistica che dalla metà del XVI secolo proseguì per tutto il periodo vicereame interessando non solo artisti che si trasferirono nel Vicereame ma anche opere importate dall'Italia. Considerata la grande mobilità degli artisti e la forte interrelazione tra i vari territori dell'esteso Vicereame peruviano, in questo Capitolo si darà spazio allo studio della presenza artistica italiana anche in zone corrispondenti agli attuali Colombia, Bolivia e Cile presentando novità sugli artisti italiani che vi lavorarono.

4.2 Bernardo Bitti “padre” della pittura peruviana

4.2.1 La fortuna critica di Bernardo Bitti negli studi d'arte virreale

Nel Capitolo 1 abbiamo già evidenziato che, tra gli artisti italiani che lavorarono nel Vicereame del Perù, la figura del coadiutore gesuita Bernardo Bitti è sicuramente quella che maggiormente ha

¹³³⁴ Bernabé Cobo y Peralta. *Historia de la Fundación de Lima* [ed. 1639]. Lima: Imprenta liberal, 1882, p. 270.

¹³³⁵ Si veda, per esempio, Emilio Harth-Terré. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945, pp. 57-68; Martín Soria. “Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628.” *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, pp. 117-130; Jorge Bernales Ballesteros. “La pittura in Lima durante el Virreinato”. In *Pittura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 40; Ricardo Estabridis Cárdenas. “Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”. In *Pittura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 109-164; Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La impronta italianista, 1575-1610”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pittura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 257-274; Suzanne Stratton-Pruitt. “El estilo ‘romano’ en el Perú del siglo XVII”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 319-325.

catalizzato l'interesse degli studiosi negli ultimi decenni. Ciò è stato possibile grazie alla sopravvivenza di un nutrito numero di opere sparse in numerosi collegi gesuitici delle Ande che ha permesso la ricomposizione di un catalogo con dipinti di buona qualità - cosa rivelatasi impossibile per esempio per altri artisti italiani come Matteo Pérez da Lecce -, e grazie alla sopravvivenza di buona documentazione «*lo cual es poco habitual para un artista de la época*»¹³³⁶. Questo ha permesso di riconoscere Bernardo Bitti come “padre” della pittura peruviana dal momento che la sua influenza nell’*arte virreinal* fu decisiva, sia per il seguito che ebbe in termini di imitatori e proseguitori dello stile, che per la fortuna che godettero le sue composizioni, copiate con trasformazioni fino a pieno XVIII secolo¹³³⁷. La personalità dell’*hermano* Bitti, ancora, è stata valorizzata nell’ambito dell’ampio favore che la critica ha riservato alla Compagnia di Gesù e al suo impegno nel campo dell’evangelizzazione attraverso l’arte. Il trasferimento di Bitti nel Vicereame del Perù, del resto, è da legarsi proprio alle necessità catechetiche dei Gesuiti nei confronti della popolazione locale, in particolar modo, degli *indios* che «*se mueven mucho por pinturas, y muchas vezes más que con muchos sermones*»¹³³⁸.

Il primo studioso a porre l’attenzione su Bitti è stato lo storico gesuita Rubén Vargas Ugarte che tracciò un primo profilo biografico del pittore rendendo noti documenti che ne attestavano il noviziato a Roma¹³³⁹. Tuttavia spettò, alcuni anni dopo, allo storico dell’arte Martín Soria la realizzazione del primo studio critico sull’attività di Bitti, riconosciuto come «*el mejor pintor del siglo XVI en Sudamérica*», del quale venivano identificate le prime opere e venivano proposti raffinati affondi critici che ad oggi rimangono in gran misura validi¹³⁴⁰. Nel solco del pionieristico studio di Soria si inseriscono le due edizioni della monografia dedicata al pittore di Camerino realizzate da José de Mesa e Teresa Gisbert¹³⁴¹ che poterono attingere alla documentazione apparsa nei volumi della *Monumenta Peruana*, collana in cui venivano pubblicati documenti di grande interesse per i primi anni di vita della Compagnia di Gesù. Seguì lo studio di Francisco Stastny¹³⁴² che, però, restituisce una visione del pittore marchigiano a nostro parere eccessivamente appiattita su quella di Matteo Pérez da Lecce. Tralasciando schede in cataloghi e citazioni in contributi di più

¹³³⁶ Suzanne Stratton-Pruitt. “El arte de la pintura en la Bolivia colonial, 1600-1825”. In Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph’s University Press, 2017, p. 62 nota 7.

¹³³⁷ Cfr. Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013, p. 50.

¹³³⁸ Francisco Mateos (a cura di). *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Cronica anonima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los Países de habla española en la América Meridional*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 36.

¹³³⁹ Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, pp. 62-64.

¹³⁴⁰ Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956, pp. 45-72.

¹³⁴¹ José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bernardo Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Dirección nacional de informaciones de la presidencia de la república, 1961; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974. E ancora si veda José de Mesa, Teresa Gisbert. *El Manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 49-84. Degli stessi autori sono anche José de Mesa, Teresa Gisbert. “Bernardo Bitti: un pittore manierista italiano in Perù. I”. *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 1, 1963, pp. 23-29; José de Mesa, Teresa Gisbert. “Bernardo Bitti: un manierista italiano in Perù. II”. *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 2, 1963, pp. 84-88; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Voce* “Bitti, Bernardo”. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10. Roma: Treccani, 1968; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1. Lima: Banco Wiese LTDO, 1982, pp. 56-62 e lo specifico approfondimento José de Mesa, Teresa Gisbert. “El hermano Bernardo Bitti escultor”. In Bibiano Torres Ramírez, José Jesús Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVI*. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, 1982), vol. 2. Siviglia: C.S.I.C., 1983, pp. 411-427.

¹³⁴² Su tutti si veda l’antologia di saggi STASTNY 2013, pp. 99-108, 136-139.

ampio respiro, si devono menzionare, inoltre, gli interventi di Pedro Querejazu Leyton¹³⁴³ e quelli più recenti di Christa Irwin¹³⁴⁴, Elena Amerio¹³⁴⁵, Andrea Giuliana Tejada Farfán¹³⁴⁶ ed altri studiosi¹³⁴⁷. Siamo a conoscenza, infine, che Amerio e Tejada Farfán stanno realizzando una ricerca di dottorato specificatamente rivolta allo studio di Bernardo Bitti, ragion per la quale in questa sede non ci soffermeremo analiticamente su tutte le opere del catalogo bittesco, bensì tratteremo una dettagliata panoramica emendata dalle valutazioni del passato non più condivisibili, offrendo nuovi spunti critici ed interpretativi di fonti ed opere.

4.2.2 Il lungo itinerario di Bernardo Bitti nei collegi gesuitici delle Ande

Il gruppo di quindici gesuiti, tra i quali vi era Bernardo Bitti, partiti da Sanlúcar de Barrameda il 19 ottobre 1574 giunse in Tierra Firme nel dicembre di quell'anno. Sappiamo, da una lettera datata 25 gennaio 1575, che già da quaranta giorni si trovavano a Cartagena de Indias in attesa di reimbarcarsi verso Nombre de Dios¹³⁴⁸. Giunti nel porto panamense, però, alcuni gesuiti, tra i quali il padre Diego Bracamonte, Procuratore della Provincia peruviana, si ammalarono¹³⁴⁹; sbarcarono al Callao il 31 maggio 1575¹³⁵⁰. Ha inizio, da quel momento, la lunga e prolifica attività dell'*hermano* Bernardo Bitti tra i principali collegi gesuitici degli attuali Perù e Bolivia, lungo le tappe di un itinerario di cui non sempre conosciamo l'esatta successione temporale e la consistenza reale della produzione. Un itinerario che portò Bitti a realizzare le decine di opere che compongono il suo catalogo, del quale occorrerà subito precisare che, salvo quando non vi siano precisi riferimenti

¹³⁴³ Pedro Querejazu Leyton. "Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico regional del Cuzco". *Arte y arqueología*, nn. 3-4, 1975, pp. 97-111; Pedro Querejazu Leyton. "La 'Madona del pajarito' de Bernardo Bitti: tratamiento de conservación y restayración". *Conserva*, n. 5, 2001, pp. 81-94.

¹³⁴⁴ Christa Irwin. "Bernardo Bitti. An Italian Reform Painter in Peru". In Jesse M. Locker (a cura di). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018, pp. 262-277; Christa Irwin. "Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru". *Journal of Jesuit studies*, vol. 6, 2019, pp. 270-293.

¹³⁴⁵ Elena Amerio. "Demócrito 'Bernardo' Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo". *Sílex*, vol. 8, n. 2, 2018, pp. 17-42; Elena Amerio. "Bernardo Bitti, el italiano que dejó honda huella en el arte del Perú". *Quipu virtual. Boletín de Cultura Peruana*, n. 44, 2021, pp. 2-3.

¹³⁴⁶ Andrea Giuliana Tejada Farfán. "Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales". *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 34, n. 2, 2019, pp. 43-59; Andrea Giuliana Tejada Farfán. "La aparición de Cristo resucitado a su madre de Bernardo Bitti". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 66-79; Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Bernardo Bitti en Cusco*. Cusco: Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2021; Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Del Cuzco a Rondocan: La serie de Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre de Bernardo Bitti SJ*. (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021.

¹³⁴⁷ Antonio Bonet Correa. "Pinturas de Bitti y Holguin en Salta (Argentina)". *Miscelánea de arte*, 1982, pp. 202-206; Mónica Solórzano Gonzales. *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad de Bernardo Bitti en el arte peruano virreinal* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012; Francesco Giuseppe Bressani. "La pittura italiana nelle valli del Perù". In Generoso D'Agnes. *L'Avventura della Fede. I Missionari italiani nel Continente Americano: evangelizzatori, esploratori ed educatori*. Chieti: Edizioni Noubs, 2013, pp. n.n.; Jhonatan Javier Arízaga Torres. *Análisis químico de una obra de arte colonial en el Perú del siglo XVI con posible atribución a Bernardo Bitti* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018; Gabriela Benner. "Los colores de los pachas en la Virgen del Cetro de Bernardo Bitti". *Revista Ui*, a. 4, n. 5, 2020, pp. 116-123.

¹³⁴⁸ Cfr. Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1565-1575)*, vol. 1. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1954, p. 726.

¹³⁴⁹ Cfr. EGAÑA 1954, p. 727.

¹³⁵⁰ Cfr. MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 17.

nelle fonti e nelle cronache dell'epoca, è frutto della ricostruzione degli studiosi, e perciò non esente da possibili errori di datazione, attribuzione od interpretazione.

Solo alcuni mesi prima dell'arrivo del coadiutore gesuita in Perù, nel 1574, era stata consacrata la seconda chiesa della Compagnia di Gesù di Lima la cui prima pietra fu collocata il 30 giugno 1569¹³⁵¹, a solo un anno dall'arrivo dell'Ordine nel Paese andino (28 marzo 1568). Questo tempio, «*de una nave, muy grande y anchurosa*», stando alla testimonianza del cronista Bartolomé Cobo (1582-1657), non compete in sontuosità con le altre grandi chiese limegne¹³⁵². I primi anni di Bitti nel Vicereame, pertanto, furono interamente dedicati ai lavori di ornamentazione della chiesa del collegio massimo di S. Paolo a Lima. Dalla *Cronica anonima de 1600* sappiamo che Bitti

«*hizo vn grande y admirable retablo de talla y pinçel de mucha estima, y otras imágenes p[ar]a los altares menores y para toda la iglesia al rededor q[ue] está adornada de admirables figuras, ultra de otras muchas q[ue] hizo para las capillas, coro y sacristía y los lugares públicos de la cassa, sin que aya parte en ella en que no estén imágenes de su mano*»¹³⁵³

Per la realizzazione della «*talla y pinçel*» del *retablo* dell'altare maggiore alto 13 metri e degli altari laterali, Bitti fu aiutato dall'*hermano* coadiutore Pedro de Vargas (1553ca.-post 1597), originario di Montilla in Andalusia, che da Siviglia si era imbarcato come soldato e una volta giunto a Lima era entrato, nel 1575, nella Compagnia all'età di 21 anni¹³⁵⁴. Vargas, del quale non conosciamo nulla circa la sua formazione, dové rappresentare per Bitti un importante collaboratore per la realizzazione dei vasti cicli pittorici e scultorei delle chiese gesuitiche di Lima e, poi, di Cuzco¹³⁵⁵. Necessità contingenti imposero ai due pittori di misurarsi con architettura e scultura per la realizzazione, forse in legno di *maguey* - materiale sconosciuto in Europa -, delle macchine d'altare con dipinti e bassorilievi. Al centro del *retablo* dell'altare maggiore, oggi scomparso, campeggiava la grande tela raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, ora in sacrestia (cat. 10, fig. 252), che manifesta tutti i tipici caratteri della produzione bittesca che permettono di includere pienamente Bitti nel solco della tarda Maniera italiana: il canone anatomico allungato e serpentinato, l'utilizzo di tonalità chiare e pastello nonché il panneggiamento prismatico.

Crediamo vada riferita al primo soggiorno a Lima la realizzazione di ventisei tavole dipinte raffiguranti momenti della *Vita di Cristo*, non sappiamo se collocate nella chiesa o nel chiostro del collegio; di esse si ha notizia per la prima volta solamente nella *Carta annua* del 1589 che, esaltando con la solita enfasi apologetica la figura di Bitti, così recita:

¹³⁵¹ Cfr. Gauvin Alexander Bailey. "La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendejú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 103.

¹³⁵² COBO Y PERALTA 1639 (1882), p. 269.

¹³⁵³ MATEOS, vol. 1, 1600 (1944), p. 245.

¹³⁵⁴ In una lettera del 12 dicembre 1576 viene così descritto dai suoi superiori: «*El Hermano Pedro de Vargas, recibido en Lima, año de 75; es novicio; de edad de 22 años, diócesi de Córdoba; es pintor y dorador; tiene buena salud, mediano ingenio y juicio, tiene talento para su officio. Es Humilde y obediente, tiene la oración ordinaria, está quieto y consolado en la vocación*». Cfr. Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1576-1580)*, vol. 2. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1958, p. 131.

¹³⁵⁵ Cfr. Gloria Espinosa Spínola. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 284. Nella chiesa di S. Pietro Ricardo Estabridis Cárdenas. "El ángel custodio de las reliquias". *Arte Actual*, n. 1, 1995, pp. 34-37 attribuisce a Bitti e a Vargas la statua in legno dell'*Angelo Custode* che ancora esiste nella chiesa gesuitica e che era originariamente collocata nell'altare delle reliquie. Diversamente Rafael Ramos Sosa. "Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendejú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 291 riconduce la statua ad una cronologia più avanzata.

«Est e numero nostrorum Fratrum unus mirus artifex pingendi, ut eius nomen toto Regno inclaruerit. Is praecipua Christi Domini mysteria rettulit in tabulas viginti sex, altis ulnis undenis, quindenis latas, quibus et aedem circumvestiit tanta cum elegantia et cura, ut intuentium oculos longa teneat admiratione defixos»¹³⁵⁶.

Tutte queste opere sono scomparse, ma è facile immaginare il grande impatto che l'ampio ciclo di pitture doveva avere sui fedeli osservatori che «*retienen largamente los ojos fijos en ellas*»¹³⁵⁷. A questo punto risulta probabile quanto osservato da Ricardo Estabridis circa un olio su tavola, attualmente conservato nella portineria del collegio, raffigurante l'*Incontro di Cristo con Maria sulla via del Calvario* (fig. 173) che per la tecnica e per l'inconfondibile stile bittesco, non occultato dai successivi ritocchi, potrebbe forse essere riconosciuto come uno di quei «*tableros*» che adornavano gli altari assemblati insieme a Pedro de Vargas¹³⁵⁸. In quest'opera risulta evidente, nella posizione del Cristo carico della croce, il prototipo raffaellesco di riferimento nonché l'influsso delle scene dell'oratorio del Gonfalone di Roma (figg. 9-11).



Fig. 173. Bernardo Bitti (attr.), *Incontro di Cristo con Maria sulla via del Calvario*, 1575-1581 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, portineria del collegio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 174. Bernardo Bitti e Pedro de Vargas, *S. Giacomo Maggiore*, 1582-1584 ca. Cuzco, Museo Histórico Regional. Foto TEJADA FARFÁN 2021b.



Fig. 175. Bernardo Bitti e Pedro de Vargas, *S. Sebastiano*, 1582-1584 ca. Cuzco, Museo Histórico Regional. Foto TEJADA FARFÁN 2021b.

Dalla seconda metà del 1582 iniziarono gli spostamenti del nostro pittore che fu chiamato dal rettore padre José Tiruel ad eseguire i lavori per l'altare maggiore della chiesa della Compagnia di Gesù in Cuzco dove, con l'aiuto di Vargas, realizzò intaglio e pittura¹³⁵⁹. Il 5 luglio 1582 Bitti era già in Cuzco, luogo in cui professò i suoi voti perpetui¹³⁶⁰. La casa gesuitica di Cuzco fu fondata nel

¹³⁵⁶ Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1586-1591)*, vol. 4. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1966, p. 554.

¹³⁵⁷ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 57.

¹³⁵⁸ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "La obra de Bernardo Bitti en San Pedro de Lima". In *...redescubramos Lima. Iglesia de San Pedro*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1996, p. 21. Si veda anche Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La pintura y los programas iconográficos". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 210. La possibile attribuzione a Bitti è confermata dalle analisi chimiche del dipinto: cfr. ARÍZAGA TORRES 2018.

¹³⁵⁹ Cfr. SORIA 1956, p. 50; MESA, GISBERT 1974, pp. 32 e ss.

¹³⁶⁰ Archivum Romanum Societatis Iesu - Roma (=ARSI). Fondo Antica Compagnia. Assistentia Hispaniae, 47, f. 16 trascritto in TEJADA FARFÁN 2021b, p. 6: «Yo Bernardo bitti prometto a dios todo poderoso delante de la virgen su madre y de toda la corte celestial A vos R[everen]do p[adre] Provincial lugar teniente del deposito general de la 268

1571, per volontà del viceré Pedro de Toledo, da un gruppo di gesuiti capeggiati da padre Jerónimo Ruiz del Portillo sui ruderi dell'incaica *Amarucancha*, la Casa del Serpente. La prima chiesa iniziò a sorgere verso il 1578 su disegno attribuito a padre Juan Ruiz, maestro carpentiere, mentre tra il 1584 e il 1585 l'*hermano* José Mosquera costruì la copertura lignea¹³⁶¹. Secondo la testimonianza di Pedro de Vargas (18 gennaio 1585), Bitti rimase in Cuzco «*un año y medio*» per realizzare «*los tableros de pincel que lleva y algunas figuras de bulto y medio relieve*» del grande *retablo* maggiore della chiesa, che i religiosi auspicavano riuscisse «*mejor que el del colegio de Lima*»¹³⁶². Il pittore di Camerino, tuttavia, dové lasciare l'opera incompiuta dal momento che il Provinciale Baltasar Piñas, nel 1584, «*lo enbió a Juli y a Chuquiavo donde ahora está ocupado*»¹³⁶³. Spettò, dunque, a Pedro de Vargas il completamento della macchina d'altare (con la realizzazione del terzo ordine¹³⁶⁴), nel tempo stimato di altri due anni e mezzo, facendo «*muchas figuras de bulto y medio relieve, y después dorarlo y gravarlo*»¹³⁶⁵. Effettivamente il risultato finale dové essere di grande impatto scenografico così come ricorda il cronista del collegio *cuzqueño* Antonio de Vega:

«*a juicio de todos los entalladores y pintores y buenos oficiales de todo el reyno es la obra más grave y hermosa y de más primor que hay en todo él, en bultos, imágenes, vista, autoridad, pincel y proporción. Está en medio de él ricamente pintada la Transfiguración del Señor, de pincel, que es la advocación de nuestro templo*»¹³⁶⁶

Come suggeriscono José de Mesa e Teresa Gisbert, per avere un'idea di come poteva essere un *retablo* dell'epoca si possono vedere gli altari realizzati da Bitti sul Lago Titicaca nonché il progetto del *retablo mayor* della cattedrale di Sucre tracciato, pochi anni dopo, dall'architetto italiano Giuseppe Pastorello¹³⁶⁷, di cui diremo più avanti (fig. 247). All'altare, distrutto forse dal devastante terremoto che colpì Cuzco nel 1650 e che presentava al centro il dipinto della *Trasfigurazione* probabilmente di Bitti¹³⁶⁸, sono riconducibili cinque bassorilievi attualmente conservati nel Museo Histórico Regional di Cuzco ma provenienti dalla *hacienda* Picchu di proprietà della Compagnia di Gesù da dove, nel 1972, furono acquistati dall'Instituto Nacional de Cultura¹³⁶⁹. Essi raffigurano *San Giacomo Maggiore* (fig. 174), *San Sebastiano* (fig. 175), *San Gregorio Magno*, *Santa Margherita d'Antiochia* e *Sant'Ignazio d'Antiochia* e sono realizzati in legno di cedro, pasta di *maguey* e tela incollata, con una raffinata policromia che presenta parti decorate con la tecnica dell'*estofado de oro*¹³⁷⁰. La scelta di rappresentare questi santi appare in linea ai propositi e alle preoccupazioni della

Co[m]pa[ñia]de Jesus i de sus sucesores en lugar de dios perpetua pobreza, castidad y obediencia segun i como en las letras Apostolicas y constituciones de la dicha Compagnia esta declarado en el Cuzco a cinco de julio de 1582 Años / Bernardo Bitti».

¹³⁶¹ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Iglesia y Colegio de la Transfiguración. Cuzco, Perú". In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, p. 117.

¹³⁶² EGAÑA 1961, p. 509.

¹³⁶³ EGAÑA 1961, p. 509. Al momento della partenza di Bitti erano stati realizzati «*dos cuerpos*» del *retablo*. Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 63.

¹³⁶⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 63.

¹³⁶⁵ EGAÑA 1961, p. 509.

¹³⁶⁶ Antonio de Vega. *Historia del colegio y universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco*. Lima: Compañia de impresiones y publicidad, 1948, p. 38.

¹³⁶⁷ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 58.

¹³⁶⁸ Giustamente SORIA 1956, pp. 50-51 segnala che la tela della *Trasfigurazione* attualmente collocata nell'altare maggiore è di epoca successiva. Come indicato da TEJADA FARFÁN 2021b, p. 7 è attribuibile a Diego de la Puente.

¹³⁶⁹ Cfr. QUEREJAZU LEYTON 1975, pp. 97-111; MESA, GISBERT 1974, pp. 34-44; MESA, GISBERT 1983, pp. 417-423; José de Mesa, Teresa Gisbert. "La escultura en Cusco". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 195-201; MESA, GISBERT 2005, pp. 58-60; TEJADA FARFÁN 2021b, pp. 6-11.

¹³⁷⁰ Cfr. QUEREJAZU LEYTON 1975, pp. 97-111. Lo studioso ci segnala che sul retro dei pannelli di *Sant'Ignazio di Antiochia* e di *Santa Maria d'Antiochia* furono realizzati, verosimilmente verso il terzo decennio del XVII secolo i

Compagnia di Gesù: S. Ignazio di Antiochia, omonimo di Ignazio di Loyola che fu canonizzato nel 1622, S. Margherita e S. Sebastiano rispecchiavano la vocazione al martirio, S. Giacomo, patrono di Spagna, ricordava la vocazione missionaria e il papa S. Gregorio Magno il voto di obbedienza dei Gesuiti nei confronti del pontefice regnante¹³⁷¹. Dal punto di vista stilistico le figure sono in linea allo stile di Bernardo Bitti improntato alla tarda Maniera così come emerge, in particolar modo, nelle pose contorte e forzate di *San Gregorio Magno* e *San Sebastiano*, figura, quest'ultima, che incrocia le gambe come in un passo di danza in maniera del tutto analoga al Cristo alla colonna della tela delle *Lacrime di San Pietro* di Arequipa¹³⁷² (fig. 182).

Secondo la cronaca di Antonio de Vega, per la cappella della Confraternita degli Indios della chiesa della Compagnia di Cuzco, Bitti realizzò anche un disperso simulacro del *Gesù bambino* «*que no tiene igual en esta ciudad, en aquel género*»¹³⁷³. Per Mesa e Gisbert la scultura va identificata con quella riprodotta in una delle tele della nota serie del Corpus Christi di Cuzco e sarebbe confrontabile con un *Gesù Bambino* in *maguey* attribuito a Bitti della chiesa dell'Assunzione a Juli¹³⁷⁴. I due studiosi boliviani, inoltre, propongono di attribuire a Bitti anche la decorazione della cappella della medesima Confraternita degli Indios¹³⁷⁵, che si componeva di un ciclo pittorico raffigurante «*las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias*»¹³⁷⁶. Recentemente l'attribuzione di questo ciclo a Bitti, un vero e proprio *Giudizio universale*, è stata ripresa anche da Luis Wuffarden che, tuttavia, attingendo alla cronaca anonima del 1600¹³⁷⁷, ritiene che le pitture non si trovassero nella cappella degli Indios bensì nella cappella principale della chiesa gesuitica e che vadano datate al secondo soggiorno del pittore a Cuzco (1595 ca.)¹³⁷⁸. Tale rappresentazione si allineava al consiglio di Guamán Poma de Ayala che nella sua *Nueva Corónica*, seguendo le raccomandazioni di frate domenicano Luis de Granada (1505-1588), affermava che ogni tempio del Viceregno doveva avere in un luogo ben visibile la scena del Giudizio finale o dell'Inferno in modo da inculcare meglio il messaggio escatologico¹³⁷⁹. Le ragioni dell'efficacia comunicativa di simili rappresentazioni sono spiegate da Juan Estenssoro che sottolinea che questa scene, diversamente dalle altre immagini sacre destinate alla contemplazione e alla venerazione «*cuya superficie es impenetrable*», proponeva «*una vista a la cual el espectador indígena estaba invitado a asomarse e incluso a penetrar en ella*» con la conseguenza che l'immagine risultava molto più persuasiva della

rilievi di *Sant'Ignazio di Loyola* e *San Francesco Saverio*. Probabilmente i due pannelli erano utilizzati come porte del retablo, da aprire in particolari circostanze liturgiche.

¹³⁷¹ Cfr. Carl Brandon Strehlke. "Saint James Major, Saint Ignatius of Antioch, Saint Sebastian, Saint Margaret, Saint Gregory the Great". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 296-297.

¹³⁷² Cfr. MESA, GISBERT 1991, p. 197.

¹³⁷³ VEGA 1948, p. 41.

¹³⁷⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1983, pp. 422-423; MESA, GISBERT 1991, p. 197; MESA, GISBERT 2005, p. 60. Si deve probabilmente ad un'errata interpretazione del testo di VEGA 1948, p. 41 l'affermazione di SORIA 1956, p. 51 che indica che il *Gesù Bambino* era in argento.

¹³⁷⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 59; MESA, GISBERT 2005, p. 60.

¹³⁷⁶ VEGA 1948, p. 43.

¹³⁷⁷ MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), p. 36.

¹³⁷⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 22.

¹³⁷⁹ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. "El arte y los sermones". In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, p. 244; WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 22.

parola dando un carattere tangibile al messaggio escatologico¹³⁸⁰. In assenza di ulteriori dati, tuttavia, riteniamo che qualsiasi giudizio sulle attribuzioni proposte vada sospeso.

Con la partenza verso l'Alto Perù, Bitti si separò definitivamente dall'*hermano* Pedro de Vargas del quale sappiamo che, ultimata l'opera in Cuzco, si spostò a sua volta verso la Regia Udienza di Quito su ordine del Provinciale padre Atienza, sebbene sin dal 1585 esprime il desiderio di rientrare in Spagna¹³⁸¹. A Quito Vargas giunse, tra il 1587 e il 1588, insieme ad un gruppo di gesuiti incaricato di fondare il primo collegio della città. Inizialmente il gruppo fu ospitato nella parrocchia di S. Barbara dove, secondo le testimonianze, organizzarono una scuola per l'insegnamento del latino¹³⁸². Del soggiorno *quiteño* di Vargas si conosce molto poco: gli viene attribuito il dipinto, datato intorno al 1591, dell'*Immacolata con santi gesuiti*, oggi nella cattedrale ma proveniente dalla chiesa della Compagnia¹³⁸³, che riflette lo stile tardo-manierista di Bitti oltre che il gusto raffinato per l'uso della policromia e della doratura, frutto dell'esperienza come scultore¹³⁸⁴. Prima dello scoccare del 1592 Vargas era già passato a Potosí, città a cui è indirizzata una lettera del Preposito Generale Claudio Acquaviva da cui apprendiamo che il coadiutore aveva fatto richiesta alla Casa Madre dell'invio di «*agnus*» e «*granos benditos*», come «alimento» spirituale, oltre che di «*algunos papeles tocantes a vuestro oficio*»¹³⁸⁵, verosimilmente disegni di artisti italiani. A quest'ultima richiesta il Preposito rispose:

«*creo que será difícil hallarlos de mano, como los pedís, porque éstos son pocos y no los querrán dar sus dueños; pero si se hallaren, os los embiaremos, y en caso que éstos no se hallen, se os embiarán algunos estampados, que serán del mesmo efecto*»¹³⁸⁶.

L'utilizzo delle stampe come importante strumento di formazione ed aggiornamento artistico è questione su cui si è già discusso nel Capitolo 2. L'episodio risulta fortemente emblematico dal momento che ci trasmette le necessità avvertite dagli artisti operosi nel Nuovo Mondo che, con i mezzi e le modalità possibili all'epoca, cercavano di mantenersi informati ed aggiornati sulle novità e sulle tendenze artistiche europee.

Del viaggio di Vargas a Potosí non si conoscono opere; subito dopo dové passare a La Paz, dove lasciò forse un piccolo trittico¹³⁸⁷, tornando a Lima nel 1593¹³⁸⁸. Le ultime notizie su Pedro de

¹³⁸⁰ Cfr. Juan Carlos Estenssoro Fuchs. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Institut français d'études andines, 2003, p. 204.

¹³⁸¹ Cfr. EGAÑA 1961, p. 510. MESA, GISBERT 1982, p. 64 suppongono che questa richiesta celi le pressioni di vari parenti del coadiutore dimoranti a Cuzco che probabilmente auspicavano l'uscita di Pedro dalla Compagnia.

¹³⁸² Cfr. Susan Verdi Webster. *Lettered Artists and the Languages of Empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. Austin: University of Texas Press, 2017, p. 94.

¹³⁸³ Cfr. MESA, GISBERT 2005, pp. 76-77; ESPINOSA SPÍNOLA 2018, pp. 284-285. A voler far salva la datazione 1591 andrà messo in dubbio che i santi raffigurati con l'Immacolata siano Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka così come vorrebbero MESA, GISBERT 2005, p. 77 dal momento che entrambi vennero beatificati solo nel 1605. Cfr. WEBSTER 2017, pp. 94-95 mette in dubbio datazione e paternità del dipinto.

¹³⁸⁴ Cfr. Carmen Fernández-Salvador. "Reflexiones sobre la pintura del Quito colonial. Artistas, temas y estilos". In Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en Quito colonial*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2012, p. 5.

¹³⁸⁵ Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1592-1595)*, vol. 5. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1970, p. 173.

¹³⁸⁶ EGAÑA 1970, p. 173.

¹³⁸⁷ L'opera è riprodotta in Pedro Querejazu Leyton. "El arte en el suroriente del lago Titicaca". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, p. 205 fig. 10 dove è riportata come parte della collezione del Museo Casa de Pedro Domingo Murillo di La Paz.

¹³⁸⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1982, pp. 65-66. Le attribuzioni ivi avanzate non ci sembrano condivisibili.

Vargas si hanno nel 1596 quando il Preposito Acquaviva dava il suo consenso affinché l'*hermano* fosse congedato dalla Compagnia di Gesù per passare in convento¹³⁸⁹.

Ma torniamo adesso all'itinerario di Bitti. Nel febbraio del 1584 il pittore marchigiano doveva già essere a Juli così come si deduce da una lettera inviata dal Superiore Diego de Torres Bello al Preposito Acquaviva nella quale si lamentava per gli eccessivi sborsi di denaro che il Provinciale Baltasar Piñas imponeva alla dottrina di Juli, tra cui 600 o 800 scudi d'oro per l'acquisto di un grande orologio fabbricato da un *hermano* di Lima e 1000 ducati per la realizzazione, in due mesi, di sei immagini da parte di Bernardo Bitti¹³⁹⁰. Juli e altri insediamenti sulla sponda del Lago Titicaca, sin dai primi decenni della conquista, furono oggetto delle missioni dei Domenicani che fondarono villaggi e chiese nella zona di Copacabana, Zepita, Pomata, Juli, Acora, Chucuito e Pancarcolla con dottrine di *indios* che «*comprendían a prósperos agricultores y ganaderos, haciendo apetecible la administración de las mismas*»¹³⁹¹. Nel 1557 i Predicatori fondarono il loro primo convento a Chucuito, seguito due anni dopo da quello di Juli, e ancora nel 1568 il convento di S. Pietro Martire a Juli. Ma accusati pretestuosamente di negligenza e frode, il viceré Francisco de Toledo allontanò i religiosi dalla zona¹³⁹². In realtà le ragioni dell'espulsione dell'Ordine dei Predicatori furono totalmente politiche dal momento che i funzionari spagnoli «*no veían con agrado que los dominicos junto a la prédica del evangelio abogaran por los derechos indígenas*». Inoltre, nei piani di Francisco de Toledo vi era quello di ricondurre l'intera zona sotto l'amministrazione viceregia in modo da poter sfruttare le risorse della regione imponendo agli *indios* il servizio forzato nelle miniere. Con tale scopo nel 1572 i Domenicani vennero espulsi e le dottrine passarono sotto la giurisdizione diocesana del clero secolare, rimanendo nel Collao solo gli Agostiniani in Copacabana, mentre le quattro dottrine di Juli furono affidate alla Compagnia¹³⁹³.

Nel 1584, anno dell'arrivo di Bitti, Juli contava 20.000 abitanti e aveva quattro parrocchie di cui tre già costruite dai Domenicani (S. Tommaso del convento di S. Pietro, l'Assunta e S. Giovanni Battista) e un'altra innalzata dai Gesuiti a partire dal 1578 (S. Ildefonso poi S. Croce)¹³⁹⁴. Come si può facilmente notare, le intitolazioni di queste quattro chiese richiama alcune delle principali basiliche romane (S. Pietro in Vaticano, S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano e S. Croce in Gerusalemme) toccate dal pellegrinaggio delle "sette chiese" di S. Filippo Neri, col manifesto intento di ricreare a Juli una "nuova Roma"¹³⁹⁵ o una "Roma degli Indios"¹³⁹⁶ o, ancora, una "Roma

¹³⁸⁹ Cfr. Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1596-1599)*, vol. 6. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1974, p. 89. La parola usata nella lettera è «*Cartuja*», ma in quella data in Perù non vi era nessun'Ordine monastico, tantomeno di Certosini, a meno che non si voglia considerare il ritorno di Vargas in Spagna.

¹³⁹⁰ Cfr. EGAÑA 1961, p. 361.

¹³⁹¹ Roberto Samanez Argumedo. "Arquitectura virreinal". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, p. 178.

¹³⁹² Si arrivò ad accusare i Predicatori di tornare in Spagna portando illecitamente il denaro del lavoro degli *indios*: accude fasulle, smentite dalle successive cronache. Cfr. SAMANEZ ARGUMEDO 2012, pp. 178-179. Si veda anche Ramón Mujica Pinilla "La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima. Algunos alcances históricos e iconológicos de su cultura visual". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, p. 42.

¹³⁹³ Cfr. SAMANEZ ARGUMEDO 2012, p. 179. In un secondo momento, nel 1590, i Domenicani riuscirono a ritornare a Pomata dove vi era una forte devozione per la Madonna del Rosario. Cfr. Emilio Harth-Terré. *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. Mexico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975, p. 101.

¹³⁹⁴ Cfr. Ramón Gutiérrez, Carlos Pernaut, Graciela Viñuales, Hernán Rodríguez Villegas, Rodolfo Vallin Magaña, Bertha Estela Benavides, Elizabeth Kuon Arce, Jesús Lambarri. *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamerica, 1986, p. 327.

¹³⁹⁵ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "De catequesis a invención iconográfica: la imagen religiosa en los templos del Altiplano peruano". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: BCP, 2012, p. 217.

¹³⁹⁶ Cfr. SORIA 1956, p. 51.

delle Ande»¹³⁹⁷. Sorvolando in questa sede sulle problematiche relative alla datazione di fondazione e ricostruzione delle chiese menzionate, tema di ampio dibattito storiografico¹³⁹⁸, si prenderanno in rassegna le opere dell'Alto Perù riconducibili a Bitti per via documentaria.

Si è già accennato alla lettera del 12 febbraio 1584 con cui il Provinciale del Perù imponeva alla dottrina di Juli la realizzazione di un *retablo* con sei immagini ad opera di Bernardo Bitti «*por las quales quiere mill ducados y hazerse an en dos meses*»¹³⁹⁹. L'informazione è confermata da una successiva missiva del 20 gennaio 1585 in cui padre Diego de Torres Bello scriveva al Preposito che il Provinciale Baltasar Piñas prelevò dalla dottrina di Juli 1300 pesos da destinare al collegio di Arequipa in ricostruzione «*por aver trabajado aquí dos meses el Hermano Bernardo, el pintor, en un retablo*»¹⁴⁰⁰. In assenza di ulteriori dati, e a causa delle numerose modifiche sofferte anche in tempi recenti dalle chiese di Juli, risulta impossibile determinare quale fu il *retablo* eseguito nel 1584 da Bitti¹⁴⁰¹ e in che parti si componesse, se da immagini dipinte o bassorilievi in *maguey*, anche se i tempi di realizzazione di soli due mesi lascerebbero pendere per la prima opzione.

Nell'impossibilità di discernere, tra le opere di Bitti tuttora esistenti, quali furono realizzate nel corso del suo primo soggiorno a Juli e quali nel secondo soggiorno, preferiamo attenzionarle nel complesso non prima, però, di aver ricordato che, per l'appunto, la permanenza di Bitti a Juli fu interrotta, per un tempo non precisabile, da un viaggio alla vicina La Paz. Nel gennaio del 1585, infatti, Bitti doveva già essere a lavoro a Chuquiabo (oggi La Paz) dove, dal 1582, era in costruzione il nuovo collegio con «*habitación buena y suficiente para los que en él están*», con una sacrestia decorata con «*hartos ornamentos*» e con la chiesa nella quale «*se está agora haziendo un retablo que será muy buena pieza*»¹⁴⁰². Da una lettera in latino inviata il 13 aprile 1585 dal Provinciale Baltasar Piñas al Preposito Acquaviva si legge che «*quaedam tabula picta circum circa statuaria arte artificiose fabre facta, quae templo incaepa fuerat, citissime perfecta erit*»¹⁴⁰³ ossia che il *retablo* in costruzione sarebbe stato composto da un pregevole dipinto (*tabula picta*) attorniato da opere in scultura che doveva ancora essere terminato¹⁴⁰⁴. Purtroppo a causa della distruzione della chiesa e la conseguente dispersione del patrimonio dei Gesuiti di La Paz le opere di Bitti nella città boliviana sono irreperibili¹⁴⁰⁵. Unica eccezione sembrerebbe essere una *Madonna col Bambino* conservata nel Museo Nacional de Arte di La Paz¹⁴⁰⁶, che appare un'esatta replica di quella del Museo Pedro de Osma di Lima.

Appurato che il soggiorno di Bitti a La Paz non si esaurì in pochi mesi così come sostenuto in precedenza altrove¹⁴⁰⁷, considerando che per la costruzione dei *retablos* principali delle chiese della Compagnia di Lima e di Cuzco occorsero diversi anni, appare evidente che anche il *retablo mayor* del collegio di La Paz dovè essere realizzato nel più congruo arco di tempo di alcuni anni. Peraltro,

¹³⁹⁷ Cfr. IRWIN 2019, p. 275.

¹³⁹⁸ Cfr. SORIA 1956, pp. 54-55; MESA, GISBERT 1974, pp. 47-48; MESA, GISBERT 2005, p. 61 e in particolar modo GUTIÉRREZ et alii 1986, pp. 323-372.

¹³⁹⁹ Cfr. EGAÑA 1961, p. 361.

¹⁴⁰⁰ EGAÑA 1961, p. 514.

¹⁴⁰¹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 48-50; MESA, GISBERT 2005, pp. 61-62.

¹⁴⁰² Cfr. EGAÑA 1961, p. 505.

¹⁴⁰³ EGAÑA 1961, p. 628.

¹⁴⁰⁴ Risulta pertanto incorretta la traduzione fornita da MESA, GISBERT 1974, p. 52; MESA, GISBERT 2005, p. 68 che ritengono che a quella data il *retablo* fosse stato già ultimato.

¹⁴⁰⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 52; MESA, GISBERT 2005, p. 68; STRATTON-PRUITT 2017b, p. 2.

¹⁴⁰⁶ Cfr. Teresa Villegas de Aneiva (a cura di). *Obras maestras. Museo Nacional de Arte*. La Paz: Museo Nacional de Arte, 2005, pp. 32-33.

¹⁴⁰⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 52; MESA, GISBERT 2005, p. 68.

diversamente da quanto occorso a Lima e Cuzco, per le opere dell'Alto Perù, Bitti non poté usufruire dell'aiuto del collaboratore Pedro de Vargas con la conseguenza che per ciascuno di questi lavori dobbiamo immaginare, forse, tempi di realizzazione molto più estesi che giustificano anche i lunghi anni di permanenza di Bernardo Bitti nelle Ande. Terminato il lavoro a La Paz, gli studiosi ipotizzano che Bitti rientrò a Juli vero il 1586, rimanendovi almeno fino al 1592 ma, a nostro parere, dové intrattarsi in quella zona almeno fino al 1594.

La realizzazione di immagini dipinte e scolpite rientrava chiaramente nella politica di evangelizzazione della popolazione indigena che, a Juli, vedeva come principale "regista" il padre José de Acosta (1540-1600). Questi fu astuto interprete del principio religioso dell'*accommodatio* - di cui si è detto nel Capitolo 1 - secondo il quale la strategia missionaria veniva adattata al contesto sociale ed ambientale di pertinenza. Secondo Acosta, infatti,

«there is no particular harm in allowing, and even encouraging, the maintenance of some indigenous rituals and traditions, that a sensitivity to the lives and experiences of those being evangelized would only aid in forming the relationships necessary to successfully preach the Gospel»¹⁴⁰⁸.

Le opere di Bitti, tuttavia, non sembrano rispecchiare molto il principio dell'*accommodatio* e appaiono più che altro come buone opere italiane realizzate secondo i dettami della Chiesa post-tridentina, che avrebbero potuto far bella mostra di sé in qualsiasi altra chiesa di un paese della Penisola italiana¹⁴⁰⁹. Diversamente nella chiesa dell'Assunta di Juli esistono due cicli di pitture murali raffiguranti l'*Allegoria del Rosario* e la *Vita di Sant'Ignazio di Loyola* che vedono una fantasiosa sintesi tra motivi ornamentale a grottesca (in Perù detti "romanos") e l'introduzione di elementi locali tratti dalla natura andina che dové affascinare lo spettatore indigeno¹⁴¹⁰.

Per le chiese di Juli Bitti realizzò numerosi quadri dei quali, come si diceva, è al momento impossibile stabilire una successione cronologica. Nella chiesa di S. Pietro gli possono essere attribuiti il *San Giovanni Battista nel deserto*, la *Santa Caterina d'Alessandria* e la *Sacra Famiglia della pera* (cat. 11, fig. 256). Il dipinto di *San Giovanni Battista nel deserto* proveniva versosimilmente dalla chiesa di S. Giovanni Battista e forse formava parte di un *retablo* insieme alla tela del *Battesimo di Cristo* che ancora oggi si conserva in S. Giovanni; vede il santo disteso sul fianco nell'atto di indicare in cielo l'Agnello di Dio in una composizione michelangiolesca che per Mesa e Gisbert costituisce la prova della fedeltà di Bitti ai prototipi italiani della sua formazione che, forse, aveva condotto con sé in Perù attraverso disegni e stampe¹⁴¹¹. Il *Battesimo di Cristo* (fig. 176), che per dimensioni e carattere è da considerarsi pala d'altare della chiesa¹⁴¹², è sicuramente una delle opere più importanti nel catalogo bittesco per l'elevata qualità e per i rimandi ai grandi maestri del tardo Rinascimento¹⁴¹³. Il soggetto, per esempio, si presta particolarmente ad un confronto con il quadro di medesimo soggetto dipinto alcuni anni prima da Matteo da Lecce per l'altare maggiore di S. Giovanni a La Valletta (fig. 116), presentando una simile costruzione spaziale ed un'analoga disposizione dei personaggi¹⁴¹⁴. In entrambi i dipinti colpisce la dettagliata

¹⁴⁰⁸ IRWIN 2019, p. 281.

¹⁴⁰⁹ Cfr. IRWIN 2019, p. 284.

¹⁴¹⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2012, p. 217.

¹⁴¹¹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 54-55; José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983, p. 144; MESA, GISBERT 2005, p. 63.

¹⁴¹² Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2012, p. 220.

¹⁴¹³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 54-58; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 143-144; MESA, GISBERT 2005, p. 63. IRWIN 2019, p. 290 sottolinea l'importanza della raffigurazione del Battesimo di Cristo nel contesto delle Ande.

¹⁴¹⁴ Cfr. IRWIN 2019, p. 290.



Fig. 176. Bernardo Bitti, *Battesimo di Cristo*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa di S. Giovanni Battista. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 177. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa dell'Assunta. Foto di Raúl Montero Quispe.

descrizione del paesaggio che restituisce un'atmosfera estatica¹⁴¹⁵. A Bitti è da ricondurre anche l'esecuzione di un *retablo* pittorico per la chiesa dell'Assunta che vedeva al centro, nella parte superiore, la pala dell'*Incoronazione della Vergine* (fig. 177), replica semplificata ma ugualmente pregevole del dipinto di medesimo soggetto della chiesa di S. Pietro di Lima (fig. 252), e ai lati le tele raffiguranti a destra *Santa Caterina d'Alessandria* e a sinistra *Santa Barbara*¹⁴¹⁶. La distruzione di questo *retablo*, col dislocamento in altra sede delle varie pitture (la *Santa Caterina* è ora in S. Pietro mentre la *Santa Barbara* è stata trafugata), non ci permette di determinare se anche la parte scultorea della macchina d'altare era opera del coadiutore gesuita; secondo Martín Soria questo *retablo* dové essere rimaneggiato già nel corso del XVII secolo con l'aggiunta di nicchie a forma di conchiglia, mentre erano forse di Bernardo Bitti «*todas o algunas de las seis estatuas de ángeles y santos en la parte alta del altar*»¹⁴¹⁷. Sempre a Bitti sono da ricondurre, con datazione verso il 1586, i perduti *retablo* ed immagine di *Sant'Ildefonso* per l'omonima parrocchia (poi detta S. Croce), una statua a tutt'ondo della *Vergine* ed un tabernacolo per la parrocchia dell'Assunta¹⁴¹⁸. Ancora attribuite a Bitti sono la *Santa Margherita*, oggi nella chiesa di S. Giovanni, e un'altra *Santa Barbara*, forse proveniente dalla distrutta chiesa omonima, trafugata¹⁴¹⁹.

Un problema che si presenta al momento dello studio delle opere di Bernardo Bitti in Juli è quello dei collaboratori e seguaci del pittore, ancora non meglio identificabili ma ai quali sono verosimilmente da associare una serie di dipinti di composizione e gusto bitteschi però di qualità non riferibile al maestro. Si tratta dei quadri di *San Pietro*, *San Paolo* e del *Salvator Mundi* nella chiesa di S. Pietro e della *Madonna di Loreto* nella chiesa dell'Assunta¹⁴²⁰, così come numerose altre «*pinturas romanas*», oggi scomparse, erano segnalate nell'inventario delle chiese di Juli

¹⁴¹⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 260.

¹⁴¹⁶ Cfr. SORIA 1956, pp. 56-57; MESA, GISBERT 1974, pp. 58-62; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 144-145; MESA, GISBERT 2005, p. 63.

¹⁴¹⁷ SORIA 1956, p. 56.

¹⁴¹⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 62-63, MESA, GISBERT 2005, p. 63 che deducono l'informazione da un documento pubblicato in Rubén Vargas Ugarte. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, vol. 1. Burgos: Aldecoa, 1963, p. 184.

¹⁴¹⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 63; MESA, GISBERT 2005, p. 63.

¹⁴²⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 62-65, fig. 26; MESA, GISBERT 2005, p. 63.

redatto nel 1767 al momento dell'espulsione dei Gesuiti¹⁴²¹. Non sappiamo se Pedro de Vargas, durante il suo cammino documentato tra Potosí e Lima negli anni 1592-1593, possa essersi fermato qualche tempo a Juli per aiutare Bitti, forse nella realizzazione di alcuni rilievi o nella doratura e sgraffiato¹⁴²². Conosciamo, inoltre, i nomi di maestranze che lavorarono nelle chiese della zona nel medesimo arco di tempo in cui Bitti era presente a Juli, come gli architetti gesuiti padre Miguel de Urrea e padre Hernando de Herrera, i maestri d'ascia Juan Gómez e Gonzalo López, i congiunti Juan e Antonio Gómez e il pittore e doratore Juan de Céspedes¹⁴²³.

Oltre ai quadri, come si diceva, è riconducibile a Bitti la realizzazione della parte scultorea degli originali *retablos* delle chiese di Juli, purtroppo tutti smembrati o nel peggiore dei casi distrutti. Tra i rilievi superstiti, realizzati in *maguay* e decorati con la tecnica dell'*estofado de oro*, vi è il bel bassorilievo raffigurante l'*Assunzione di Maria con angeli musicanti* (fig. 178), parte di un altare smembrato della chiesa omonima, acutamente attribuito a Bitti da Martín Soria in virtù del confronto con la Vergine dell'*Incoronazione di Maria* di Lima¹⁴²⁴ (fig. 252). Purtroppo dal 1585 la documentazione relativa a Bernardo Bitti diventa più scarsa e non siamo in grado di fornire datazioni precise sulle opere, così come gli studiosi divergono sulla cronologia e la consequenzialità temporale dei suoi successivi spostamenti. È stato supposto che i lavori del pittore camerte a Juli doverono terminare entro il 1592¹⁴²⁵. Quell'anno, infatti, il viceré García Hurtado de Mendoza, in virtù della Real Cedola del 27 febbraio 1575 che conferiva a Juli il rango di *encomienda* reale impegnando la Corona a pagare un terzo del costo dell'ornamentazione delle chiese, ordinava di rimborsare economicamente la dottrina di Juli¹⁴²⁶. L'ordine fu reso esecutivo il 26 agosto 1592 per mezzo di Juan Vidal, funzionario reale della provincia di Chucuito (entro la cui giurisdizione era posta Juli), che fece «*tasar las obras de los retablos de Juli y los colores y oro que era necesario para ello*» determinando che la Cassa Reale versasse al Rettore dei Gesuiti di Juli 8184 pesos¹⁴²⁷.

A questo punto Francisco Stastny asserisce che terminati i lavori per Juli Bernardo Bitti dové rientrare a Lima¹⁴²⁸. A quella data, nella capitale del Vicereame vi era già Matteo Pérez da Lecce - su cui ci soffermeremo in dettaglio più avanti - e Bitti, sempre secondo la teoria di Stastny, "folgorato" quasi come un novello S. Paolo "sulla via di Damasco", avrebbe prodotto una potente virata nella sua arte "contromanieristica" assorbendo la ventata di novità dell'arte italiana religiosa "antimanieristica" portate a Lima proprio da Pérez¹⁴²⁹. A nostro parere questa ipotesi, priva di riscontro in documenti, fonti o dati oggettuali, ma che ciononostante ha carpito la fiducia di alcuni

¹⁴²¹ Cfr. GUTIÉRREZ et alii 1986, pp. 331-352. Come romane sono indicate le undici tele raffiguranti scene della *Vita di San Pietro e Santa Maria Egiziaca* nella sacrestia della chiesa di S. Pietro, e sempre nella stessa chiesa tre quadri nella cappella principale, altri due della *Vita di Cristo*, una *Madonna di Loreto*, sei quadri della *Passione di Cristo*, una *Fuga in Egitto*, un *Gesù Bambino tra i dottori del Tempio*.

¹⁴²² Cfr. MESA, GISBERT 1991, p. 198.

¹⁴²³ Cfr. GUTIÉRREZ et alii 1986, pp. 328-329. Tra i collaboratori di Bernardo Bitti, secondo MESA, GISBERT 2005, p. 63, andrebbe annoverato il pittore indigeno Diego Cusi Guzmán che ad Urcos realizzò la pittura murale del *Battesimo di Cristo*. In realtà, così come notato da Ananda Cohen Suarez. "From the Jordan River to Lake Titicaca: Paintings of the Baptism of Christ in Colonial Andean Churches". *The Americas*, vol. 72, n. 1, n. speciale, 2015, pp. 103-121, tale composizione non deriva dalla tela di Bernardo Bitti bensì dalla stampa di omologo soggetto di Matteo Pérez da Lecce (fig. 117).

¹⁴²⁴ Cfr. SORIA 1956, p. 57.

¹⁴²⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 53; MESA, GISBERT 2005, p. 62; STASTNY 2013, p. 101 nota 53.

¹⁴²⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 53.

¹⁴²⁷ EGAÑA 1970, p. 177. I *retablos* inclusi in questo elenco erano: quelli principali delle chiese di S. Pietro, dell'Assunta e di S. Giovanni, quattro altari laterali della chiesa di S. Pietro. Cfr. GUTIÉRREZ et alii 1986, p. 328.

¹⁴²⁸ Cfr. STASTNY 1969, p. 32; STASTNY 2013, p. 103.

¹⁴²⁹ Cfr. STASTNY 2013, p. 138.

storici dell'arte, ha innescato un cortocircuito negli studi su Bernardo Bitti alterandone la lineare fisionomia e appiattendola irrealisticamente su quella di Matteo Pérez del quale, peraltro, conosciamo pochissime opere peruviane tali da non poter in alcun modo legittimare o comprovare una proposta come quella di Stastny, che già in passato suscitò legittime perplessità nella critica¹⁴³⁰. Al contrario, dalla rilettura della corrispondenza è possibile ricavare indizi documentari che permettono di mettere in dubbio la ricostruzione di Francisco Stastny: in una lettera inviata da Lima dal padre Diego de Torres Bollo, già Rettore di Cuzco e Rettore designato di Quito, nel dicembre del 1592 si affermava che l'*hermano* Bitti stesse «*haciendo muchas [obras] para otras partes*» e che, quindi, non fosse possibile commissionargli nella capitale vicereale un ritratto da omaggiare al vescovo del Cuzco Gregorio de Montalvo¹⁴³¹. Detto ciò, se pur volessimo ammettere un ritorno di Bernardo Bitti a Lima verso gli anni 1592-1593, riteniamo che l'ipotesi di un cambio radicale subito dal suo stile sia poco persuasiva dal momento che è possibile riconoscere, durante tutta la carriera del pittore, la costante e decisiva impronta della tarda Maniera romana.



Fig. 178. Bernardo Bitti (attr.), *Assunzione di Maria*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa dell'Assunta. Foto WUFFARDEN REVILLA 2012.



Fig. 179. Bernardo Bitti (attr.), *Altare dell'Annunciazione*, 1584-1592 ca. Ubicazione ignota, già Acora, chiesa di S. Pietro. Foto SORIA 1965.



Fig. 180. Bernardo Bitti (attr.), *Altare degli Arcangeli*, 1584-1592 ca. Challapampa, cappella di S. Pietro. Foto DEJO BENDEZÚ 2019.

Recuperando quanto riportato dal pionieristico studio di Martín Soria, invece, riteniamo possibile che dopo Juli l'itinerario di Bitti sia proseguito nella zona del Lago Titicata, passando forse alla realizzazione di opere ad Acora, a venti chilometri da Juli, dove la chiesa di S. Pietro fu ugualmente assegnata ai Gesuiti nel 1576. In questa chiesa, purtroppo oggi inaccessibile, pare attribuibile a Bitti l'altare con il rilievo dell'*Annunciazione* (fig. 179), che ben si avvicina al medesimo soggetto dipinto a Sucre, oltre che angeli nudi, la cimasa con il rilievo di *San Giuseppe*¹⁴³², ed un altro altare con due *Arcangeli* laterali «*de gran calidad escultórica y acentuado manierismo con la típica posición de las piernas cruzadas*»¹⁴³³. Sempre ad Acora, nella chiesa di S. Giovanni, Mesa e Gisbert attribuiscono a Bitti una statua a tutt'ondo di *San Giovanni Evangelista*¹⁴³⁴, opera che però,

¹⁴³⁰ Cfr. per esempio MESA, GISBERT 1974, p. 74; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, pp. 127-128.

¹⁴³¹ EGAÑA 1970, pp. 188-189.

¹⁴³² Cfr. SORIA 1956, p. 58; SORIA 1965, p. 122.

¹⁴³³ MESA, GISBERT 1983, p. 426. Le opere attribuibili a Bitti nella chiesa di S. Pietro di Acora furono trafugate nel 1976: cfr. Mariana Mould de Pease. *Apuntes interculturales. Conservación y uso de los Bienes Culturales de la Iglesia Católica del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 45.

¹⁴³⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1983, pp. 426-427, tavv. 12-13; MESA, GISBERT 1991, p. 198.

a nostro parere, in assenza di raffronti precisi e di altri esempi certi di frequentazione della tecnica del tuttotondo da parte di Bitti, non potrà essere confermata¹⁴³⁵. Stesso discorso è da fare per l'attribuzione della statua in *maguey* di *Gesù Bambino* della chiesa dell'Assunta di Juli¹⁴³⁶. Pertinente alle missioni gesuitiche del Lago, così come si deduce dal trigramma "IHS" posto in uno scudo sostenuto da angeli, è il pregevole dossale con bassorilievi in *maguey* nella cappella di Challapampa (fig. 180) che si compone di una nicchia centrale affiancata da due elegantissimi *Arcangeli* vestiti alla romana e da uno stuolo di angeli festanti ed orchestranti che nella parte superiore circondano il trigramma gesuitico¹⁴³⁷. Tutte queste opere scultoree permettono di sostenere che, così come per la pittura, anche per la scultura peruviana l'artista italiano rappresentò un importante punto di riferimento, rinnovando ed animando le rigide forme della retablistica¹⁴³⁸.

Non sappiamo quando Bitti rientrò a Lima, se nel 1592, come proposto da Stastny, o più tardi come qui ipotizzato; quel che è certo è che il pittore era sicuramente nel collegio della capitale viceregia nel marzo 1595 così come figura nel catalogo dei religiosi della Provincia del Perù¹⁴³⁹. Proprio al torno di anni tra il 1592 e il 1594 avvolti nell'ombra sono da ricondursi tre dipinti inviati per le missioni gesuitiche nell'Oriente boliviano dei quali consta da una lettera del missionario padre Diego de Samaniego al Provinciale Juan Sebastián trascritta nella Carta annua del 1594. Da essa si apprende che la città di Santiago del Puerto

*«ha pedido con grande instancia muchas veces que pida a V. Reverencia que haga que el Hermano Bernardo nos pinte una imagen de Sanctiago el maior, patrón desta ciudad, para ella, como la que hizo para S. Lorenço, que aún no ha llegado y cada día se espera, que todos se han aficionado, y con razón, a la de S. Migual que hiço para Sancta Cruz»*¹⁴⁴⁰.

Da ciò, dunque, si deduce che Bitti aveva realizzato ed inviato, trovandosi a Lima o a Juli, un quadro raffigurante *San Michele* per Santa Cruz de la Sierra e che un altro quadro ritraente *San Giacomo Maggiore* era stato spedito ma non ancora giunto alla destinazione di San Lorenzo de la Frontera¹⁴⁴¹. Proprio in virtù di ciò anche Santiago del Puerto richiedeva un dipinto di Bernardo Bitti raffigurante il patrono *San Giacomo* appellandosi così alla benevolenza del Provinciale:

*«V. Reverencia, por charidad, nos consuele a todos, pues esta ciudad no tiene menos necesidad della, ni el glorioso apóstol lo merece menos, y el Hermano se tendrá por dichoso de que por su buena mano estas naciones cobren devoción y veneren a este glorioso apóstol y en él a Dios nuestro Señor»*¹⁴⁴².

Nessuna di queste opere è oggi reperibile¹⁴⁴³.

Potrebbero inserirsi in questi anni, inoltre, i lavori realizzati per la chiesa della Compagnia di Gesù di Arequipa¹⁴⁴⁴, non sappiamo se eseguiti da Bitti sul posto o inviati da Juli o Lima. I Gesuiti

¹⁴³⁵ Secondo Héctor Schenone. "Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 14, 1961, p. 67, figg. 5-6 il *San Giovanni* va ricondotto ad un seguace di Juan Bautista Vázquez, el Viejo.

¹⁴³⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1983, p. 423, tav. 7.

¹⁴³⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 64-69; MESA, GISBERT 1983, p. 426. Nel successivo MESA, GISBERT 1991, p. 198 i due studiosi ipotizzano, senza però addurre prove, che gli altari di Acora e di Challapampa provengano, in realtà, dalle chiese di Juli. Sul dossale di Challapampa si veda anche Teófilo Salazar Morales. "Bernardo Bitti - escultor: tablero central de altar en la capilla Challapampa". *Arte y arqueología*, nn. 3-4, 1975, pp. 135-144.

¹⁴³⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1991, p. 201.

¹⁴³⁹ Cfr. EGAÑA 1970, p. 759. Si legge quanto segue: «[Nombre y sobrenombre] Hermano Bernardo Bitti - [patria] Camerino, en Italia - [edad] quarenta y seis años - [fuerças] medianas fuerças - [tiempo de Compañía] veintiocho años ---- [ministerios que ha exercitado] pintor --- [grados de la Compañía]coadjutor temporal formado».

¹⁴⁴⁰ EGAÑA 1970, p. 759.

¹⁴⁴¹ La realizzazione del dipinto per la missione di San Lorenzo de la Frontera è confermata dalla successiva cronaca di Jacinto Barrasa. Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 68.

¹⁴⁴² EGAÑA 1970, p. 759.

¹⁴⁴³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 71-72; MESA, GISBERT 2005, pp. 68-69.

iniziarono la costruzione della propria chiesa nella Città Bianca nel 1578. Questo primo tempio fu gravemente danneggiato dal terremoto del 1583 e quindi abbattuto e ricostruito, anche se gli studiosi locali non concordano sulla data di inizio dei lavori che alcuni collocano al 1595 sotto la direzione dell'*hermano* Diego Felipe¹⁴⁴⁵. In realtà è probabile che il cantiere fu avviato subito dopo il terremoto dal momento che, sin dal 1582, il collegio di Arequipa riceveva considerevoli donazioni in denaro da parte di benefattori tali da far pensare ad un'immediata ricostruzione¹⁴⁴⁶. Anche la Compagnia sosteneva economicamente la ricostruzione, così come si ricava dalla lettera già menzionata del gennaio 1585 dalla quale si apprende che il Provinciale destinava al collegio di Arequipa 1300 pesos prelevati dalla dottrina di Juli «*por aver trabajado aquí dos meses el Hermano Bernardo, el pintor, en un retablo*»¹⁴⁴⁷. Inoltre, l'anonimo cronista gesuita del 1600 testimonia che subito dopo il terremoto

*«porque estábamos necesitados de ornamentos para el culto diuino, nos dieron luego de limosna quinientos pesos para que se reformase la sacristía, y vna lámpara de plata para ante el santísimo Sacramento, y mandaron para adelante vna estancia suya de vacas, cuyos prouechos y renta fuesen para el mismo ornato»*¹⁴⁴⁸.

A questo punto, crediamo che non si possa scartare l'ipotesi che tra le opere realizzate dal pittore camerte durante gli anni trascorsi a Juli possano essere incluse alcune delle tele attualmente esistenti nella chiesa e nella sacrestia del collegio gesuitico di S. Giacomo di Arequipa¹⁴⁴⁹, eventualità che, tuttavia, contrasta con la datazione finora proposta dagli studiosi per questi dipinti, fermo restando che non disponiamo di nessun dato documentario che consenta di assegnare una datazione precisa al *Cristo risorto*, alla *Madonna col Bambino*, alla *Madonna della Candelora* e alle *Lacrima di San Pietro*, a cui si sarebbe aggiunta, secondo Vargas Ugarte, una perduta *Trasfigurazione*¹⁴⁵⁰.

Finora gli studiosi hanno teorizzato che le tele furono realizzate durante due distinti soggiorni dell'*hermano* Bitti ad Arequipa. Mesa e Gisbert proposero che la *Madonna col Bambino* (fig. 181) risalirebbe all'ipotetica prima permanenza *arequipeña*, svoltasi tra il 1596 e il 1600, osservando caratteristiche che suggerirebbero relazioni con le tele della chiesa di S. Pietro di Lima¹⁴⁵¹: con la *Candelora* (fig. 200), per la posizione del Bambino, e con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 252) «*por ese manto que cruza por delante de sus piernas y se sostiene sin gravidad*»¹⁴⁵². Diversamente Soria valutò la *Madonna col Bambino* di Arequipa «*más movida y nerviosa, menos estable, sólida y corpórea que la de Lima*» e perciò databile alla tarda produzione dell'artista marchigiano¹⁴⁵³. Da parte sua Stastny considerò la *Madonna col Bambino* della Compagnia di Arequipa come paradigmatica del supposto cambio stilistico subito dalla produzione del pittore gesuita

¹⁴⁴⁴ Le valutazioni qui proposte sono in parte anticipate nel nostro Francesco De Nicolo. "Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal". *Esperide. Cultura artística in Calabria*, a. XIII, nn. 25-26, 2020 (2022), pp. 118-124.

¹⁴⁴⁵ Per una sintesi delle diverse ipotesi sull'edificazione della chiesa gesuitica di Arequipa si veda HÉLARD ANDRÉ FUENTES PASTOR. *Los Jesuitas y el colegio de Santiago de Arequipa*. Arequipa: Colegio San José, 2017, pp. 93-95. Si veda anche RUBÉN VARGAS UGARTE. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Gil, 1963, pp. 61-64; LUIS EDUARDO WUFFARDEN REVILLA. "Iglesia y Colegio de Santiago. Arequipa, Perú". In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 149-161.

¹⁴⁴⁶ Cfr. FUENTES PASTOR 2017, pp. 43-54.

¹⁴⁴⁷ EGAÑA 1961, p. 514.

¹⁴⁴⁸ MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), p. 195.

¹⁴⁴⁹ Cfr. DE NICOLO 2022d, pp. 118-124.

¹⁴⁵⁰ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 63.

¹⁴⁵¹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 84-65.

¹⁴⁵² ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 125. La datazione è condivisa anche da WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 261. Si veda anche Ricardo Estabridis Cárdenas. "Virgen con el Niño". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 332.

¹⁴⁵³ SORIA 1965, p. 124.

all'indomani del suo ritorno a Lima e del suo presunto incontro con le ultime novità dell'*antimaniera* di Scipione Pulzone introdotta in Perù da Matteo Pérez¹⁴⁵⁴. Come si è detto in precedenza, Bitti, secondo questa ipotesi di Stastny, avrebbe accolto con entusiasmo i prototipi pietosi e sentimentali adottando nelle sue Madonne le espressioni malinconiche dei modelli romani "antimaniéristici" di quegli anni¹⁴⁵⁵; ipotesi che, tuttavia, trascura la lunga tradizione artistica ed iconografica medievale e rinascimentale d'Italia dove la "Madonna malinconica" non fu certamente "inventata" da Scipione Pulzone (si veda per esempio la *Madonna Sistina* di Raffaello). Su tale teoria, contraddicendo Francisco Stastny, José de Mesa e Teresa Gisbert hanno ritenuto che «*el impacto que Alesio hizo sobre Bitti*» non dovrà essere affatto misurabile nei termini di una svolta stilistica o "antimaniéristica", bensì «*debió afirmar su fe en el manierismo que él trajo de Roma, poniendo más tesón en el desarrollo del estilo que por este tiempo se vigoriza y amplía*»¹⁴⁵⁶. A modesto parere di chi scrive, la posizione dei due studiosi boliviani - che però parlano di manierismo invece che più correttamente di tarda Maniera - è la più condivisibile¹⁴⁵⁷, trovando oggi riscontro nel ciclo di dipinti nella chiesa di S. Tommaso d'Aquino di Rondocan di cui diremo.



Fig. 181. Bernardo Bitti, *Madonna col Bambino*, fine del XVI secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 182. Bernardo Bitti, *Lacrime di San Pietro*, fine del XVI secolo - inizi del XVII secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a



Fig. 183. Bernardo Bitti, *Madonna della Candelora di Copacabana*, 1598-1599. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto Juan Pablo El Sous Zavala



Fig. 184. Bernardo Bitti, *Cristo risorto*, fine del XVI secolo - inizi del XVII secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto internet.

La nostra attenzione passa ora alla tela delle *Lacrime di San Pietro* (fig. 182) della sacrestia della chiesa della Compagnia di Arequipa che mostra al Cristo legato alla colonna in accentuato contrapposto e con le gambe incrociate analogamente al rilievo di *San Sebastiano* di Cuzco¹⁴⁵⁸ (fig. 175). Il corpo smunto e allungato di Cristo sembra esibirsi in un passo di danza dal quale, nonostante la corda annodata al braccio di bramantesca memoria, non filtra nessuna tensione e l'unico segno di sofferenza trapela dall'espressione mesta dello sguardo. Anche Pietro partecipa alla danza allungando il passo in un inchino scomposto e volgendo il suo sguardo carico di lacrime, per

¹⁴⁵⁴ Cfr. STASTNY 2013, pp. 138-139.

¹⁴⁵⁵ Cfr. STASTNY 2013, pp. 138-139.

¹⁴⁵⁶ MESA, GISBERT 1974, p. 74; MESA, GISBERT 2005, p. 66.

¹⁴⁵⁷ Cfr. DE NICOLO 2022d, pp. 118-124.

¹⁴⁵⁸ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 127; Ricardo Estabridis Cárdenas. "Cristo Resucitado". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 333.

il pentimento del rinnegamento, verso il Messia¹⁴⁵⁹; nel personaggio sembra percepirsi una certa somiglianza compositiva con le *Lacrime di San Pietro* di El Greco del Museo Soumaya di Città del Messico, dimostrando una curiosa affinità tra i due pittori già acutamente evidenziata da Soria, che legittima ad ipotizzare, come detto nel Capitolo 1, un incontro tra Bitti ed El Greco a Roma durante gli anni del soggiorno italiano del pittore cretese¹⁴⁶⁰.

Le *Lacrime di San Pietro*, così come il *Cristo risorto* e la *Madonna della Candelora* della sacrestia del tempio gesuitico sono riferiti dalla critica all'ipotetico secondo soggiorno di Bitti ad Arequipa realizzato verso il 1603¹⁴⁶¹, però alla luce di quanto detto in precedenza, propendiamo per la cautela nella datazione che non è confermata da nessun documento. Crediamo, anzi, che la tela della *Madonna della Candelora* (fig. 183) sia da identificare col dipinto giunto ad Arequipa tra il 1598 e il 1599 menzionato in un passo dell'anonimo cronista gesuita del 1600 che così recita:

«se ha consolado grandemente el pueblo es con una imagen de nuestra Señora que es retrato de la de Copacavana, que en este reyno es de summa deuoción, por los muchos milagros y marauillas que el Señor se ha servido de obrar por ella, y entendiendo el P.º el gusto con que aquí sería recebida, despachó un hermano nuestro, que la trajo muy linda, retratada lo más al natural que se pudo, y del mesmo tamaño y medidas, y se collocó en nuestra iglesia con gran solemnidad y fiesta, y con singular affecto y regozijo en una graciosa capilla colateral que antes que llegase le estaba labrada. Ansele ofreçido muchas joyas y cosas de oro y seda para su adorno, y entre ellas una corona muy rica. Es frequentado su altar de la gente con mucha veneración y con firme confiança de ser socorridos en sus aflicciones»¹⁴⁶².

Il titolo mariano della Vergine di Copacabana, infatti, è assimilato a quello della Madonna della Candelora, soggetto del dipinto ancora esistente in sacrestia. Nell'opera si vede la Vergine che sostiene in una mano il Bambino Gesù e nell'altra la candela, attributo che rimanda al mistero della Presentazione di Gesù al Tempio durante la quale il profeta Simeone definì il Reale Infante come «luce che illumina le genti» (Lc 2, 32); alla luce rinvia anche l'immenso sole raggiato alle spalle dei due personaggi che, com'è facile immaginare, si presta all'interpretazione sincretica Dio-Inti, la divinità incaica del sole¹⁴⁶³, facendo sospettare che in questo caso Bitti usò il principio dell'*accomodatio*¹⁴⁶⁴. Per quanto riguarda l'ultima tela, il *Cristo risorto* (fig. 184), essa manifesta il buon dominio anatomico e il sapiente utilizzo di fonti iconografiche italiane e fiamminghe con riferimenti alle incisioni di Dürer e a grandi esempi del Rinascimento italiano che si ibridano con equilibrio nella composizione che vede al centro il Cristo benedicente, come nella *Resurrezione di San Francesco al Prato* di Perugino nella Pinacoteca Vaticana¹⁴⁶⁵.

Come si diceva, nel 1595 Bitti è sicuramente a Lima. La sua permanenza nella capitale viceregia, tuttavia, dovrà essere breve dal momento che in quello stesso anno, alla nomina di padre Manuel Vázquez come Rettore del collegio di Cuzco, le fonti riferiscono che il pittore fu chiamato da questi per eseguire nuovi lavori nella chiesa dell'antica capitale incaica¹⁴⁶⁶. Ad accompagnarlo nel viaggio, questa volta, doveva esserci un confratello italiano, di provenienza napoletana, Giuseppe Avitabile, di cui diremo nello specifico più avanti, che come Bitti figurava nel catalogo dei religiosi

¹⁴⁵⁹ Cfr. DE NICOLO 2022d, p. 120.

¹⁴⁶⁰ Cfr. SORIA 1965, p. 123.

¹⁴⁶¹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 106; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 125.

¹⁴⁶² MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), pp. 207-208. Il brano era già noto a MESA, GISBERT 1974, p. 86 ma i due studiosi non giungono all'identificazione che qui proponiamo.

¹⁴⁶³ Del resto proprio a Copacabana si rendeva culto al sole. Cfr. Teresa Gisbert. "Arquitectura en torno al lago Titicaca". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, p. 169.

¹⁴⁶⁴ Cfr. DE NICOLO 2022d, p. 122.

¹⁴⁶⁵ Cfr. DE NICOLO 2022d, p. 122. Si veda anche Ricardo Estabridis Cárdenas. "Cristo Resucitado". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 333.

¹⁴⁶⁶ Cfr. SORIA 1965, p. 124; MESA, GISBERT 1974, pp. 75-76; MESA, GISBERT 2005, pp. 66-67.

del collegio di Lima al 1595¹⁴⁶⁷. Secondo le cronache gesuitiche spettò al padre Manuel Vázquez terminare, entro il suo mandato triennale, le opere della chiesa e del collegio di Cuzco, incaricando a Bitti l'esecuzione di alcuni lavori. Antonio de Vega testimonia:

«Finalmente, acabó su trienio dicho P. Manuel Vázquez y echó el sello a lo que había hecho, con la colgadura de lienzos que hizo para la capilla mayor, y digo colgadura, porque están los dichos lienzos encajados y asentados en las paredes de la capilla mayor, en aquel blanco que dejó para la colgadura el H. Juan Mosquera, entre la cenefa o ajedrezado de abajo y los cartones de arriba. Allí están los dichos lienzos o cuadros, tan grandes como la colgadura que allí se solía poner, y están asentados en sus alcayatas o clavos grandes de hierro por abajo y por arriba, para su firmeza. Son 8 y contienen los principales misterios de la Vida y Muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre, los cuales con muchas otras piezas más pequeñas con que están enriquecidas las celdas de casa y la capilla de la Concepción de nuestra Señora, que es la de la Congregación de los estudiantes, hizo el Hermano Bitti, con ayuda del hermano José, de nuestra Compañía, es en mucha obligación, por lo mucho que en este género la ha ilustrado. La obra toda es tan cabal y perfecta, que pone devoción y aún admiración a todos cuantos la ven y se ha tasado en 8.000 pesos. Están los dichos lienzos y figuras de pincel al óleo, en sus cuadros grandes, labrados y dorados, con sus cortinas de tafetán; para los cuales dio una devota nuestra, llamada Doña Bernardina Maldonado, vecina de esta ciudad y encomendera de indios, 300 pesos. Están echadas estas cortinas entre semana y las fiestas principales se corren con un artificio, con que cada cortina se queda cubriendo el blanco de la pared, y vacío, que estaba entre cuadro y cuadro. Con esto y con lo que añadió el P. Juan Vázquez, Rector que es ahora, quedó la capilla mayor del todo acabada, y tan perfecta, como queda dicho»¹⁴⁶⁸

Fino a pochi anni fa si credeva che il ciclo di dipinti della *Vita di Cristo* fosse andato perduto a seguito dell'espulsione dei Gesuiti nel 1767¹⁴⁶⁹. Recentemente, però, le otto tele sono state fortuitamente ritrovate nella chiesa di S. Tommaso d'Aquino di Rondocan¹⁴⁷⁰ e sono adesso al centro di una nuova serie di ricerche¹⁴⁷¹ che, partendo proprio dallo studio delle tele, conducano ad una rilettura complessiva della figura di Bernardo Bitti. I dipinti di Rondocan raffigurano l'*Adorazione dei pastori* (fig. 185), l'*Adorazione dei magi* (fig. 186), la *Trasfigurazione*, l'*Orazione di Cristo nell'orto* (fig. 187), la *Flagellazione di Cristo* (fig. 188), la *Crocifissione* (fig. 189), l'*Apparizione di Cristo risorto alla Madre* e l'*Ascensione al cielo* (fig. 190), tutti in condizioni buone o discrete ad eccezione della tela della *Trasfigurazione* molto rovinata e priva della cornice.

Di punti di vista stilistico e compositivo questi quadri, che furono realizzati tra il 1595 e il 1597 in collaborazione con Giuseppe Avitabile, manifestano ancora la convinta adesione di Bernardo Bitti al lessico della tarda Maniera. Si guardi, per esempio, la *Flagellazione di Cristo* che nell'esasperazione delle anatomie michelangiolesche, nel drammatico dinamismo delle figure, nei colori vivaci ed acidi delle corazze e dei mantelli dei carnefici, rivela la mano di un pittore ancora ancorato alle forme e alle espressioni del tardo-manierismo della sua formazione tra Marche Roma,

¹⁴⁶⁷ Cfr. EGAÑA 1970, p. 761.

¹⁴⁶⁸ VEGA 1948, pp. 53-54. La testimonianza è confermata anche da MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), p. 42: «[padre Manuel Vázquez] acresentó mucho la sacristía y adorno de la yglesia con ocho quadros de pincel grandes, de los principales misterios de la vida de Nro. Salvador de mano del hermano Bernardo Bitti».

¹⁴⁶⁹ Per le vicende del passaggio delle tele da Cuzco a Rondocan si veda TEJADA FARFÁN 2019, pp. 43-59.

¹⁴⁷⁰ Le prime notizie, volutamente incomplete, sulla scoperta di questo ciclo sono in Franz Grupp, Zully Mercado de Grupp. "Bernardo Bitti: padre de la pintura Virreinal americana". *Persona y cultura*, n. 8, 2010, pp. n.n. Seguono alcuni succinti riferimenti in Graciela María Viñuales, Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Universidad de Lima, 2014, pp. 475-481; Ananda Cohen Suarez. *Pintura Colonial Cusqueña. El esplendor del arte en los Andes*. Cuzco: Haynanka, 2015, pp. 167-169 e la prima vera lettura critica in Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "De los orígenes a la era Mollinedo". In Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALI, 2016, pp. 21-22.

¹⁴⁷¹ AMERIO 2018, pp. 37-40; TEJADA FARFÁN 2019, pp. 43-59; TEJADA FARFÁN 2021a, pp. 66-79; TEJADA FARFÁN 2021b, pp. 16-21; TEJADA FARFÁN 2021c.



Fig. 185. Bernardo Bitti, *Adorazione dei pastori*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 186. Bernardo Bitti, *Adorazione dei magi*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 187. Bernardo Bitti, *Orazione di Cristo nell'orto*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 188. Bernardo Bitti, *Flagellazione di Cristo*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 189. Bernardo Bitti, *Crocifissione*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 190. Bernardo Bitti, *Ascensione al cielo*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.

probabilmente rinverdate dallo stimolante confronto con Matteo da Lecce. Del tutto coerente alla tarda Maniera è, inoltre, l'abbandono della prospettiva matematicamente costruita a favore di quella "empirica" quasi giottesca, così come emerge sempre dalla *Flagellazione di Cristo* dove vi è un'evidente sproporzione delle figure in secondo piano ed una inesatta proiezione delle scale e del pretorio rispetto al punto di fuga. Questa circostanza ci suggerisce che il pittore abbia reinterpretato liberamente qualche incisione del tema di ampia tradizione pittorica e grafica¹⁴⁷². Per questo ciclo di dipinti già Luis Wuffarden sottolineava «*el uso simultáneo de fuentes italianas y flamencas*»¹⁴⁷³. Andrea Tejada ha comprovato che in nessuna delle opere del ciclo il pittore ha seguito pedissequamente un qualche modello visuale percependosi, viceversa, la «*riqueza de su formación*

¹⁴⁷² Cfr. DE NICOLA 2022d, pp. 119-120.

¹⁴⁷³ WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 21.

*e influencias ya que se puede encontrar en sus composiciones elementos que podrían provenir de fuentes italianas, flamencas y centroeuropeas*¹⁴⁷⁴, come da incisioni di Dürer, Maarten de Vos, Johann Sadeler fino a composizioni di Michelangelo, Raffaello e Zuccari. Infatti, prendendo a mo' di esempio l'*Adorazione dei pastori* di Rondocan è possibile riscontrare libere citazioni a stampe di Sadeler così come da composizioni di Taddeo Zuccari¹⁴⁷⁵, oltre che, a parere di chi scrive alla citazione dell'*Adorazione dei pastori* di Pellegrino Tibaldi nella chiesa di S. Lorenzo dell'Escorial per la posizione e i lineamenti della Vergine. Da apprezzare, inoltre, l'attenzione riservata da Bitti alla descrizione del paesaggio che, indubbiamente, assimila anche l'elemento andino come si può notare con l'inserimento di elementi tipici del paesaggio peruviano quali, per esempio, il fiore *c'hiri c'hiri* nel quadro dell'*Adorazione dei pastori*¹⁴⁷⁶.

Dal cronista Antonio de Vega apprendiamo che, oltre al ciclo di otto tele della *Vita di Cristo*, per il collegio di Cuzco Bitti, aiutato dall'*hermano* Giuseppe Avitabile, realizzò anche opere per la cappella della Confraternita dell'Immacolata Concezione degli studenti e numerose pitture di piccole dimensioni destinate alla devozione personale dei confratelli nelle proprie celle. È probabile che la pala dell'altare della cappella dell'Immacolata sia da identificare con la tela che attualmente è conservata nel Museo del convento della Mercede di Cuzco¹⁴⁷⁷ (fig. 191) che vede la Vergine, caratterizzata dal solito panneggiamento prismatico, campeggiare su un cielo dorato irradiato dalla luce del sole, con i simboli litanici dipinti su delle nuvole, secondo una soluzione iconografica che rimonta alla metà del XVI secolo e che in aria andina fu diffusa soprattutto da Medoro Angelino. Nonostante la differente postura della Vergine, non ci sembra fuori luogo il confronto tra l'*Immacolata* di Bitti e quella realizzata da Federico Barocci per la chiesa di S. Francesco di Urbino (oggi nella Galleria Nazionale delle Marche nella stessa città) espressione del medesimo clima controriformato che vide il pittore urbinato interpretare «una spiritualità tormentata e sofferta, mistica e visionaria»¹⁴⁷⁸. L'*Immacolata* ora nel Museo mercedario, secondo Mesa e Gisbert «una de las más hermosas representaciones de la Inmaculada que se conservan en el Perú»¹⁴⁷⁹, fu replicata dall'artista in maniera quasi letterale in una seconda tela di dimensioni leggermente inferiori ora nel convento di S. Teresa di Cuzco¹⁴⁸⁰, mentre nella cattedrale esiste un'ulteriore *Immacolata* sulla cui paternità la critica diverge considerandola replica del medesimo Bitti¹⁴⁸¹ o copia eseguita da Gregorio Gamarra¹⁴⁸²; personalmente crediamo che quella della cattedrale sia effettivamente una copia eseguita da un qualche seguace di Bitti che acquisisce anche da Medoro Angelino la novità dei simboli litanici sostenuti da angeli. La composizione segue un modello abbastanza consueto con la Vergine stante, con le mani giunte e con lo sguardo rivolto verso il cielo

¹⁴⁷⁴ TEJADA FARFÁN 2021c, p. 129.

¹⁴⁷⁵ Cfr. TEJADA FARFÁN 2021c, pp. 37-48.

¹⁴⁷⁶ Cfr. Andrea Giuliana Tejada Farfán. "La serie di otto tele di Bernardo Bitti, gesuita camerinese (sec. XVI-XVII), a Rondocan, Cuzco (Perù). L'Adorazione dei pastori (I)". *Orizzonti della Marca*, 3 settembre 2022, p. 5.

¹⁴⁷⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 78-82; MESA, GISBERT 1982, p. 61; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 141; MESA, GISBERT 2005, p. 67; COHEN SUAREZ 2015a, p. 165.

¹⁴⁷⁸ Cfr. Maurizio Sangallo. "Federico Barocci o delle controriforme: tra Filippo Neri, i cappuccini, Federico Borromeo. Roma Urbino Milano". In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, p. 159.

¹⁴⁷⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 61.

¹⁴⁸⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 78-82; MESA, GISBERT 1982, p. 61; COHEN SUAREZ 2015a, p. 164.

¹⁴⁸¹ Cfr. Roberto Samanez Argumedo. "Pintura, escultura y platería". In *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Cusco: Telefónica del Perú, 2013, p. 85.

¹⁴⁸² Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 82.



Fig. 191. Bernardo Bitti, *Immacolata*, 1595-1597. Cuzco, Museo del convento della Mercede. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 192. Girolamo Imperato, *Immacolata*, fine del XVI secolo. Castellammare di Stabia, Museo Diocesano. Archivio Longobardi Ed.



Fig. 193. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1595-1597. Cuzco, Museo del convento della Mercede. Foto di Raúl Montero Quispe.

confrontabile, per esempio, con l'*Immacolata* (fig. 192) di Castellammare di Stabia realizzata da Girolamo Imperato completa, peraltro, di orchestra angelica. Faceva verosimilmente parte, invece, di quelle opere più piccole destinate alla devozione personale dei religiosi all'interno delle proprie celle, la *Madonna del passerotto* (cat. 12, fig. 257) attualmente nell'altare della Trinità della cattedrale di Cuzco¹⁴⁸³.

Da un altro passaggio del testo di Antonio de Vega veniamo a conoscenza che padre Juan Vásquez, Rettore del collegio di Cuzco tra il 1598 e il 1600, «*puso en la [...] portería dos lienzos de cuadros grandes, de pincel y al óleo, uno de San José con el Niño Jesús de la mano y otro del mismo tamaño de la Asunción y Coronación de Nuestra Señora*»¹⁴⁸⁴. Il dipinto dell'*Incoronazione della Vergine* è sicuramente da identificare con quello che si conserva nel Museo del convento della Mercede di Cuzco¹⁴⁸⁵ (fig. 193) che costituisce terza versione del medesimo soggetto realizzato per Lima e Juli, con la Vergine incoronata da Cristo e da Dio Padre, attornata da cori di angeli musicanti e festanti. Il quadro di *San Giuseppe col Bambino*, invece, è disperso¹⁴⁸⁶; potrebbe essere una copia del quadro in questione la tela di medesimo soggetto che si conserva nel convento di S. Antonio da Padova della Recolletta, opera probabilmente di un imitatore di Bitti, come Gregorio Gamarra¹⁴⁸⁷. Da ulteriori documenti pare che sempre nella portineria del collegio vi fossero altri dodici dipinti di Bitti raffiguranti scene della Passione di Cristo, oggi tutti dispersi¹⁴⁸⁸.

La permanenza del pittore marchigiano in Cuzco dovè concludersi verso il 1598, quando fu inviato ai collegi gesuitici del sud del Viceregno, a Sucre e, secondo alcuni, a Potosí. Non sappiamo se durante il cammino Bitti si fermò del tempo ad Arequipa dove, come abbiamo visto, in quegli anni giunse il dipinto della *Madonna di Copacabana* (della Candelora), oppure se tale dipinto fu inviato da Cuzco o da Sucre. Il collegio di S. Giacomo di Chuquisaca (oggi Sucre), città capitale

¹⁴⁸³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 81-82; MESA, GISBERT 2005, p. 67.

¹⁴⁸⁴ VEGA 1948, p. 55.

¹⁴⁸⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 82-83; MESA, GISBERT 2005, p. 67; COHEN SUAREZ 2015a, p. 166.

¹⁴⁸⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 84; MESA, GISBERT 2005, p. 67.

¹⁴⁸⁷ Cfr. Martín Soria. "La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 12, 1959, p. 26. Così anche MESA, GISBERT 1974, p. 82 e MESA, GISBERT 2005, p. 67. Diversamente MESA, GISBERT 1982, p. 62 e COHEN SUAREZ 2015a, p. 91 riconducono il dipinto a Giuseppe Avitabile.

¹⁴⁸⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 61.

della Regia Udienza di Charcas quindi importante sede per il clero e la burocrazia, fu fondato nel 1591 dal già citato Manuel Vázquez¹⁴⁸⁹; la chiesa, a navata unica con un altare centrale e due laterali, fu costruita «a gran prisa» tra il 1598 e il 1600¹⁴⁹⁰. Nella Carta annua del 1600 si legge:

«Ase acabado este año un retablo para la iglesia que se va labrando, y dos altares colaterales, que se aprecia todo en más de veinte mill ducados, y es la mejor cosa que tiene la Compañía en esta Provincia, aunque lo prinripai de la obra y toda la pinrura a sido de mano de un Hermano nuestro»¹⁴⁹¹.

Anche nella chiesa gesuitica di Sucre, dunque, il lavoro di Bitti consistette nella realizzazione dei *retablos* dell'altare maggiore e dei due laterali con le rispettive pale d'altare. Secondo la cronaca di Giovanni Aniello Oliva (1574-1642), il *retablo* risultò così magnifico che «la catedral de aquella ciudad offrecio treinta y cinco mil ducados»¹⁴⁹² per acquistarlo, una cifra molto elevata ma congrua ad una grande macchina d'altare della medesima foggia di quella di Cuzco. I *retablos*, purtroppo, sono andati perduti; sopravvivono però alcuni dei dipinti del collegio¹⁴⁹³, segnalati da Soria nella chiesa di S. Michele e da questi attribuiti a Bitti¹⁴⁹⁴, oggi nel Museo della cattedrale di Sucre.



Fig. 194. Bernardo Bitti, *Imposizione della pianeta a S. Ildefonso*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 195. Bernardo Bitti, *Annunciazione*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.

Le tele rappresentano la *Vergine che impone la pianeta a Sant'Ildefonso*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori*, la *Circoncisione*, *San Giacomo maggiore*, *San Giovanni evangelista*, il *Gesù bambino benedicente* e il *Cristo alla colonna*. L'*Imposizione della pianeta a Sant'Ildefonso* (fig. 194) è in parte deteriorata al punto da far emergere delle linee bianche dal fondo preparatorio che permettevano a Soria di comprendere la tecnica esecutiva del pittore che «delineaba primero con mano segura cada figura en color oscuro y luego aplicaba el modelado y el color»¹⁴⁹⁵. L'*Annunciazione* (fig. 195), resa con una policromia ben orchestrata, con le solite tinte pastello che virano dal celeste al verde chiaro, dal rosa al giallo, può essere confrontata, nella composizione, al bassorilievo in *maguay* di Acora, con la rappresentazione dell'annuncio sul piano inferiore e del

¹⁴⁸⁹ Cfr. SORIA 1965, p. 125.

¹⁴⁹⁰ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 69.

¹⁴⁹¹ Antonio de Egaña, Enrique Fernández (a cura di). *Monumenta Peruana (1600-1602)*, vol. 7. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981, p. 444.

¹⁴⁹² Joan Anello Oliva. *Historia del reino y provincias del Perú, de sus Incas reyes, descubrimiento y conquista por los españoles de la corona de Castilla, con otras singularidades concernientes á la historia [1631]*, vol. 1. Lima: Imprenta y libreria de S. Pedro, 1895, p. 205.

¹⁴⁹³ Diversamente MESA, GISBERT 2005, p. 70 credono che i dipinti furono realizzati sin dall'origine per un *retablo* della chiesa di S. Michele, già intitolata a S. Giovanni Battista.

¹⁴⁹⁴ Cfr. SORIA 1956, pp. 60-63; SORIA 1965, pp. 123-124. Alcuni di questi dipinti furono già attenzionati in Héctor Schenone. "Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 3, 1950, p. 94 che li riferì ad un ignoto pittore di buona mano.

¹⁴⁹⁵ SORIA 1965, p. 123.



Fig. 196. Bernardo Bitti, *Adorazione dei pastori*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 197. Bernardo Bitti, *S. Giovanni evangelista*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 198. Bernardo Bitti, *S. Giacomo maggiore*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto ARCA.

coro di angeli festosi che lanciano fiori nella parte superiore. L'*Adorazione dei pastori* (fig. 196), invece, si presta al confronto con l'omologo soggetto della tela di Rondocan, manifestando una certa tendenza alla semplificazione della scena, con la riduzione del numero dei personaggi, cosa che si riscontra anche nel *Cristo alla colonna* (cat. 13, fig. 258), ed un accentuarsi dell'afflato emotivo tra la Madre e il Figlio. Tendenza alla semplificazione è anche nella *Circoncisione* che, tuttavia, è appesantita dalle ridipinture. Il *Gesù Bambino benedicente*, avvolto in un mantello cartilagineo, a opinione di Soria, sembra ispirato ad un'incisione di Johannes Sadeler da invenzione di Maarten de Vos¹⁴⁹⁶. Il *San Giovanni evangelista* (fig. 197) e il *San Giacomo maggiore* (fig. 198), non sappiamo se parte di un più ampio ciclo di Apostoli¹⁴⁹⁷, furono segnalati da Soria per il loro forte legame alla tradizione italiana della tarda Maniera, evidenziando sorprendenti confronti con le opere di El Greco, come con la *Spoliazione di Cristo* della cattedrale di Toledo, parallelismi formali imputabili alla comune formazione imbevuta di tardo-manierismo romano¹⁴⁹⁸. Sempre a Bernardo Bitti è da ricondurre la pregevole *Vergine col Bambino e San Giovannino* (fig. 199), già nel Seminario della città ed oggi nel Museo della Cattedrale¹⁴⁹⁹, in origine forse destinata alla devozione privata dei Gesuiti. La composizione, che indubbiamente riflette i teneri modelli di Raffaello, vede la Madonna con in braccio il Bambino che si rivolgono, con lo sguardo e con l'abbraccio, a S. Giovannino che sostiene una croce astile ed offre una canestra di frutta; si tratta, secondo la critica, di una delle migliori opere di Bitti, caratterizzata dalla «pureza de las líneas» e dall'«idealización de las facciones a la manera italiana»¹⁵⁰⁰. Sempre a Sucre Mesa e Gisbert riconducono a Bitti, alla sua bottega o ad imitatori, alcune altre opere tra cui, nel monastero di S. Chiara un'altra versione, forse di qualche imitatore, della *Madonna col Bambino e San Giovannino* e nelle stessa chiesa anche una tela, in cattive condizioni conservative, raffigurante *Sant'Antonio di*

¹⁴⁹⁶ Cfr. SORIA 1956, p. 63; SORIA 1965, p. 124.

¹⁴⁹⁷ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 70. Non sappiamo se il *San Giacomo maggiore* oggi esistente sia da identificare col «grande y valiente lienzo del Apóstol Santiago, obra del Hº Bernardo» collocato «sobre la puerta primera que entra al patio» del collegio di Sucre di cui si ha notizia da documentazione menzionata in VARGAS UGARTE 1947, p. 63. Secondo MESA, GISBERT 2005, p. 70 si tratterebbe di due dipinti diversi.

¹⁴⁹⁸ Cfr. SORIA 1956, pp. 62-63; SORIA 1965, pp. 123-124.

¹⁴⁹⁹ L'opera fu attribuita a Bitti da SORIA 1956, pp. 63-64; SORIA 1965, p. 124. Cfr. anche MESA, GISBERT 2005, p. 73.

¹⁵⁰⁰ SORIA 1956, p. 64; SORIA 1965, p. 124.



Fig. 199. Bernardo Bitti, *Vergine col Bambino e S. Giovannino*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.

Padova forse di Bitti stesso, poi nel Museo Charcas la *Madonna degli Angeli* di indubbio sapore bittesco ma attribuita dai due studiosi, senza alcuna possibilità di riscontro, al coadiutore napoletano Giuseppe Avitabile¹⁵⁰¹, e un *San Giovanni Battista* in collezione privata¹⁵⁰².

Forse a conclusione di quest'ulteriore fatica, Bitti, sentendosi già in avanti con l'età - aveva, infatti, 52 anni - e di aver servito con umiltà e obbedienza la Compagnia di Gesù durante un lungo e sufficiente arco di tempo, dovè avvertire l'esigenza di rientrare in Italia per concludere in patria la propria esistenza terrena. Di ciò abbiamo traccia per mezzo della corrispondenza pubblicata nella *Monumenta peruana*; il 13 novembre del 1600 il Preposito Generale Claudio Acquaviva indirizzava all'*hermano* Bernardo Bitti a Chuquisaca la seguente missiva:

«Recebí una carta, Hermano charíssimo en el Señor, en que me proponéis el deseo que tenéis de bolver a Italia a acabar lo que os queda de vida. Veo que en esa tierra lo pasaréis con algún trabajo, pero como esto en ninguna parte puede faltar, ni conviene que nos falte, pues sería faltar nosotros del camino por donde todos los siervos de Dios caminan para llegar al cielo, tengo por mejor que, como hasta aora os avéis sacrificado a Dios en esa tierra, le sacrificuéis también lo que queda de vida, pues ésa no puede ser mucha, supuesta vuestra edad, y siendo ella ya qual vos decís, es mejor conservarla aí que ponella al peligro que pueda tener en tan largos caminos de mar y tierra. Yo escribo al Padre Provincial que os consuele y ayude en lo que fuere menester; acudid a él con lo que ocurriere, que lo hará como yo»¹⁵⁰³.

A causa del «*tan largo y trabajoso camino*» di traversata, il Preposito declinava la richiesta del pittore ordinandogli di rimanere in Perù¹⁵⁰⁴. Pensiamo, ad ogni modo, che la petizione di Bitti dovè sortire almeno l'effetto che il Provinciale dovè richiamarlo a Lima. Dubitiamo, pertanto, che il pittore camerte possa aver proseguito ulteriormente il suo cammino verso il Sud del Vicereame, fino a Potosí o ad altri luoghi più remoti come Salta; non vi sono, del resto, prove documentarie che permettano di attestare un soggiorno di Bitti a Potosí così come vorrebbero Mesa e Gisbert¹⁵⁰⁵. Entro il 1601, dunque, Bernardo era già rientrato nel collegio massimo di S. Paolo di Lima, così come provato dal catalogo dei Gesuiti stilato il 15 marzo di quell'anno, con la specifica che le sue

¹⁵⁰¹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 96-100, figg. 43, 45, 46; MESA, GISBERT 2005, p. 67.

¹⁵⁰² Cfr. MESA, GISBERT 2005, pp. 70-71.

¹⁵⁰³ EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, pp. 175-176. Il quello stesso giorno il Preposito scriveva al Provinciale del Perù, padre Rodrigo de Cabredo, chiedendo di «*ayudar y consolar al Hermano Bernardo Bitti, a quien yo escribo que no es buen hacer mudança de su persona siendo de tanta edad*» (EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, p. 174).

¹⁵⁰⁴ Così nella successiva lettera del Preposito datata 27 agosto 1601 indirizzata al Provinciale: «*el Noviembre pasado escribí al Hermano Bernardo Bitti, que ni su edad ni las demás razones permitían que le pusiéremos aora en tan largo y trabajoso camino, que era mejor ofreciese a Dios en ese Provincia la vida que le quedava*» (EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, p. 510).

¹⁵⁰⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 100-101; MESA, GISBERT 2005, p. 73. Le opere del «*coadiutor europeo*» segnalate nell'inventario dei beni successivo all'espulsione dei Gesuiti (1767) più che di Bitti, come vorrebbero MESA, GISBERT 2005, p. 73, potrebbero essere di Giuseppe Avitabile del quale il soggiorno nella città del *Cerro Rico* è attestata dai documenti.

forze fisiche erano «*gastadas*»¹⁵⁰⁶; tale circostanza ci induce a ritenere che il pittore non affrontò ulteriori spostamenti tra i collegi del Perù e dovè trascorrere i suoi ultimi anni di vita permanendo a Lima e proprio dalla capitale viceregia dovè inviare le altre opere presenti a Juli, Arequipa (?), Salta e Huamanga.

Nel convento di S. Francesco di Salta, città nell'attuale Argentina posta sull'antico itinerario che da Lima conduceva a Buenos Aires passando anche per Cuzco e Potosí, è stato attribuito a Bernardo Bitti un dipinto raffigurante *San Francesco d'Assisi*, caratterizzato dall'inconfondibile canone allungato e con tangenze con il *San Giovanni evangelista* di Sucre¹⁵⁰⁷; del quadro, proveniente dal soppresso collegio gesuitico della città, non è stato al momento possibile comprovarne l'attribuzione. Al primo lustro del XVII secolo, come si è visto, la critica riconduce alcuni dei dipinti di Bitti esistenti ad Arequipa, mentre a Juli, con datazione verso il 1602, gli è attribuita la *Crocifissione* oggi nella chiesa di S. Pietro ma forse proveniente dalla chiesa di S. Croce¹⁵⁰⁸. Rispetto all'omologo soggetto oggi a Rondocan, nella tela di Juli sembra accentuarsi il drammatismo della scena, tanto nell'ambientazione paesaggistica, che viene annullata dall'oscurità, quanto nelle espressioni dei personaggi; l'opera, dunque, sembra collocabile lungo le tappe di quel processo di ricerca di maggiore intimità della scena che abbiamo già evidenziato confrontando la *Flagellazione di Cristo* (fig. 188) di Rondocan con il *Cristo alla colonna* (fig. 258) di Sucre. Ad ogni modo, stilisticamente, vengono conservati i principali caratteri della tarda Maniera romana quali l'allungamento irrealistico delle figure serpentine e i colori brillanti delle vesti, così come la composizione può essere confrontata, per esempio, con la *Crocifissione* di Marco Pino da Siena nella chiesa dei SS. Severino e Sossio di Napoli. Forse il dipinto della *Crocifissione* della chiesa di S. Croce di Juli era parte di un più ampio ciclo di «*unos lienços muy buenos y vistosos de los misterios de ella con que se cubre el techo de la capilla mayor, que entretienen y dan gusto especialmente a los indios quando los miran*»¹⁵⁰⁹. Verso il 1605 si datano, infine, le tele della *Doppia Trinità* e una trafugata *Madonna col Bambino* della chiesa della Compagnia di Gesù di Huamanga¹⁵¹⁰ (oggi Ayacucho), altra città situata lungo l'itinerario Lima-Buenos Aires, dove il collegio gesuitico venne fondato proprio verso il 1605¹⁵¹¹. Anche nel caso della *Doppia Trinità*, che si presta al confronto con l'omologo soggetto dipinto da Angelino (fig. 262), la descrizione spaziale viene ridotta al minimo, conservando però i tratti tipici bitteschi, come i panneggiamenti spigolosi e l'allungamento delle figure, mentre i colori diventano più brumosi al pari di altri dipinti di Sucre.

Nel corso dei suoi ultimi anni a Lima Bitti si occupò di proseguire i lavori di decorazione della chiesa del collegio di S. Paolo. Per le forti analogie con la *Madonna della O* di cui si derà a breve, a questi anni crediamo vada datata la *Madonna della Candelora* (fig. 200), forse ridimensionata nella

¹⁵⁰⁶ «[Nombre y sobrenombre] H. Bernardo Vitti - [patria] Camerino en Italia - [edad] cinquenta y cinco años - [fuercas] gastadas - [tiempo de Compañía] a 15 de Mayo 1567 -- [ministerios que ha exercitado] pintor -- [grados de la Compañía]coadjutor temporal formado a 5 de Julio 1581» (EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, p. 241).

¹⁵⁰⁷ Cfr. Antonio Bonet Correa. "Pinturas de Bitti y Holguin en Salta (Argentina)". *Miscelánea de arte*, 1982, pp. 202-205.

¹⁵⁰⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 103-106; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 145-146; MESA, GISBERT 2005, p. 65; WUFFARDEN REVILLA 2012, p. 220.

¹⁵⁰⁹ Enrique Fernández (a cura di). *Monumenta Peruana (1603-1604)*, vol. 8. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1986, p. 306.

¹⁵¹⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 108-110; MESA, GISBERT 2005, p. 75.

¹⁵¹¹ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Iglesia y Colegio de la Compañía. Ayacucho (Huamanga), Perú". In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, p. 163.

sua grandezza, che faceva parte del *retablo* della Confraternita dei mulatti (*pardos*)¹⁵¹²; l'opera manifesta una spiccata inclinazione michelangiolesca nella monumentalità della Vergine¹⁵¹³ e nel Gesù Bambino nudo che ricorda la posizione dell'*Aurora* e della *Notta* delle Tombe medicee¹⁵¹⁴. Entro il 30 aprile del 1601, data della Carta annua¹⁵¹⁵, Bitti dové realizzare il dipinto della *Vergine dell'Attesa* (*Virgen de la Expectación del Parto*; fig. 201), gergalmente detta *Madonna della O* dal momento che si cantavano in suo onore una serie di antifone che iniziavano con il vocativo "o"¹⁵¹⁶. La Madonna sotto questo specifico titolo era titolare di una Congregazione di cavalieri di stampo gesuitico fondata nel 1588 o nel 1598¹⁵¹⁷ che, da quanto si legge nella Carta annua testé menzionata

«ha hecho un retablo para su altar con una imagen de Nuestra Señora de la Expectación que es su vocación y devoción, que todo valdrá más de mill y quatrocientos ducados, aunque las manos que obraron la imagen son de un Hermano nuestro, grande artífice en cosas de pincel»¹⁵¹⁸.

Il dipinto, ancora oggi esistente e conservato nell'antisacrestia, mostra la Vergine in piedi, in stato di gravidanza, che incrocia le mani sul seno e indirizza lo sguardo verso l'alto dove erculei angeli dispiegano filatteri con alcune delle invocazioni dell'Antifona della O; nella parte inferiore, altri sei angeli adulti, vestiti nei tipici paludamenti prismatici, conversano tra loro sull'imminente venuta del Redentore a cui allude la mangiatoia che uno degli angeli svela sotto un drappo rosso della Passione¹⁵¹⁹. Dal punto di vista stilistico, nonostante l'imbrunirsi dei toni e la semplificazione



Fig. 200. Bernardo Bitti, *Madonna della Candelora*, inizi del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro, antisacrestia. Foto di Francesco De Nicolò.



Fig. 201. Bernardo Bitti, *Madonna della O*, ante 1601. Lima, chiesa di S. Pietro, antisacrestia. Foto di Francesco De Nicolò.

compositiva, persistono evidenti elementi del tardo-manierismo come «*la alteración de las proporciones y consiguiente estilización de sus figuras, la idealización de sus tipos físicos, el colorido intenso y la gracia de la Virgen*» che hanno come risultato «*una composición visualmente*

¹⁵¹² Sulla datazione di questo quadro la critica diverge datandola al primo periodo di Bitti a Lima (cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 30; MESA, GISBERT 2005, p. 57) o intorno al 1595 (WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 208).

¹⁵¹³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 30; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1996, p. 21; MESA, GISBERT 2005, p. 57.

¹⁵¹⁴ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 120.

¹⁵¹⁵ Non 1600 come riportato da MESA, GISBERT 1974, p. 102; MESA, GISBERT 2005, p. 75.

¹⁵¹⁶ Le Antifone d'Avvento dette Antifone della O sono: *O Sapientia, O Adonai, O Radix Jesse, O Clavis David, O Oriens, O Rex Gentium, O Emmanuel*. Cfr. José Luis Gonzáles Navarro. *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en la Iglesia San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús, 2018, p. 18 nota 5.

¹⁵¹⁷ Sulla data di fondazione della Congregazione esistono pareri divergenti della critica riassunti in GONZÁLES NAVARRO 2018, pp. 16-17 nota 4.

¹⁵¹⁸ EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, p. 364.

¹⁵¹⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 102; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 145; MESA, GISBERT 2005, p. 75; Carl Brandon Strehlke. "Our Lady of the Expectacion". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 416; WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 208.

*atractiva, acorde con los valores plásticos de la estética manierista»*¹⁵²⁰. Andrà anche considerato che l'attuale *facies* del quadro, segnato da una certa esasperazione delle ombre che è estranea alla poetica bittesca, è quella conferita dal "ritocco" eseguito nel 1801 dal pittore sivigliano José del Pozo, che non sappiamo in quale misura abbia inciso nell'alterare l'aspetto originale della tela¹⁵²¹.

In linea a quanto già evidenziato nelle opere di Sucre, e rilevabile anche nelle tele della *Crocifissione* di Juli e della *Doppia Trinità* di Huamanga, sembrerebbe che, rispetto a tutta la produzione precedente, le due ultime pale d'altare di Lima respirino di una maggiore carica controriformistica. Ad ogni modo che, così come ipotizzato da Francisco Stastny, tale processo di semplificazione formale possa essere stato stimolato dall'incontro a Lima in quegli anni (e non nel 1592) con Matteo Pérez da Lecce¹⁵²², non ci sembra verosimile dal momento che, giudicando la produzione nota, il pittore leccese si dimostrò sempre sostanzialmente fedele alla tarda Maniera. Diversamente, la conoscenza delle novità artistiche romane, ed in particolar modo delle opere realizzate nella chiesa del Gesù a Roma da Scipione Pulzone, Giuseppe Valeriano, Gaspare Celio, Federico Zuccari ed altri pittori, può essere spiegata, come dimostra il caso menzionato in precedenza dell'*hermano* Pedro de Vargas¹⁵²³, con l'invio ininterrotto da Roma al Perù di album di stampe. E, a nostro modesto parere, fu proprio lo studio delle stampe che giungevano dall'Europa ad indurre Bernardo Bitti ad una personale riflessione sull'opportunità di semplificare la propria sintassi pittorica pur permanendo nel frasario della tarda Maniera.

Dalla Carta annua dell'aprile del 1601 si ricava che la cappella della Congregazione della O era

*«adomada al rededor con unos quadros grandes de la vida de nuestro Beato Padre Ignacio, que se hizieron para devoción de los Padres y Hermanos de este colegio, y por la mucha que en esta congregación se tiene a nuestro Beato Padre, se les an concedido estos quadros de su vida, los quales an ayudado no sólo para el consuelo de los congregados y para el de todos los que entran en su capilla, sino para que por este medio de la devoción que pone la vida de nuestro Padre también pintada, se despierten algunos a pedir mercedes a Nuestro Señor por la intercesión de este bienaventurado siervo suyo»*¹⁵²⁴.

È facile supporre che anche questo ciclo di dipinti della *Vita di Ignazio di Loyola*, che da quanto si deduce dal brano fu realizzato per affezionare i fedeli al fondatore della Compagnia in vista della sua beatificazione, dovè essere dipinto da Bernardo Bitti¹⁵²⁵. Come osservato da Gauvin Alexander Bailey, l'operazione di far riprodurre immagini di Ignazio ancora prima della sua beatificazione *«demonstrates an extraordinary confidence in the future success of their enterprise - one might even call it hubris - and also their dire need for depictions of heroes as role models for young Jesuits»*¹⁵²⁶. Peraltro non si trattò degli unici dipinti eseguiti prima della beatificazione: Mesa e

¹⁵²⁰ Oscar Flores Flores, Ligia Fernández Flores. "En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica: identidad y variedades dialectales". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 247.

¹⁵²¹ Anthony Michael Holguín Valdez. *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Tóxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal* (Tesi di laurea). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019, p. 84 ritiene che l'intervento fu particolarmente incisivo sul gruppo di angeli *«que presentan la corrección de figuras con cierta musculatura que, eliminando el canon alargado»* di Bitti, rende evidente l'impiego *«de un nuevo modelo de representación que se asemeja a las personajes devocionales»* realizzati da José del Pozo nella chiesa di S. Pietro. Per questo lavoro di "ritocco" la Congregazione pagò a José del Pozo la rilevante somma di 300 pesos. Cfr. GONZÁLES NAVARRO 2018, p. 62.

¹⁵²² Cfr. STASTNY 2013, pp. 138-139.

¹⁵²³ Cfr. EGAÑA 1970, p. 173.

¹⁵²⁴ EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, pp. 364-365.

¹⁵²⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 210.

¹⁵²⁶ Gauvin Alexander Bailey. "The Iconography of Jesuit Saints in the Church of San Pedro in Lima". *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 104, n. 416, 2015-2016, p. 471.

Gisbert presumono fossero opera di Bernardo Bitti i due ritratti di *Ignazio di Loyola* e *Francesco Saverio* esposti nel 1604 nella cappella della O e un *Ignazio di Loyola* per la cappella dell'Angelo Custode nel collegio di S. Martino¹⁵²⁷. Tra le opere che crediamo vadano datate all'ultimo periodo limegno vi è anche un disperso «*lienzo devotissimo*» del *Beato Stanislao Kostka* menzionato nella cronaca del gesuita Jacinto Barrasa, composta tra il 1674 e il 1670, che si trovava in una cappella del noviziato di S. Antonio Abate¹⁵²⁸. Infine, all'indomani della beatificazione nel 1609 risale un quadro allegorico del *Beato Ignazio di Loyola*, ultima opera documentata del catalogo di Bernardo Bitti per la chiesa del collegio massimo di Lima, che riproduceva Ignazio in preghiera irradiato da una grande luce e circondato da tre angeli recanti il trigramma JHS, un cuore ardente ed un bracere dal quale si innalzava fumo d'incenso¹⁵²⁹.

Andranno menzionate, a questo punto, una serie di opere attribuite a Bitti, conservate a Lima o in altre città del continente. Tra le tele custodite in istituzioni museali o religiose limegne vanno ricordate: l'*Orazione di Cristo nell'orto* del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, proveniente dalla collezione Yábar di Cuzco¹⁵³⁰, la cui composizione si discosta dal medesimo soggetto ora a Rondocan inducendo recentemente Andrea Tejada a mettere in dubbio la validità dell'attribuzione¹⁵³¹; l'*Ecce Homo*, la *Madonna col Bambino* e la *Madonna dello scettro* del Museo Pedro de Osma¹⁵³²; la *Madonna della rosa* del Museo de los Descalzos¹⁵³³ che, come si dirà più avanti, ci sembra accostabile più alla produzione di Medoro Angelino; la *Madonna col Bambino* pubblicata come opera di circolo di Bitti, senza però ulteriore commento specifico, nella collezione delle Carmelitane Scalze¹⁵³⁴. Riteniamo vadano espunte dal catalogo del pittore, inoltre, le tele di *San Stanislao* e *San Luigi Gonzaga* del Museo de los Descalzos di Lima¹⁵³⁵, la *Madonna di Chiquinquirá* in collezione privata colombiana¹⁵³⁶ e la *Madonna in preghiera con San Giovannino* del Museo Nacional del Virreinato a Tepotzolán in Messico¹⁵³⁷ (che a nostro giudizio manifestano piuttosto l'influenza di Medoro Angelino), nonché il *Cristo carico della croce* in collezione privata limegna¹⁵³⁸ e le *Lacrime di San Pietro* del monastero della SS. Trinità di

¹⁵²⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 110-111; MESA, GISBERT 2005, pp. 75-76.

¹⁵²⁸ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, pp. 63-64. Diversamente MESA, GISBERT 2005, p. 57 datano questa tela al primo periodo limegno ma tale datazione risulta improbabile dal momento che Stanislao Kostka, che Bitti aveva avuto modo di conoscere personalmente a Roma durante il suo noviziato, fu beatificato nel 1605.

¹⁵²⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 111; MESA, GISBERT 2005, p. 76.

¹⁵³⁰ Il dipinto fu attribuito da Francesco Stastny. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 22, 1969, p. 33 e confermato da MESA, GISBERT 1974, p. 79. Jaime Mariaza Foy. "Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 9, 2012, p. 48 ha evidenziato l'accurata descrizione paesaggistica del dipinto, con una composizione in profondità che si apre su di una valle con una città e alcune montagne sullo sfondo. La città è un conglomerato di fantasiosi edifici con torri merlate, cupole, guglie e archi, manifestando una certa similitudine con gli edifici che fanno da sfondo ai bassorilievi di *Sant'Ignazio di Antiochia* e di *San Sebastiano* del Museo Histórico Regional del Cuzco.

¹⁵³¹ Cfr. TEJADA FARFÁN 2021c, p. 77.

¹⁵³² Cfr. Pedro Pablo Alayza Tijero, Carlos Trivelli Avila. *Guía Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2019, pp. 22-27.

¹⁵³³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 112; MESA, GISBERT 2005, p. 77.

¹⁵³⁴ Cfr. Luis Martín Bogdanovich, Denisse Rouillon. *Para Vos nació. Historia, arte y patrimonio del Carmelo teresiano de Lima. 1643-2015*. Catalogo (Lima, 2015). Lima: Municipalidad de Lima, 2015, p. 3, fig. p. 2.

¹⁵³⁵ Attribuite in MESA, GISBERT 1974, pp. 111-112; MESA, GISBERT 2005, p. 77.

¹⁵³⁶ Attribuita in Olga Isabel Acosta Luna. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 224-226.

¹⁵³⁷ Attribuita in Xavier Moyssén. "Una pintura de Bernardo Bitti en México". *Boletín INAH*, n. 16, 1964, pp. 12-14. Il quadro riprende il medesimo modello iconografico del quadro di Medoro Angelino nel Museo di Belle Arti di Siviglia.

¹⁵³⁸ Attribuita in MESA, GISBERT 1974, pp. 74-75.

Quito¹⁵³⁹ che sono copie di opere di Luis de Morales che per il *pathos* e l'espressionismo della figura del Cristo manifestano un pennello certamente diverso da quello di Bitti.

Secondo quanto ricostruito dalla critica storico-artistica, nell'arco della sua attività Bernardo Bitti fu anche autore di ritratti. Francisco Stastny credette di riconoscere il pennello di Bitti nel ritratto di don Gerónimo López Guarnido (1525-1596), rettore dell'Universidad de San Marcos di Lima dal 1575, appartenente alla collezione di ritratti di cattedratici del Museo di Arte e Historia de la Universidad Nacional Mayor de S. Marcos di Lima¹⁵⁴⁰; a causa della grande alterazione del dipinto, riteniamo che sia necessaria maggiore cautela rispetto all'attribuzione. Inoltre, difficile da valutare, a causa del trafugamento, è l'attribuzione a Bitti del ritratto, già in Cuzco, di Jerónimo Ruiz de Portillo, primo Provinciale del Perù, pubblicato come possibile opera di Bitti da Mateos e Mesa e Gisbert con datazione ante 1590, anno della morte del Provinciale¹⁵⁴¹.

Nel 1610 Bernardo Bitti conclude la sua esistenza terrena all'età di 62 anni, dopo aver trascorso 35 anni tra i collegi di Perù e Bolivia e aver lasciato una profonda impronta nell'arte sudamericana.

4.2.3 Considerazioni finali

Nonostante la lunga e prolifica carriera, nei decenni successivi alla morte, la figura di Bernardo Bitti, diversamente che i contemporanei Matteo Pérez da Lecce e Medoro Angelino, fu dimenticata dalla storiografia e, come si è detto, fu grazie alle ricerche documentarie di Vargas Ugarte e a quelle sul campo di Soria che poté prodursi, tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, la riscoperta di questo pittore. Solo le cronache gesuitiche ne hanno sempre esaltato il profilo; il cronista napoletano Aniello Oliva così sintetizzava:

«Llevo pues nuestro Señor al hermano Bernardo en este tiempo para enriquecer la Yglesia de sus pinturas y no solo a esta pero a todas las demás de la prouincia; tanto que si lo que el solo pinto por sus manos se ubiera de hazer a fuerças de dinero no fueran bastantes çiento y çinquenta mil ducados, pues solo por un retablo que hiço para la yglesia del colegio de Chuquisaca la catedral de aquella çiudad offreçio treinta y çinco mil ducados. Lo menos que tuvo este hermano fue ser tan primo en el arte de la pintura, pues lo fue mucho mas en las exçelentes virtudes que Dios pinto en su Alma, era hombre mansissimo y apazible; gran trabajador sin que jamas nadie lo aya visto estar oçioso, que era de tanta mayor estima, esto en el hermano quanto los hombres naturalmente suelen ufamarse, quando son de grande provecho a una comunidad, como lo era el; gastaba en el exerçio de la oraçion todo el tiempo que tenia desde que alçaba de obra y las fiestas la mayor parte del dia, dándole el Señor en ella tanto consuelo, quanto mostraba el alegría de su rostro con que finalmente falleçio en el mismo colegio de Lima pues con grandes yba a goçar de la gloria»¹⁵⁴².

Oltre alle capacità artistiche, il cronista esaltava le virtù morali e religiose del coadiutore, umile, devoto ed instancabile lavoratore. Più succinto, ma analogo nei contenuti, è anche il commento del cronista settecentesco Diego Francisco Altamirano (1625-1715):

¹⁵³⁹ Attribuito in FERNÁNDEZ-SALVADOR 2012, pp. 5-6. Della tela, peraltro, esiste una replica quasi identica nel Museo del Banco de la República di Bogotá attribuita a Medoro Angelino. Cfr. WEBSTER 2017, pp. 98-99.

¹⁵⁴⁰ Cfr. Francesco Stastny. "La pintura limeña y los retratos de la Universidad de San Marcos". In *Exposición pintores y catedráticos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975, pp. 6, 12. Si veda anche Jaime Mariazza Foy. "Breves consideraciones sobre el retrato en la pintura virreinal peruana". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 16, 2019, p. 40.

¹⁵⁴¹ Cfr. MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), p. n.n.; MESA, GISBERT 1982, p. 59. L'attribuzione a Bitti è accolta anche da AMERIO 2018, p. 39; TEJADA FARFÁN 2021b, p. 13. Il dipinto fu riprodotto per la prima volta in Rubén Vargas Ugarte. *Los mártires de la Florida 1566-1572*. Lima: Lumen, 1940.

¹⁵⁴² OLIVA 1631 (1895), pp. 205-206.

«a su ejemplar virtud añadió el primor de su pincel, de que mucho necesitaba nuestra provincia en aquellos principios, cuando no había en el reino pintores para el adorno de sus templos, en que fue muy útil el dicho hermano»¹⁵⁴³.

Il profilo tratteggiato dalle cronache coincide con quanto emerge dai documenti. Nel catalogo dei gesuiti del collegio di Lima del 1576 il pittore viene descritto nel seguente modo:

«El Hermano Bernardo Vite, recibido en Roma, año de 68; hizo votos año de 70; es de edad de 28 años; diócesi de Camerino; es pintor; tiene buena salud, buen ingenio y juicio, gran talento para su officio de pintar. Está bien aprovechado en humildad y obediencia, es devoto y aplicado a la oración, está quieto y consolado en la vocación»¹⁵⁴⁴.

Emerge, dunque, la figura di un Bitti estremamente devoto e dalla forte vocazione, che dové certamente riflettersi nella sua produzione artistica¹⁵⁴⁵. Una produzione che fu composta da *«paintings made in an Italian style by an Italian artist, according to iconographic standards of the Roman Catholic Church»¹⁵⁴⁶*. Stilisticamente emergono le influenze degli Zuccari, del Barocci e più in generale del complesso *humus* culturale di cui si è riferito nel Capitolo 1. Emerge la predilezione per lo slancio serpentino, per le figure allungate e monumentali, per il drappeggio delle vesti spigoloso e prismatico, per i visi ovali ed appuntiti, per gli occhi a mandorla e con le pupille dilatate, per i capelli biondi, ricciuti e a boccoli. Emerge, talvolta, anche un velato tratto fiammingo e nordico nelle composizioni¹⁵⁴⁷, che può essere spiegato sia per la conoscenza diretta della folta colonia di pittori del Nord Europa attivi in Italia negli anni della formazione pittorica, che per l'impiego, sempre studiato e mai banale, di stampe fiamminghe come ausilio alla pittura.

La produzione di Bernardo Bitti, dunque, rimanendo sostanzialmente riconoscibile e coerente a sé stessa durante tutta la carriera artistica¹⁵⁴⁸, può essere legittimamente inclusa nella tarda Maniera romana che tendeva progressivamente a chiarire e semplificare le composizioni, conferendo loro significati intimistici e pietosi in sintonia agli auspici del Concilio di Trento, utilizzando però le tipiche proporzioni allungate e serpentine e le tonalità sgargianti e vivaci della Maniera.

Un altro aspetto importante dell'attività di Bernardo Bitti, ma più in generale di tutti gli artisti attivi in quel periodo nel Vicereame del Perù, fu quello della versatilità. La scarsità di artefici specializzati che lavoravano secondo l'uso europeo, unita alla grande domanda di opere d'arte di qualunque tipologia e all'irreperibilità di alcuni materiali utilizzati in Europa, infatti, obbligarono l'artista dell'età vicereale ad essere estremamente "eclettico"¹⁵⁴⁹. A tal proposito risultano molto significative le parole di Pedro de Vargas, collaboratore di Bitti a Lima e Cuzco, che riguardo alla realizzazione dei *retablos* della chiesa della Compagnia di Lima avvertì che *«fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos la hicimos nosotros»¹⁵⁵⁰*: artisti dalla formazione pittorica doverono fronteggiare la difficoltà di lavorare nel campo dell'architettura, per il disegno dell'opera e per la progettazione della struttura di sostegno, e della scultura, adoperando materiali per loro sconosciuti come il *maguey*. Quest'ultimo materiale, a causa

¹⁵⁴³ Diego Francisco Altamirano. "Historia de la Compañía en el Perú". In *Una crónica jesuita olvidada. Edición y estudios de la Historia de la provincia peruana de la Compañía de Jesús, de Diego Francisco Altamirano, SJ*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2021, p. 275.

¹⁵⁴⁴ EGAÑA 1958, p. 127.

¹⁵⁴⁵ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 54.

¹⁵⁴⁶ IRWIN 2019, p. 274.

¹⁵⁴⁷ Cfr. SORIA 1956, p. 71.

¹⁵⁴⁸ Cfr. IRWIN 2018, pp. 262, 265.

¹⁵⁴⁹ Cfr. Luisa Elena Alcalá. "«...fue necesario hacernos más que pintores...». Pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica". In *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa: Pabellón de España, 1998, pp. 100-101.

¹⁵⁵⁰ Cfr. EGAÑA 1961, p. 508.

della scarsità di altre specie arboree, era normalmente utilizzato in scultura dagli *indios*, come dimostra il caso della *Virgen de Copacabana* del santuario di Copacabana sul Lago Titicaca realizzata in *maguey*, tela incollata e cartapesta dall'inca Francisco Tito Yupanqui (1545 ca.-1608) tra il 1582 e il 1583¹⁵⁵¹. Inoltre la più facile lavorabilità del *maguey*, rispetto al legno di cedro, rendeva il materiale più congeniale ad un artista dalla formazione pittorica come Bitti¹⁵⁵² che, tuttavia, si educò tra Marche e Roma dove artisti come Federico Zuccari o Simone De Magistris realizzavano sculture e decorazioni in stucco¹⁵⁵³.

Un ultimo aspetto che riteniamo vada sottolineato è quello del seguito del pittore e dell'influenza che ebbe la sua arte nel Vicereame del Perù. Confutando quanto detto in precedenza dalla critica, Suzanne Stratton-Pruitt avverte che «*a diferencia de Medoro, Bitti no tuvo aprendices*» e «*nunca estableció una escuela y no puede decirse que tuviera discípulos como tal*»¹⁵⁵⁴. Pedro de Vargas e Giuseppe Avitabili, che aiutarono Bitti a Lima e a Cuzco, non possono essere considerati suoi allievi dal momento che, quando giunsero in Perù, erano artisti già formati e con una personalità artistica già definita. Anche un pittore come il domenicano fra' Pedro Bedón, come diremo meglio più avanti, non fu sicuramente allievo di Bitti, sia perché appartenente ad un Ordine religioso diverso sia, e soprattutto, perché le prove addotte a sostegno di un apprendistato presso Bitti non sussistono. Ad ogni modo, l'impronta impressa da Bitti nell'*arte virreinal* fu molto profonda; la sua eredità fu determinante per la creazione di scuole artistiche locali grazie ai suoi imitatori che perpetuarono quello stile lineare e le figure bidimensionali, evidentemente di facile presa emozionale sulla popolazione indigena abituata alla linearità dell'arte incaica di tessusi, *queros* e argenteria¹⁵⁵⁵. D'altra parte «*contornos claros, formas planas y poco matiz de claroscuro*» facevano sì che la produzione di Bitti fosse relativamente facile da copiare¹⁵⁵⁶. In area andina, probabilmente, l'artista che assimilò meglio la lezione bittesca fu Gregorio Gamarra (not. 1601-1642) che dipinse una *Sacra Famiglia*, copia letterale di una tela di Bitti appartenente alla cattedrale di Sucre¹⁵⁵⁷. Ad un imitatore ignoto di Bitti si può ricondurre, ancora, la *Madonna col Bambino* della chiesa del convento domenicano di S. Giovanni Battista a Yanahuara, presso Arequipa¹⁵⁵⁸, mentre i caratteri bitteschi e un'atmosfera fiamminga si mescolano nel dipinto del *Cristo in cammino verso il Calvario* del Museo del Banco Central de Reserva di Arequipa, recentemente attribuito da Luis Wuffarden a Antonio Montúfar (not. 1600-1629), autore che «*introdujo una pintura de marcados contrastes lumínicos en un extenso recorrido que abarcó desde Quito hasta Cuzco y Potosí*»¹⁵⁵⁹. Come già espresso nell'Introduzione, tuttavia, lo studio dell'influenza che esercitò Bernardo Bitti - e

¹⁵⁵¹ Cfr. Pedro F. Amador Marrero. "Las obras desde su materialidad: impronta indiana". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Catalogo della mostra (Madrid, 2021-2022). Madrid: Museo del Prado, 2021, p. 109.

¹⁵⁵² Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 59.

¹⁵⁵³ Cfr. Alessandro Delpriori. "'Facerunt pictura et scultura'. Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 112-129.

¹⁵⁵⁴ STRATTON-PRUITT 2021, p. 323.

¹⁵⁵⁵ Cfr. Christa Irwin. *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi di dottorato). New York: City University of New York, 2014, pp. 85-87.

¹⁵⁵⁶ STRATTON-PRUITT 2021, p. 323.

¹⁵⁵⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 23.

¹⁵⁵⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 271

¹⁵⁵⁹ WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 23.

lo stesso dicasi per Matteo Pérez e Medoro Angelino - sugli artisti locali esula dalle finalità di questa Tesi meritando un approfondimento specifico in altra opportuna sede.

4.3 La parabola di Matteo Pérez in Perù

4.3.1 Premessa

Come si è già riferito nel Capitolo 1, Matteo Pérez “de Alesio” è l’unico pittore tra quelli oggetto del nostro interesse la cui fase europea è più ricca di testimonianze artistiche rispetto a quella americana. Tale situazione è stata per lo più determinata dalla quasi totale distruzione, a causa di eventi calamitosi come i terremoti, delle opere realizzate dall’artista pugliese in Perù, di cui permangono solo gli entusiastici commenti e le descrizioni nelle cronache antiche.

Si deve a Guillermo Lohmann Villena il merito di aver pubblicato per primo riferimenti documentari relativi alla vita e all’attività artistica di Matteo Pérez a Lima tra cui, per esempio, l’atto di matrimonio del pittore con María de Fuentes¹⁵⁶⁰. Succinte biografie furono poi scritte da Emilio Harth-Terré¹⁵⁶¹ e Rubén Vargas Ugarte¹⁵⁶², ma è spettato a Francisco Stastny¹⁵⁶³, a Jorge Bernales Ballesteros¹⁵⁶⁴ e ai coniugi José de Mesa e Teresa Gisbert¹⁵⁶⁵ il compito, non semplice, di ricostruire la vicenda peruviana di Matteo Pérez badandosi sui dati documentari noti, sulle cronache, e sulle poche opere rintracciate in territorio andino. In particolar modo Francisco Stastny assunse la *Madonna allattante* (fig. 266), attualmente nel Museo de Arte de Lima (MALI), ad opera chiave del suo studio, impostando interamente su di essa le sue valutazioni critiche ed interpretative che hanno suscitato l’acceso dibattito della storiografia. Nel corso degli anni altre scoperte hanno permesso di arricchire il catalogo peruviano di Pérez col *Sant’Agostino* a Huánuco¹⁵⁶⁶ (fig. 209) e i due ritratti di *doña Inés Muñoz de Rivera* e di suo marito *Antonio de Ribera* (figg. 202-203) nel monastero della Concezione di Lima¹⁵⁶⁷ nonché, allo stesso tempo, di espungere definitivamente dal catalogo del maestro opere a lungo attribuitegli come le pitture murali della cappella del capitano Bernardo de Villegas nella chiesa della Mercede di Lima¹⁵⁶⁸ che va restituita, come si vedrà nel Capitolo 5, al genovese Giovan Battista Pianeta¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁰ Cfr. Guillermo Lohmann Villena. “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII”. *Revista histórica*, vol. XIII, 1940, pp. 22-23.

¹⁵⁶¹ Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, pp. 57-65.

¹⁵⁶² Cfr. VARGAS UGARTE 1947, pp. 96-99.

¹⁵⁶³ Cfr. STASTNY 1969, pp. 7-45 in parte ripubblicato nell’antologia STASTNY 2013, pp. 85-114.

¹⁵⁶⁴ Cfr. Jorge Bernales Ballesteros. “Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 56, nn. 171-173, 1973, pp. 221-271 e Jorge Bernales Ballesteros. “Mateo Pérez de Alesio y la pintura «romanista» en Sevilla y Lima”. In Alberto Boscolo, Bibiano Torres (a cura di). *La presenza italiana in Andalusia nel Basso Medioevo*. Atti del Convegno (Roma, 1984). Bologna: Cappelli, 1986, pp. 181-213.

¹⁵⁶⁵ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972 in parte ripubblicato in MESA, GISBERT 2005, pp. 13-46.

¹⁵⁶⁶ Cfr. Luis Enrique Tord. “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 321-329.

¹⁵⁶⁷ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”. *Historica*, vol. 28, n. 1, 2005, pp. 179-192.

¹⁵⁶⁸ Cfr. Héctor Schenone. “Una pintura en Lima, atribuida a Perez de Alesio”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 16, 1963, pp. 28-33.

¹⁵⁶⁹ Cfr. Javier Chuquiray. “Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución”. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 335-362.

In questo Capitolo ripercorreremo, mediante l'ausilio delle fonti, gli anni trascorsi da Matteo Pérez in Perù dove vi giunse fregiandosi dell'altisonante qualifica, non sappiamo se effettivamente riconosciuta con documento pontificio di accredito ma indubbiamente sfoggiata con un certo accento megalomane - che stando ai cronisti fu un suo tratto distintivo -, di «*pintor de su Santidad*»¹⁵⁷⁰, per aver affrescato, come abbiamo visto nel Capitolo 1, la *Disputa del corpo di Mosè* (fig. 87) nella controfacciata della Cappella Sistina. Grazie al lavoro di rilettura critica operato in questa Tesi sappiamo che già in Italia Matteo Pérez da Lecce maturò la decisione di attraversare l'Atlantico e raggiungere il Nuovo Mondo, certamente allettato dal mito dell'*El Dorado* diffuso in Europa¹⁵⁷¹. Ed infatti, come attestato dai documenti, giunto in Perù il pittore si mise alla ricerca di tesori precolombiani (*huacas* o *guacas*)¹⁵⁷² e di miniere di metalli preziosi¹⁵⁷³, affiancando con tali attività la pratica pittorica oltre che il commercio di mercanzia e quello degli schiavi¹⁵⁷⁴.

Gli interessi e le ambizioni totalmente personali che spinsero il pittore ad emigrare in America adducono, come già abbiamo detto nel Capitolo 2, seri dubbi su quanto riportato da uno dei biografi di Matteo Pérez, il medico e collezionista senese Giulio Mancini, che dichiarava che il pittore fu «richiesto et persuaso d'andar all'Indie» dai Gesuiti¹⁵⁷⁵. Documenti alla mano, infatti, si fa veramente fatica a scorgere un qualche fervore missionario “gesuitico” dietro le vicende di Matteo Pérez¹⁵⁷⁶, considerando, peraltro, che non risultino commissioni ricevute da parte della Compagnia di Gesù né in Perù¹⁵⁷⁷ né tantomeno in Europa, mentre ripetuti furono i contatti con i Domenicani per i quali Pérez lavorò a Lima e ad Arequipa e nei cui ranghi entrò suo figlio Adriano.

¹⁵⁷⁰ Con tale qualifica è già menzionato a Siviglia nel 1588 come indicato in Gonzalo Argote de Molina. *Nobleza de Andalucía*, Sevilla: Fernando Díaz, 1588, f. 118v. Nella cronaca dell'Ordine Agostiniano peruviano Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del Orden de San Agustín en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1639, p. 248 è indicato come pittore di Gregorio XIII. Le cronache italiane, invece, non riportano tale qualifica che dové attecchire solo all'estero. Cfr. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), p. 110.

¹⁵⁷¹ Cfr. STASTNY 2013, p. 87; WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 264.

¹⁵⁷² Le tombe degli Inca o le *huacas* contenevano molti oggetti di fattura esotica e di buon artigianato tra cui vasi d'oro e d'argento, braccialetti, collane ed altri monili per il corpo, utensili di ogni genere di uso comune in creta o in rame, specchi realizzati con pietre dure levigate o in argento brunito e una grande varietà di altri articoli bizzarri. Cfr. William Prescott. *La conquista del Perù*. Torino: Einaudi, 1970, p. 100.

¹⁵⁷³ Su tale aspetto si veda anche Ignacio Algarín González. “El ‘testamento’ de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI”. *Temas Americanistas*, n. 40, 2018, pp. 70-91.

¹⁵⁷⁴ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 110-130.

¹⁵⁷⁵ Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 1. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (ed. critica a cura di Adriana Marucchi), 1956, p. 222. La testimonianza del Mancini è stata accolta e riportata da gran parte della critica recente inducendoci a riflettere, come già detto nell'Introduzione, sulla persistente tendenza al ‘pangesuitismo’ degli studi storico-artistici contemporanei. Nessun dato storico o documentario permette, inoltre, di condividere l'opinione di STASTNY 2013, p. 136 secondo il quale il viaggio di Matteo Pérez in Perù fu diretta conseguenza di quello di Giuseppe Valeriano in Spagna e della propaganda che quest'ultimo avrebbe fatto a riguardo della famigerata “arte gesuita”, etichetta che nel Capitolo 1 abbiamo già avuto modo di dimostrare inconsistente.

¹⁵⁷⁶ Di ben altra entità furono, solo per instaurare un termine di paragone, i legami tra i Gesuiti ed altri pittori italiani, come Gaspare Celio che fu talmente assiduo frequentatore della Compagnia di Gesù da guadagnarsi l'appellativo di “beato Gaspare Celio”, o come Scipione Pulzone che scelse come sua sepoltura la chiesa del Nome di Gesù a Roma. Cfr. Patrizia Tosini. “Pittura a Roma nel secondo Cinquecento: le ragioni della committenza, un terreno per il cambiamento”. In Antonio Paolucci, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Paola Refice, Ulisse Tramonti (a cura di). *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Forlì, 2018). Milano: Silvana, 2018, p. 109.

¹⁵⁷⁷ L'opera che secondo VARGAS UGARTE 1947, p. 98 Matteo Pérez avrebbe dipinto nella chiesa del collegio massimo dei Gesuiti, in realtà, fu realizzata per la chiesa di S. Agostino di Lima. Taciuto da altre fonti, e per ciò a nostro avviso da acquisire con forti dubbi, è, inoltre, quanto riportato dal gesuita Diego Francisco Altamirano

Come detto nel Capitolo 2, il nome di Matteo Pérez non compare nelle liste dei passeggeri in possesso di regolare licenza della *Casa de la Contratación* passati alle Indie tra il 1586-1599, e non è possibile stabilire con precisione il momento in cui il pittore leccese lasciò Siviglia, anche se i documenti sivigliani inducono ad ipotizzare che ciò avvenne tra la fine del 1587 e i primi mesi del 1588¹⁵⁷⁸. D'altra parte, non essendo stata finora documentata la presenza del pittore in Perù per gli anni 1588 e 1589, va presa in considerazione la possibilità che la partenza di Matteo Pérez da Siviglia vada spostata di qualche tempo in avanti, per essere collocata al 1589, quando l'artista potrebbe aver fatto parte del seguito della corte del nuovo viceré del Perù designato da Filippo II, don García Hurtado de Mendoza (1535-1609) IV marchese di Cañete, che sbarcò al Callao nel novembre del 1589 assumendo ufficialmente l'incarico il 6 gennaio 1590 dopo una sontuosissima cerimonia d'ingresso nella Ciudad de los Reyes¹⁵⁷⁹. Tale eventualità spiegherebbe, crediamo, la ragione dell'assenza della licenza d'imbarco di Matteo Pérez oltre al fatto che sembrerebbe essere confermata dalle carte d'archivio nelle quali il pittore inizia a comparire proprio a partire dal 1590 sfoggiando, per l'appunto, la qualifica di «*pintor del señor visorrey*»¹⁵⁸⁰. Alcuni anni dopo Matteo Pérez è anche menzionato come «*gentil hombre de la compañía de a caballo de arcabuzes de la guarda*»¹⁵⁸¹. La *Compañía de Gentiles Hombres Lanzas y Arcabuzes* fu istituita dal viceré García Hurtado de Mendoza, marchese de Cañete, per protezione personale del viceré e per far risaltare la sua figura cortigiana¹⁵⁸² sicché l'appartenenza del pittore alla *Compañía* denota la sua alta posizione economica, dal momento che a questo gruppo elitario potevano accedere solo esponenti dell'alta società in grado di mantenere cavallo ed archibugio. L'accesso del pittore alla corte del viceré risulta alquanto probabile considerando la fama dell'artista che aveva lavorato nella Cappella Sistina, nelle residenze di diversi cardinali, nella cattedrale di Siviglia e beneficiava della lettera di raccomandazione del Gran Maestro dell'Ordine Gerosolimitano oltre che godeva dell'amicizia e protezione di nobili ed intellettuali sivigliani.

4.3.2 Fortuna e sfortuna dell'opera di Matteo Pérez in Perù

Come si diceva, i primi documenti relativi a Matteo Pérez in Perù risalgono al 1590 quando l'artista risulta già impiegato in una serie di attività affaristiche. Gli studiosi danno per scontato che, considerata la qualifica di pittore del viceré, uno dei primi lavori eseguiti da Pérez sia stato il ritratto

nella sua tarda cronaca scritta tra il 1707 e il 1715 e accolta da VARGAS UGARTE 1963a, p. 50, circa la realizzazione da parte di Matteo Pérez di un quadro con raffigurazione angelica per la chiesa dottrina gesuitica del Carcado di Lima. Il cronista scrive: «*del dicho pintor romano [Mateo Alesio] se valió nuestro devoto indio para que le pintase a uno de los santos ángeles, como lo ejecutó con tal valentía y viveza que admira a los que alcanzan algo del arte y causa devoción a los que la miran. De este modo se introdujo esta devoción en el Cercado con aumento conocido de la vida cristiana*» (ALTAMIRANO 2021, p. 139). Ne ricaviamo, dunque, a voler considerare come fondata la testimonianza dell'Altamirano, che la presunta opera di Matteo Pérez per la chiesa del Carcado non fu commissione dei Gesuiti bensì da un potente *cacique* locale.

¹⁵⁷⁸ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 230.

¹⁵⁷⁹ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 26.

¹⁵⁸⁰ Archivo General de la Nación - Lima (=AGNL). Archivo Colonial (=AC), Protocolos siglo XVI, escribano Diego Gutiérrez, prot. 65, 25 agosto 1590, f. 506v pubblicato in Appendice documentaria, doc. 11.

¹⁵⁸¹ AGNL. AC. Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 987v-991v pubblicato in DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 127-129 e ripubblicato in Appendice documentaria, doc. 31.

¹⁵⁸² Cfr. DE LA PUENTE BRUNKE 2008, p. 115.

ufficiale di Hurtado de Mendoza¹⁵⁸³ il cui originale sarebbe andato perduto e la tela che attualmente si conserva nella galleria di ritratti dei viceré del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú di Lima sarebbe solo una copia, invero assai modesta¹⁵⁸⁴. Questo primo prestigioso incarico per la corte contribuì, sicuramente, alla diffusione del costume della nobiltà viceregia di farsi ritrarre¹⁵⁸⁵, pratica adusa anche tra i cattedratici dell'Universidad Nacional Mayor de S. Marcos di Lima nella cui galleria si conserva il ritratto di *Luis López de Solís* che Bruno Roselli attribuì a Matteo Pérez de Alesio dal momento che il ritratto di questo personaggio appariva nell'inventario postumo dei beni del pittore¹⁵⁸⁶. Come osserva Jaime Mariazza, tuttavia, non sussiste nessun elemento che permetta di confermare che il ritratto della collezione *sanmarquina* sia lo stesso che dell'inventario del Pérez, e inoltre le numerose ridipinture e manomissioni impediscono, al momento, una qualsiasi valutazione stilistica¹⁵⁸⁷.

Al suo arrivo a Lima Matteo Pérez era accompagnato dall'aiutante Pedro Pablo Morón¹⁵⁸⁸ col quale, si ricorderà, il 19 marzo 1583 era convenuto a Roma in un contratto di apprendistato dalla durata di dieci anni, che sarebbe stato poi rinnovato a Lima il 14 novembre 1592. Un ulteriore contratto tra Matteo Pérez e Pedro Pablo Morón, ormai qualificato come «*pintor de ymagineria*» e quindi ufficiale dell'arte, venne siglato il 3 gennaio 1595 per la durata di due anni e la compensazione complessiva di 1100 pesos¹⁵⁸⁹. Quello stesso giorno, inoltre, Pérez stipulò contratto per un anno anche con un altro salariato, Francisco García, per 200 pesos annui. Non sappiamo se vi furono successivi rinnovi con García il quale doveva comunque avere una sua attività in proprio dal momento che nel contratto era previsto «*que cada un mes de los del dicho año*» l'ufficiale aveva diritto a sospendere l'attività per il Pérez per poter «*trabajar para my aprobechamiento*»¹⁵⁹⁰.

La stretta connessione del Pérez con l'ambiente della corte viceregia in questi primi anni di attività è confermata dall'incarico ricevuto da don Alonso Picado, militare e personaggio illustre di Arequipa¹⁵⁹¹, discendente del condottiero Antonio Picado che accompagnava Francisco Pizarro¹⁵⁹². Andrà detto che anche ad Arequipa, allo stesso ugual modo della maggior parte delle città del Vicereame, le prime e più importanti testimonianze artistiche del periodo qui preso in considerazione sono legate agli Ordini religiosi, anche se le distruzioni provocate dalle catastrofi naturali hanno in molta parte cancellato tali opere¹⁵⁹³. Anche il tempio domenicano di S. Paolo di Arequipa ha sofferto grandi distruzioni; fondato nel 1535 da padre Pedro de Ulloa, uno dei primi

¹⁵⁸³ Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, p. 62; Emilio Harth-Terré, Alberto Márquez Abanto. *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Lima: Archivo Nacional del Perú, 1963, p. 26; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 232.

¹⁵⁸⁴ Cfr. Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. *Matteo da Leccia: manierista toscano dall'Europa al Perù*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance, 1999, p. 168; MESA, GISBERT 2005, p. 26. I due studiosi ipotizzano che il pittore dovè realizzare anche i ritratti dei successivi viceré Velasco, Zúñiga, Mendoza y Luna. Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 26.

¹⁵⁸⁵ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder". In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 136-137.

¹⁵⁸⁶ Cfr. Bruno Roselli (a cura di). *Exposición retrospectiva de Arte italiano en el Perú realizada en el Museo de Arte italiano*. Catalogo della mostra (Lima, 1953). Lima: Instituto Cultural Italo-Peruano, 1953, pp. 12-13.

¹⁵⁸⁷ Cfr. MARIAZZA FOY 2019, p. 40. Si veda anche STASTNY 1975, pp. 14-15.

¹⁵⁸⁸ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 26. L'aiutante figura come testimone in un documento del 11 maggio 1590. Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 203.

¹⁵⁸⁹ AGNL. AC. Protocolos siglo XVI, escribano Sebastián Núñez de la Vega, prot. 120, 3 gennaio 1595, ff. 8v-9 trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 207-209.

¹⁵⁹⁰ AGNL, AC. Protocolos siglo XVI, escribano Sebastián Núñez de la Vega, prot. 120, 3 gennaio 1595, ff. 7v.-8 trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 209-211.

¹⁵⁹¹ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 119.

¹⁵⁹² Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 38.

¹⁵⁹³ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 117.

religiosi entrati in territorio incaico con Pizarro, secondo la cronaca di fra' Juan Meléndez fu «*arruynado por tierra muchas vezes*»¹⁵⁹⁴. Fu durante una di queste distruzioni che dovè andare perduto l'altare principe della chiesa eretto intorno al 1593 grazie al gesto munifico di Alonso Picado che destinò a tale fine la quantità di denaro versatagli dalla città di Lima come corrispettivo per il suo ufficio di Procuratore¹⁵⁹⁵, più molti altri proventi derivati dai tributi della sua *encomienda* di Yanahuara e da una rendita¹⁵⁹⁶. Vargas Ugarte, che purtroppo non menziona fonti e bibliografia, sembra attribuirsi l'ipotesi che il progetto e l'esecuzione dei dipinti dell'altare fu commissionata a Matteo Pérez de Alesio¹⁵⁹⁷ il quale per il general Picado, tra il 1591 e il 1592, aveva già realizzato un ritratto a figura intera di sua moglie, *doña* Mayor Bravo de Saravia, un *San Giovannino* e una *Madonna col Bambino* su lamina di rame per 300 pesos¹⁵⁹⁸. In realtà già l'intellettuale domenicano Ángel Vicente Zea (1760-1844), avvalendosi di inedita documentazione, segnalava, in un brano dimenticato dalla successiva bibliografia, che gli importanti lavori realizzati nella chiesa conventuale di S. Paolo di Arequipa furono eseguiti da Matteo Pérez da Lecce:

«*Así mismo para el retablo antiguo del Altar Mayor, que trabajó el Ensamblador Mayor Mateo Pérez, nos donó el indicado General Picado lo que estaban obligados a pagarle los vecinos y hacendaos de esta ciudad por el viaje que hizo a la ciudad de Lima a los negocios que le comisionaron, según consta de Escritura ante Adrián Ufelde a 1° de Abril de 1593*»¹⁵⁹⁹.

Per il momento non è stato possibile verificare il contenuto del documento rogato ad Arequipa dal notaio Adrián de Ufelde e sicuramente conservato nel locale Archivo Regional; risulta evidente, però, che la visione di questa scrittura pubblica potrebbe fornire importanti dati alla conoscenza di Matteo Pérez che non sappiamo se effettivamente lavorò come «*ensamblador*» o se, piuttosto, come direttore dell'opera ovvero come pittore ma anche come architetto dello stesso *retablo*. Del resto si è già visto nel Capitolo 1 che il biografo Giulio Mancini ricordava l'artista leccese anche per aver realizzato opere d'architettura¹⁶⁰⁰, e ad un vero e proprio progetto architettonico lascia pensare la stampa dell'*Altare di San Giovanni Battista* (fig. 73) della concattedrale di S. Giovanni di La Valletta. Si potrebbe supporre che per la realizzazione del *retablo* della chiesa *arequipeña* fosse destinata una delle due parti di 1200 e 700 pesos che il Picado dichiarò di dover corrispondere a Matteo Pérez e per il cui pagamento dispose che si destinassero i tributi degli *indios* delle sue *encomiendas* di Lari e Collagua, non molto distanti da Arequipa¹⁶⁰¹. Purtroppo non sappiamo

¹⁵⁹⁴ Juan Meléndez. *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Prouincia de San Iuan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*, vol. 1. Roma: Tinassio, 1681, p. 609.

¹⁵⁹⁵ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 97.

¹⁵⁹⁶ Ciò è documentato da Ángel Vicente Zea. *Clave alfabética del Convento de Predicadores de Arequipa*. Arequipa, 1842 che così precisa: «*donó el General Don Alonso Picado los tributos que le pagaban los indios de su encomienda de Yanahuara per Escritura ante Diego Aguilar, a 29 de Agosto del citado año de 1582. Así mismo a favor de Leonor Méndez estaba impuesto un censo de cuatrocientos pesos ensayados y marcaos sobre el Ingenio, y tierras de Meca en el Collado, y poseía Alonzo Gutiérrez, según Escritura ante Gaspar Hernández a 23 de Abril de 1558: y como de esta renta perteneciesen a dicho General Picado ciento setenta y nueve pesos, los cedió igualmente para la obra de la Iglesia, por escritura ante el mismo Hernández a 10 de Abril de 1583*».

¹⁵⁹⁷ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 97.

¹⁵⁹⁸ Il documento, citato per la prima volta in LOHMANN VILLENA 1940, pp. 22-23, è stato poi trascritto integralmente in DE NICOLA 2022d, pp. 128-129 e viene incluso nell'Appendice documentaria, doc. 12.

¹⁵⁹⁹ ZEA 1842 riportato in Tomás Manchego. *Breve reseña histórica del Convento de San Pablo Apóstol de Predicadores de Arequipa*. Arequipa, 1940, p. 28. Lo studioso prosegue poi precisando che «*ultimamente para que se agrandase la Iglesia con un crucero, extendió este Caballero su limosna, donándonos docientos carneros de la tierra, que por razón de tasa le pagaban anualmente los indios de su encomienda de los pueblos de Lari y Collaguas; con cargo de que toda la Capilla mayor había de ser asiento y sepultura de él y de sus descendientes, según Escritura ante Diego Aguilar a 14 de Enero de 1600 años*».

¹⁶⁰⁰ Cfr. MANCINI 1956, p. 223, in nota critica.

¹⁶⁰¹ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 117.

nient'altro dei dipinti realizzati per la chiesa domenicana di Arequipa che all'epoca della cronaca di Juan Meléndez (1681) dovevano già essere perduti. Crediamo che l'esecuzione delle opere della Città Bianca possa essere datata alla primavera del 1593¹⁶⁰², e che in quei mesi, chissà, il pittore possa aver approfittato per proseguire la sua attività collaterale di cercatore di tesori precolombiani e di miniere¹⁶⁰³. Riguardo, invece, le altre opere citate nel contratto, ugualmente perdute, è utile risaltare l'attività ritrattistica del pittore al servizio dell'aristocrazia e l'impiego, che qui viene documentato per la prima volta nel Vicereame del Perù, della lamina di rame come supporto della pittura, tecnica che sarà ampiamente utilizzata soprattutto per gli invii dall'Europa all'America, dal momento che il rame resisteva meglio alla lunga traversata oceanica¹⁶⁰⁴.

Come si diceva in precedenza, la perdita di gran parte dell'originaria ornamentazione di molte chiese conventuali ha comportato che nell'attualità si sia formata un'idea delle dinamiche artistiche e della storia dell'*arte virreinal* sicuramente parziale e prevalentemente ad appannaggio gesuitico. Accanto al ruolo incisivo ricoperto dalla Compagnia di Gesù non bisogna dimenticare, come si è più volte ribadito in questa Tesi, lo sforzo di tutti gli altri Ordini religiosi nella realizzazione di cicli di immagini destinati alla catechizzazione e persuasione della popolazione indigena. Pensiamo, per esempio all'Ordine dei Predicatori la cui chiesa conventuale di Bogotá presentava un ciclo di opere di Medoro Angelino completamente distrutte in un incendio nel XVIII secolo o, soprattutto, alla "chiesa madre" dell'Ordine a Lima i cui interni erano completamente ricoperti con pitture di sibille, profeti, virtù, angeli e sante, opera di Matteo Pérez e della sua bottega, tutti perduti a causa dei terremoti e delle successive trasformazioni del tempio¹⁶⁰⁵; possiamo solo immaginare la forte suggestione suscitata da tali rappresentazioni nei neofiti¹⁶⁰⁶. Come giustamente osservato da José de Mesa e Teresa Gisbert, l'opera pittorica di Matteo Pérez per il complesso domenicano fu la diretta risposta data dall'Ordine dei Predicatori ai Gesuiti che, servendosi del suo *hermano* Bernardo Bitti, a partire dal 1575, avevano decorato la propria chiesa limegna¹⁶⁰⁷. La perdita completa delle opere di Matteo Pérez ha, quindi, infranto la stretta dicotomia che doveva esistere in origine tra i cicli pittorici dei due Ordini religiosi storicamente in conflitto tra loro¹⁶⁰⁸.

I primi lavori di Matteo Pérez nella chiesa del convento domenicano della Madonna del Rosario di Lima sono legati all'incarico ricevuto il 7 luglio 1592 per l'esecuzione del *retablo de pinturas*

¹⁶⁰² Anthony Holguín Valdez, che qui sentitamente si ringrazia, ci segnala due atti notarili che permettono di documentare Matteo Pérez a Lima nel febbraio e nel luglio del 1593: AGNL. AC. Protocolos siglo XVI, escribano Rodríguez de Torquemada, prot. 144, 9 febbraio 1593, ff. 30r-30v; AGNL. AC. Protocolos siglo XVI, escribano Alonso Hernandez, prot. 92, 24 luglio 1593, ff. 1940r-1940v.

¹⁶⁰³ Cfr. DE NICOLO 2022d, p. 117. Senza aggiungere ulteriori dettagli, Francesco Stastny. "La pittura nel Perù coloniale". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, p. 112 menziona una tela della *Crocifissione* di Matteo Pérez rinvenuta in Arequipa. Non siamo riusciti, né durante i due sopralluoghi compiuti personalmente, né attraverso la corrispondenza con studiosi locali, a reperire la citata tela la cui esistenza, peraltro, è taciuta da tutta la bibliografia successiva.

¹⁶⁰⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, p. 75. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 120 ipotizza che la lamina su rame della *Madonna col Bambino* possa essere quella identificata da Francisco Stastny, di cui si parlerà più avanti.

¹⁶⁰⁵ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, pp. 131-135.

¹⁶⁰⁶ Cfr. DE NICOLO 2022d, p. 117.

¹⁶⁰⁷ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 29.

¹⁶⁰⁸ All'intensificarsi di tale rivalità dovè contribuire, in Perù, il viceré Francisco de Toledo che con un atto di forza allontanò i Domenicani dalle missioni nel Lago Titicaca, tra cui Juli, preferendovi i Gesuiti. Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 29. Su tale rivalità si veda anche Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. "Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118; Bernard Lavallé. "Los claustros y la ciudad El protagonismo de las órdenes religiosas en la sociedad virreinal". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco Crédito del Perú, 2022, p. 16.

della cappella di S. Girolamo di *jus patronato* della famiglia Aliaga che costò più di 3000 pesos¹⁶⁰⁹; la nipote del *conquistador* don Jerónimo de Aliaga, *doña Juana de Aliaga*, commissionò al pittore pugliese una pala centrale raffigurante l'*Immacolata Concezione* e una tela di *San Girolamo penitente* e altri dipinti con iconografia non nota, tutti scomparsi¹⁶¹⁰. Alcuni studiosi hanno proposto di identificare il quadro di *San Girolamo penitente* con una tela di tale iconografia conservata nel complesso domenicano che copia fedelmente l'omonimo soggetto realizzato da Girolamo Muziano conservato nella Pinacoteca Vaticana, con l'aggiunta del ritratto di Jerónimo de Aliaga e di un pappagallo¹⁶¹¹; Ricardo Estabridis, tuttavia, informa che l'analisi del restauro del dipinto ha dimostrato inequivocabilmente che l'opera fu eseguita su tela francese del XIX secolo e che, quindi, non può essere in alcun modo ricondotta al maestro pugliese, circostanza che induce a credere che l'originale del Pérez fu sostituito nel corso dell'Ottocento dalla copia oggi esistente¹⁶¹².

Il lavoro per la cappella Aliaga precedette di qualche anno la commissione da parte dell'Ordine dei Predicatori della decorazione della chiesa conventuale, eseguita nell'ultimo lustro del XVI secolo¹⁶¹³ e comunque entro il 30 settembre 1600, quando, come attestato in un atto notarile¹⁶¹⁴, Matteo Pérez diede mandato ai presbiteri Francisco e Antonio Brunete di riscuotere 2600 pesos da 9 reales il peso per lavori di pittura e doratura eseguiti nella chiesa di S. Domenico di Lima¹⁶¹⁵. In quella stessa data, con altro atto notarile, in virtù del medesimo mandato, i due presbiteri si impegnavano a pagare a Pedro Pablo Morón il corrispettivo per la sua parte dei lavori¹⁶¹⁶, come consta anche dalla ricevuta di pagamento emessa dal Morón e pubblicata da Chichizola¹⁶¹⁷. Possiamo avere un'idea della ricchezza del ciclo pittorico attraverso la testimonianza del cronista Meléndez che descrive la chiesa nel 1681 precisando che

«estas capillas¹⁶¹⁸, el presbiterio, y cruzero estan cubiertos de bobedas, y las bobedas vestidas de hermosissimas pinturas de celestes Parainfos, que con decir, que el pincel, que las formò fue de la mano de Alezio, esta ponderado todo quanto se puede decir de su dibujo, su garuo, su colorido, su precio. Lo restante de la Nave principal hasta encontrar con el Coro, corre sobre cinco arcos vestidos de Profetas y Sibillas, Virtudes, y Santas Virgines del mismo famoso Alezio, cubierto de lazzeria, con porfiles dorados, que haze una agradable vista»¹⁶¹⁹.

Colpiscono particolarmente i soggetti del ciclo pittorico, non sappiamo se eseguito ad affresco o a secco, perfettamente in linea con il gusto romano del Cinquecento. L'estesa opera pittorica di Matteo Pérez e della sua bottega dovè andare completamente perduta a seguito delle trasformazioni

¹⁶⁰⁹ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 38.

¹⁶¹⁰ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 259. Si veda anche la descrizione in Reginaldo de Lizárraga. *Descripción y población de las Indias*. Lima: Imprenta Americana, 1908, p. 32 dove però non vi è nessun riferimento al pittore.

¹⁶¹¹ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, pp. 87-91 e nuovamente MESA, GISBERT 2005, pp. 30-31.; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 259; LEPRI, PALESATI 1999, p. 172.

¹⁶¹² Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "San Jeronimo". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 398. Luis Eduardo Wuffarden ci informa, inoltre, che direttamente dalla famiglia Aliaga ha potuto raccogliere la testimonianza che il quadro di *San Girolamo* fu copiato da Juan Pedro de Aliaga y Caballero e l'originale venduto alla collezione Ortiz de Zevallos con l'erronea attribuzione a Juan de Juanes.

¹⁶¹³ Cfr. STASTNY 2013, p. 177.

¹⁶¹⁴ Il documento fu menzionato da LOHMANN VILLENA, 1940, p. 23 quindi trascritto integralmente per la prima volta in DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 124-125 e ripubblicato qui in Appendice documentaria, doc. 26.

¹⁶¹⁵ Cfr. DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, p. 112.

¹⁶¹⁶ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 30 settembre 1600, ff. 902r-903r.

¹⁶¹⁷ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 218-219.

¹⁶¹⁸ Il riferimento è alle cappelle dedicate a S. Domenico, S. Tommaso d'Aquino, Santo Cristo, S. Girolamo degli Aliaga. Cfr. MELÉNDEZ, vol. 1, 1681, p. 55.

¹⁶¹⁹ MELÉNDEZ, vol. 1, 1681, p. 55.

architettoniche imposte al tempio tra il 1682 e il 1684¹⁶²⁰ oltre che, sicuramente, per i terremoti susseguitesesi nel tempo, tra cui quello particolarmente distruttivo del 1746, e lo spoglio artistico subito dalla chiesa nel Ottocento¹⁶²¹.

Stando a quanto ricavabile dalle cronache, Matteo Pérez lavorò per i Domenicani anche per la realizzazione di una serie di santi domenicani per il chiostro maggiore del convento, oggi perduta. A testimoniare è il cronista carmelitano Antonio Vázquez de Espinosa che nel 1619, per l'appunto, dichiarava di aver visto nel chiostro un ciclo di quadri sulla *Vita di San Domenico* realizzati da Francisco Pacheco ed un altro ciclo di santi dell'Ordine «*de aquel gran maestro de la pintura Matheo Peres de Alesio*»¹⁶²²; siamo d'accordo con Francisco Stastny nel ritenere che nessuna delle tele della serie della *Vita di San Domenico* attualmente conservata nel chiostro di S. Domenico possa essere ricondotta al pennello di Matteo Pérez, non solo per le divergenze stilistiche ma anche perché, come emerge dalla cronaca di Vázquez de Espinosa, il pittore leccese realizzò dipinti di santi domenicani e non scene della vita del fondatore dell'Ordine¹⁶²³.

Da quanto si deduce dalla cronaca di Juan Meléndez, a Matteo Pérez spettò anche opera di doratura. Crediamo possano essere relazionati al grande cantiere di S. Domenico, quindi, alcuni documenti che attestano un considerevole acquisto di lamine d'oro in foglia da parte del pittore italiano; i due atti recano la data del 20 e del 21 agosto 1598¹⁶²⁴. Col primo rogito, Matteo Pérez si accordava con Diego Juárez per l'acquisto di 53.000 lamine d'oro al prezzo di 19 pesos il migliaio (per una spesa complessiva di 1007 pesos) da consegnarsi in sei mesi. Analogamente, col secondo contratto Matteo conveniva con Martín Domínguez per l'acquisto di 100.000 lamine d'oro al prezzo di 18 pesos il migliaio (per una spesa complessiva di 1800 pesos) da consegnarsi entro undici mesi insieme ad altre 9.000 lamine d'argento già pagate; il 30 settembre successivo, tuttavia, il contratto veniva annullato da entrambi le parti¹⁶²⁵. Tali ingenti quantità di oro in foglia ci inducono a pensare all'impiego in un'opera di doratura di grandi proporzioni quale poteva essere un *retablo*¹⁶²⁶.

Sempre alla fervente attività per il cantiere domenicano potrebbe essere legata, così come consta da contratto datato 15 marzo 1598, il rinnovo, ancora una volta per altri due anni, dell'accordo di collaborazione con Pedro Pablo Morón, i cui servigi erano richiesti tanto nell'arte «*de pintar*» così come per aiutare in «*todos y qualquier negocios*»; lo stipendio annuo pattuito era di 550 pesos da 9 reales il peso, più vitto, alloggio e vestiario¹⁶²⁷. In quegli'anni entrarono nella bottega del Pérez anche gli apprendisti Domingo Gil, Francisco Bejarano e Cosme Ferrera¹⁶²⁸. L'8 ottobre 1600

¹⁶²⁰ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011, p. 205; MESA, GISBERT 2005, p. 29.

¹⁶²¹ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 29.

¹⁶²² Antonio Vázquez de Espinosa. *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Washington: Smithsonian Institution, 1948, pp. 404-405.

¹⁶²³ Cfr. STASTNY 2013, pp. 169-212. Diversamente MESA, GISBERT 1972a, pp. 80-103 e nuovamente MESA, GISBERT 2005, pp. 32-34 sostengono di riconoscere la mano di Matteo da Lecce in alcune delle tele del chiostro.

¹⁶²⁴ Tali documenti furono menzionati per la prima volta da CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 123 ma sono stati trascritti e pubblicati per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 121-122 e sono qui riproposti in Appendice documentaria, docc. 18-19.

¹⁶²⁵ Appendice documentaria, docc. 18-19.

¹⁶²⁶ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 112.

¹⁶²⁷ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 15 marzo 1598, ff. 234v e ss. trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 216-218.

¹⁶²⁸ I contratti di Gil e Bejarano furono menzionati in LOHMANN VILLENA, 1940, pp. 11-12 ma sono stati trascritti integralmente per la prima volta da chi scrive in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 125-126. Il contratto di Ferrera è stato scoperto da chi scrive e trascritto integralmente in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 129. I tre contratti sono riproposti in Appendice documentaria, docc. 27-28, 31.

Domingo Gil (1566 ca.-post 1649), già nella bottega di Matteo Pérez da tre anni per apprendere l'arte della pittura, rinnovava per altri tre anni il contratto di apprendistato desideroso di «*acabar de aprender el dicho oficio*», impegnandosi a servire il maestro pugliese senza pretendere in cambio nient'altro se non alloggio, vitto e vestiario¹⁶²⁹. Di tenore del tutto simile è l'atto del 31 dicembre 1600 con il quale Cosme Ferrera (o Ferrer) Figueroa¹⁶³⁰, avendo già prestato servizio nella bottega di Matteo Pérez per tre anni, rinnovava il suo contratto di apprendistato per altri tre anni con la volontà di completare la sua formazione artistica, senza pretendere in cambio nessun salario e accettando di ricevere solo alloggio, vitto e vestiario¹⁶³¹. Lo stesso dicasi per Francisco Bejarano (doc. 1599-1642)¹⁶³² che il 28 ottobre 1600 rinnovava per altri tre anni, alle medesime condizioni di Ferrera e Gil, il contratto di apprendistato avendo già prestato servizio nella bottega di Matteo Pérez per un solo anno, periodo certamente troppo breve per poter imparare la professione¹⁶³³. Non rientra tra le finalità di questa Tesi lo studio dell'attività e delle opere di questi allievi, i quali traghettarono il romanismo della tarda Maniera verso la formazione dell'«*arte criollo*» del Seicento, ma andrà risaltato che proprio in virtù dell'ampio seguito e dell'influenza della lezione dell'artista pugliese risulta legittimo l'appellativo di Matteo Pérez come «*patriarca de la pintura peruana*»¹⁶³⁴.

In quegli anni la bottega del maestro era ubicata in «*calle que dizen de las mantas*»¹⁶³⁵, a pochi metri dalla piazza principale della capitale¹⁶³⁶, ossia prossima ai centri del potere politico e religioso del Vicereame (il palazzo del viceré e la cattedrale), chiara dimostrazione del rango sociale e del prestigio del pittore. Difficile, in assenza di opere superstiti, valutare l'incisività che ebbero allievi e collaboratori all'interno della bottega del Pérez. Allo stato attuale delle conoscenze, ad ogni modo, sembra plausibile che alla bottega fosse delegata l'esecuzione di molte opere pittoriche e che il maestro si limitasse a supervisionare il lavoro, a curare alcuni dettagli e ad apporre la firma la quale da sola era sufficiente a far accrescere il prestigio e il valore dell'opera trattandosi di un autore molto celebre. Non deve per nulla sorprendere l'eventualità dell'intervento intensivo della bottega dal momento che tale pratica risulta ampiamente attestata in Storia dell'Arte. Solo per instaurare un termine di paragone, si pensi al caso di Francisco Zurbarán del quale, nei numerosi cicli pittorici inviati in America, molte volte si può riconoscere la pennellata del maestro solo nei volti o nelle mani, mentre la restante parte dell'opera era delegata ai collaboratori dell'*atelier*¹⁶³⁷. Alla luce di ciò, appare chiaro che alla bottega fosse demandata soprattutto l'esecuzione delle opere di minore importanza o quelle meno retribuite. A tal proposito ci sembra significativo il caso che emerge

¹⁶²⁹ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113. Appendice documentaria, doc. 27.

¹⁶³⁰ Stando a questo e al doc. 34 possiamo asserire che il cognome del pittore era Ferrera Figueroa e non Ferrara come vorrebbero MESA, GISBERT 2005, p. 41 e LEPRI, PALESATI 1999, p. 169 che giungono ad ipotizzare l'origine italiana dell'apprendista. Si precisa altresì che il notaio Juan Bello lo registra alcune volte come Ferrer altre come Ferrera ma che l'artista si firma sempre Ferrera Figueroa. Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113 nota 29.

¹⁶³¹ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113. Appendice documentaria, doc. 31.

¹⁶³² Questi divenne frate agostiniano e realizzò un ciclo di dodici grandi dipinti della *Vita della Vergine*, oltre che *Angeli* e *Virtù* per la chiesa ed il chiostro del convento di S. Agostino a Lima. Il Bejarano fu anche incisore. Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 145; WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 271.

¹⁶³³ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113. Appendice documentaria, doc. 28.

¹⁶³⁴ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, pp. 142-145.

¹⁶³⁵ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 216.

¹⁶³⁶ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 259. Il pittore, come si vedrà più avanti, possedeva anche altri immobili nelle periferie della città.

¹⁶³⁷ Cfr. Ramón Gutiérrez. "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 55.

dall'atto del 19 luglio 1600¹⁶³⁸, col quale venivano commissionati a Matteo Pérez lavori di modesta entità, ossia otto scudi dipinti con le insegne dell'arcivescovo di Città del Messico don Alonso Fernández de Bonilla che in quell'anno era a Lima morendovi improvvisamente nel corso della Visita Apostolica. Il documento, siglato alla presenza dei testimoni Francisco Bejarano e Domingo Gil, precisa che furono realizzate anche le cornici degli scudi utilizzati per il funerale del prelado, per il prezzo totale di 50 pesos¹⁶³⁹. Da un altro documento si deduce, invece, che la concreta realizzazione degli scudi fu eseguita da Pedro Pablo Morón¹⁶⁴⁰.



Fig. 202. Matteo Pérez da Lecce e bottega, *Ritratto di Antonio de Rivera*, 1599. Lima, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.



Fig. 203. Matteo Pérez da Lecce e bottega, *Ritratto di Inés Muñoz de Rivera*, 1599. Lima, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.

L'intervento della bottega di Matteo Pérez è stato giustamente preso in causa da Luis Eduardo Wuffarden per spiegare la durezza d'esecuzione e l'arcaismo formale dei due ritratti di *Antonio de Ribera* e di sua moglie *Inés Muñoz de Rivera*, firmati e datati «ALLECIO F.» 1599 (figg. 202-203) commissionati dalle monache dell'Immacolata Concezione di Lima in onore dei fondatori del monastero¹⁶⁴¹. Pensiamo che difficilmente, in assenza di una firma, ci si sarebbe potuti spingere a ricondurre a Matteo Pérez i due ritratti che, probabilmente, proprio per l'arcaismo, ben si confacevano alle necessità espressive della società viceregia in formazione¹⁶⁴². Il ritratto di *doña Inés* fu eseguito cinque anni dopo la morte della nobildonna spagnola e la rappresenta inginocchiata in orazione, vestita in abiti monastici e pastorale, davanti ad un altare sormontato dall'immagine dell'Immacolata Concezione; secondo Wuffarden quello di *doña Inés Muñoz* costituisce «*el retrato religioso más antiguo del país*» con il quale viene avviata l'abitudine di ritrarre le monache dopo la morte in modo che la loro immagine funga da esempio di virtù. Lo studioso continua, inoltre, osservando che il «*tratamiento enérgico y personalizado del rostro es, de hecho, el fragmento más notable de esta pintura*» i cui «*sorprendentes detalles "veristas"*» suggeriscono che il Pérez poté contare su un bozzetto dell'anziana badessa tratto dal naturale. Il ritratto di *Antonio de Ribera*, riprendendo in forma speculare lo stesso schema compositivo, dimostra una maggiore durezza d'esecuzione che fa pensare al più incisivo intervento della bottega e all'assenza di un modello di

¹⁶³⁸ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Francisco Ramiro Bote, prot. 16, 1600, f. 380r menzionato in LOHMANN VILLENA, 1940, p. 23, trascritto nella sua integrità per la prima volta in Cfr. DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 124-125 e riproposto in Appendice documentaria, doc. 25.

¹⁶³⁹ Cfr. DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113.

¹⁶⁴⁰ LOHMANN VILLENA, 1940, p. 18 documenta che Pedro Pablo Morón riceveva in data 10 agosto 1600 un corrispettivo di 30 pesos da 9 reales il peso per «*seis escudos de armas que pintó para las honras fúnebres del Arzobispo de México Don Alonso Fernández de Bonilla*».

¹⁶⁴¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004a, pp. 179-192.

¹⁶⁴² Cfr. DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, p. 113.

riferimento¹⁶⁴³. Il caso dei due ritratti del monastero dell'Immacolata Concezione di Lima, in definitiva, ci permette di riconoscere il *modus operandi* di Matteo Pérez che doveva delegare alla bottega gran parte delle realizzazioni, limitandosi ad eseguire alcuni dettagli come i volti. Risulta chiaro, dunque, che Pérez fu un vero e proprio “artista-impresario”, la cui spiccata capacità manageriale gli dové garantire numerose commissioni per le quali, tuttavia, non sempre dové garantire livelli alti di qualità a causa dell'abusato ricordo alla bottega.

Oltre che per l'Ordine Domenicano, Matteo Pérez dové lavorare anche per gli Agostiniani¹⁶⁴⁴ alle cui schiere, peraltro, faceva parte l'allievo Francisco Bejarano. Il cronista Antonio de la Calancha descrive con precisione la grande tela realizzata dal pittore pugliese posta al di sopra dell'arco trionfale della chiesa.

«El arco toral por la parte de la Iglesia está adornado con un grandifimo lienço, que del techo de la Iglesia asta el arco toral baja arqueado, en que está nuestro Padre san Augustin sentado en un trono con un Sol en la mano dando luces à ocho ò diez Dotores de la Iglesia, que reciben los rayos en las plumas cò que escriven, i todos están en cuerpos gigantes; obra de aquel unico i raro pintor Mateo de Alesio, que lo fue del Papa Gregorio Decimotercio. El lienço es fineça del arte i primor del pincel»¹⁶⁴⁵.

Nel gigantismo delle figure, evidenziato dal Calancha, ben riconosciamo il nostro artista che propose, anche in questo caso, un'opera dalla costruzione ed imponenza tipicamente romane che dové suggestionare gli osservatori. Non si conoscono le date di esecuzione della grande tela che probabilmente fu eseguita per la primitiva chiesa di S. Agostino e trasferita nel 1680 nella nuova chiesa per poi andare perduta a seguito del terremoto del 1687¹⁶⁴⁶.

Ci sembra utile evidenziare, a questo punto, che tanto per i Domenicani che per gli Agostiniani, e come si vedrà subito dopo anche per la cattedrale di Lima, il rapporto lavorativo stretto con Matteo Pérez proseguì, dopo la morte di questi, con Medoro Angelino, a conferma della preferenza per lo stile romano della tarda Maniera. Ci si dovrà inevitabilmente interrogare, quindi, su quali fossero i contatti e le possibili relazioni tra Pérez e Angelino. Al momento nessun dato documentario, né tantomeno testimonianze ‘oggettuali’ ovvero opere d'arte, permettono di approfondire e chiarire questo aspetto e possiamo solo limitarci a sottolineare i punti in comune tra i due pittori italiani derivati dalla formazione artistica che, pur essendo stata svolta in decenni diversi, avvenne nel medesimo ambiente romano della tarda Maniera dominato da figure come Zuccari, Agresti, Nebbia, Vasari ecc., che ebbero per entrambi un ruolo formativo determinante. Andrà notato, inoltre, che in più occasioni i due pittori poterono incrociarsi: a Roma, prima della partenza del Pérez per Siviglia nel 1583; nella stessa Siviglia, dove i due artisti coincisero almeno nel 1586; infine a Lima dove l'Angelino giunge nel 1599 e dove poté avere contatti col Pérez almeno fino alla morte di questi intorno al 1606. Non possiamo escludere che Matteo Pérez e Medoro Angelino si siano in qualche modo influenzati nella decisione di intraprendere gli stessi percorsi che da Roma, passando per Siviglia, li avrebbero condotti a cercare fortuna nel Vicereame del Perù.

Considerata la grande fama di Matteo Pérez non c'è da sorprendersi che a lui furono commissionati lavori per il maggior tempio della città e del Vicereame, la cattedrale metropolitana,

¹⁶⁴³ WUFFARDEN REVILLA 2004a, p. 185.

¹⁶⁴⁴ La relazione con gli Agostiniani è anche confermata da un mandato di rappresentanza del 30 novembre 1593 conferito dal Pérez a Juan Blanco nel quale appaiono come testimoni alcuni padri agostiniani. Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 121.

¹⁶⁴⁵ CALANCHA 1639, p. 248. Andrà detto che, diversamente, secondo il cronista Juan Teodoro Vázquez questo quadro era di Medoro Angelino. Cfr. Víctor Díaz de Tuesta. “La Iglesia de San Agustín de Lima (apuntes históricos). *Archivo Agustiniáno*, n. 69, 1985, pp. 399-400.

¹⁶⁴⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, pp. 119-120.

che proprio in quegli anni si stava riedificando sotto la direzione dell'architetto Francisco Becerra; purtroppo anche le opere realizzate per la cattedrale di Lima sono andate tutte distrutte. Il cronista Francisco de Echave y Assu, tesoriere del Capitolo cattedrale, che scrisse nel 1688 in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di S. Rosa da Lima, tramanda l'esistenza della colossale figura di *San Cristoforo* affianco alla porta omonima:

«Aquí donde termina la longitud de la nave, se rompe espaciosa puerta, que llaman de San Christoval, por la valiente pintura, que en el costado derecho (que mira de frente a la Capilla de S. Isidro) ocupa toda la capacidad desde el pavimento a la bóveda, vadeando un caudaloso río el Gigante santo, con todo un robusto cedro en la mano, que manda como débil junco, Atlante mejor del Cielo con el Niño Dios al ombro. Digo en su mayor alabanza, ser pincel del celeberrimo Mateo Alexio, de cuya mano es el que venera Sevilla en la puerta de la Lonja, de igual estatura, y valentia»¹⁶⁴⁷.

Già il cronista antico evidenziava la similitudine tra il *San Cristoforo* della cattedrale di Lima e quella della cattedrale di Siviglia, replica che fu sicuramente realizzata per la volontà dei cononici di emulare la sede *hispalense*¹⁶⁴⁸. La grande pittura, non sappiamo se su muro o tela, fu realizzata tra il 1604, anno in cui terminò la prima parte dei lavori della fabbrica, e il 1606, anno della presunta morte del pittore¹⁶⁴⁹. Proprio nel 1606, precisamente il 28 dicembre¹⁶⁵⁰, l'artista leccese rilasciò una ricevuta con la quale certificava di aver ricevuto dal «*señor mayordomo de la Iglesia Maior, el señor Juan de Robles, doscientos cincuenta pesos de a nueve. Los quales me se pagan por la pintura de las puertas de el órgano y el endorado que ise en ella*»; per l'esattezza furono realizzate «*quatro figuras*»¹⁶⁵¹. Quella della decorazione della cassa dell'organo, la cui parte strumentale immaginiamo fu tratta dall'Europa, era pratica abbastanza frequente ed attestata in Italia sin dal XV secolo, prevedendo, negli esemplari più importanti, il coinvolgimento di grandi pittori come accadde, per esempio, con l'organo della chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli con le portelle dipinte da Marco Pino da Siena¹⁶⁵². Sempre secondo la cronaca di Francisco de Echave y Assu Matteo Pérez realizzò dipinti per la cappella di S. Bartolomeo tra i quali segnalava le porte dell'altare delle reliquie «*labradas con elegancia en cedro, en que dos copias de San Pedro, y San Pablo, de mano de Alexio (caya pintura es qnanta en esta Capilla venera la admiración)*»¹⁶⁵³ nonché «*ostentan varios passos de la Vida, Passion, y Muerte del Salvador, del inmortal pincel de Alexio*»¹⁶⁵⁴; dal momento che la cappella fu inaugurata solo nel 1627, in questo caso sussiste qualche dubbio sull'affidabilità della testimonianza di Echave y Assu che, ad ogni modo, è impossibile verificare dato che tutte le opere menzionate sono andate perdute¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁴⁷ Francisco de Echave y Assu. *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes: Juan Baptista Verdussen, 1688, pp. 75-76.

¹⁶⁴⁸ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'". In *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, p. 270.

¹⁶⁴⁹ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 259; WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 270; MESA, GISBERT 2005, p. 36.

¹⁶⁵⁰ Secondo VARGAS UGARTE 1947, p. 98 è il 21 dicembre.

¹⁶⁵¹ Archivo Universidad Antonio Ruiz de Montoya (=AUARM). Colección Vargas Ugarte, vol. 40, doc. 4, *Recibo que Mateo Pérez de Alesio, maestro pintor y dorador, otorgó a favor de Juan de Robles*, 28 dicembre 1606, f. 1r-1v. Trascritto in Appendice documentaria, doc. 37.

¹⁶⁵² Cfr. Isabella Di Liddo. *L'arte dell'intaglio. Arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia meridionale: organi, cantorie, cori, pulpiti, altari*. Fasano: Schena, 2016, pp. 25-27.

¹⁶⁵³ ECHAVE Y ASSU 1688, p. 79. LEPRI, PALESATI 1999, pp. 172-174 ritengono di identificare le due pitture su cedro con le tavole dei *Santi Pietro e Paolo* attualmente conservati nella casa-museo della famiglia Aliaga a Lima. Da quanto ci informa Luis Eduardo Wuffarden, invece, i due dipinti, che pure presentano una certa suggestione italianista, furono comprati in tempi recenti dalla famiglia Aliaga sul mercato antiquario di Puno.

¹⁶⁵⁴ ECHAVE Y ASSU 1688, p. 81.

¹⁶⁵⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 271.

Il catalogo peruviano di Matteo Pérez de Alesio è stato in gran parte composto da attribuzioni che dovranno essere in molti casi riviste alla luce di nuovi elementi e considerazioni. Tale problematica riguarda sia opere di più ampio respiro, come i cicli murali del chiostro di S. Francesco e della cappella del capitano Villegas nella chiesa della Mercede, sia opere di piccole dimensioni come la *Madonna allattante*; tutte oggetto, peraltro, di un acceso dibattito tra gli studiosi i quali si sono talvolta arroccati in strenua difesa delle rispettive posizioni che oggi, a distanza di vari decenni dalla compiuta scomparsa dei protagonisti di tale dibattito, andranno necessariamente riviste in virtù di nuove prospettive di ricerca e delle più recenti scoperte.

In un articolo del 1983 Teresa Gisbert attribuì al pennello di Matteo Pérez da Lecce le pitture del chiostro del convento di S. Francesco di Lima e il quadro dello *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio* (fig. 262) del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile¹⁶⁵⁶; su quest'ultima opera si tornerà più avanti argomentando lo spostamento dell'attribuzione da Pérez a Medoro Angelino. Per quanto concerne le pitture murali, esse furono scoperte nel 1974 a seguito della rimozione delle tele della *Vita di San Francesco*, suscitando subito l'interesse degli studiosi che puntarono l'attenzione su quella che sembrava la sigla del pittore («F.P.V.») posta su una delle scene, interpretata da Teresa Gisbert come «Fecit Pérez»¹⁶⁵⁷, mentre da Ricardo Estabridis come «Faciebat Planeta»¹⁶⁵⁸; in entrambi i casi si ipotizzava come possibile anno di esecuzione il 1589¹⁶⁵⁹. Da parte sua Antonio San Cristóbal ha apportato documentazione che permette di chiarire che alla data 1633 il chiostro francescano era ancora in costruzione¹⁶⁶⁰. Ciò comporta, inevitabilmente, l'esclusione dell'attribuzione a Matteo Pérez che, ad ogni modo, riteniamo vada comunque scartata per l'analisi stilistica delle pitture murali, realizzate non ad affresco bensì a tecnica mista di tempera ed olio¹⁶⁶¹ - fatto che di per sé induce già a dubitare dell'esecuzione da parte di un artista italiano -. L'apertura del ciclo al naturalismo barocco e al tenebrismo di stampo andaluso, che non cancella reminescenze della tarda Maniera, rende convincente la teoria di Francisco Stastny che vi ha riconosciuto la mano del pittore sivigliano Leonardo Rodríguez Jaramillo nella scena del *Perdono di Assisi* per le indubbie affinità stilistiche con la tela dell'*Imposizione della casula a Sant'Ildefonso* del Jaramillo nel Museo de los Descalzos di Lima¹⁶⁶² e con la tela del *Perdono d'Assisi* nella chiesa di S. Francesco di Trujillo¹⁶⁶³. Privata di argomentazioni è, invece, la proposta dello stesso Stastny di riconoscere, sulle pitture del lato est e nord del chiostro francescano, il pennello di uno dei seguaci di Matteo Pérez, Domingo Gil, e del suo presunto figlio Clemente¹⁶⁶⁴, ipotesi che ci sembra al momento assai dubbia perché impossibile

¹⁶⁵⁶ Cfr. Teresa Gisbert. "Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima". *Arte y Arqueología*, nn. 8-9, 1982-1983, pp. 139-145. La storiografia riporta anche l'attribuzione al Pérez dei quadri dei *Santi Pietro e Paolo* nella parrocchia di S. Sebastiano e di una *Santa Lucia* per la chiesa del monastero del Prado. Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, pp. 262-263.

¹⁶⁵⁷ Cfr. GISBERT 1982-1983; MESA, GISBERT 2005, pp. 34-36.

¹⁶⁵⁸ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "Enigma de la pintura Mural del Convento de San Francisco". *El Comercio*, 13 luglio 1980.

¹⁶⁵⁹ Cfr. PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, p. 289.

¹⁶⁶⁰ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2011, p. 431.

¹⁶⁶¹ Cfr. José Manuel Almansa Moreno. "Las pinturas murales del convento de San Francisco de Lima". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 198.

¹⁶⁶² Cfr. STASTNY 2013, pp. 213-227.

¹⁶⁶³ Cfr. Sandro Gino Carranza Cohorno. *Leonardo Jaramillo, un "maestro pintor" sevillano en el Perú virreinal* (Tesi de Maestría). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, pp. 109-111.

¹⁶⁶⁴ Cfr. Francisco Stastny. "Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños". *Cielo abierto*, vol. IX, n. 27, 1984, p. 30. Andrà messo in dubbio, inoltre, che Clemente sia effettivamente il figlio di Domingo Gil dal momento che, come

da verificare in assenza del confronto con opere certe ed esistenti del Gil, anche se siamo d'accordo con Stastny nel ritenere che le pitture murali furono realizzate da almeno tre pittori diversi.

Altra questione attributiva, in questo caso risoltasi definitivamente col recente ritrovamento di documentazione di cui daremo conto nel Capitolo 5¹⁶⁶⁵, fu quella delle pitture murali della cappella del capitano Bernardo de Villegas nella chiesa della Mercede di Lima (figg. 269-271) attribuite a Matteo Pérez da Héctor Schenone e confermate in particolar modo da Mesa e Gisbert e da Lepri e Palesati¹⁶⁶⁶. Da parte sua Francisco Stastny, pur riconoscendo l'origine italiana del tipo di decorazione della cappella, escludeva la paternità del Pérez dal momento che nel 1628, anno in cui essa divenne di patronato del capitano Villegas, il pittore salentino era già morto¹⁶⁶⁷. Al di là del ritrovamento documentario del quale si è accennato, che consette di restituire i lavori al genovese Giovan Battista Pianeta, le evidenze stilistiche sono già di per sé sufficienti ad escludere qualsiasi possibilità che Matteo Pérez possa essere ritenuto l'autore del ciclo che, pur presentando chiara relazione con la tarda Maniera italiana e pur riprendendo modelli del pittore leccese, è invero di qualità assai inferiore alle opere murali note di Matteo Pérez.

Le posizioni di Francisco Stastny e dei coniugi José de Mesa e Teresa Gisbert si sono attestate su posizioni divergenti anche in riferimento alla *Madonna allattante* ora nel Museo de Arte de Lima (MALI) (cat. 18) che Stastny, identificandola con la *Virgen de Belén* dipinta nel 1604 su incarico dell'arcivescovo di Lima Toribio de Mogroviejo, attribuì a Matteo Pérez in quanto realizzata sul verso di una matrice in rame incisa con la *Sacra Famiglia della quercia* (fig. 265) su cui campeggia la firma del pittore leccese¹⁶⁶⁸. I due studiosi boliviani, da parte loro, contestarono l'attribuzione segnalando l'esistenza, in una collezione privata a Sucre, di una *Madonna allattante* praticamente identica a quella di Lima, che dicevano essere firmata sul retro da Pedro Pablo Morón¹⁶⁶⁹. L'accesso dibattito che ne scaturì, una vera dialettica senza esclusione di colpi, ha reso difficile dipanare la matassa anche perché entrambe le parti si arroccarono nelle proprie rispettive posizioni senza però fornire prove definitive di quanto sostenuto. Da parte nostra riteniamo che la tesi di Stastny, ossia che Matteo Pérez sia stato l'inventore e il divulgatore dell'iconografia della *Madonna allattante* nel Vicereame del Perù, sia plausibile. D'altro lato, però, crediamo che il parere dello studioso (che imbastì un articolatissimo discorso sostenendolo unicamente in virtù della sua attribuzione della *Madonna allattante* del MALI)¹⁶⁷⁰, riguardo la presunta "dirompente" *antimaniere* di Pérez, nonché la dipendenza di questi da Scipione Pulzone oltre che il supposto cambio stilistico in chiave "antimaniere" di Bernardo Bitti sollecitato del contatto col Pérez, sia alquanto azzardata dal momento che non può essere in alcun modo verificata a partire dai pochi elementi a nostra disposizione. Si dovrà, pertanto, mantenere in sospeso il giudizio sulla questione anche perché, da

segnalato da Antonio San Cristóbal Sebastián. "Dos Gremios de artífices en el siglo XVII limeño: los plateros y los doradores". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 10, 1994, pp. 104, 107, 110 e 112 in documenti analoghi il pittore è indicato come Clemente Morón, quindi come figlio di Pedro Pablo e non di Domingo Gil.

¹⁶⁶⁵ Cfr. CHUQUIRAY 2019, pp. 335-362.

¹⁶⁶⁶ Cfr. SCHENONE 1963, pp. 28-33; MESA, GISBERT 1972a, pp. 121-126; MESA, GISBERT 2005, p. 37; LEPRI, PALESATI 1999, pp. 180-198.

¹⁶⁶⁷ Cfr. STASTNY 2013, pp. 88-89. Le vicende attributive della cappella sono riassunte in Jaime Mariaza Foy. "Historia de las intervenciones de restauración y conservación". In Mario Micheli (a cura di). *Capilla Villegas, Iglesia de la Merced, Lima, Perú. Proyecto de conservación y restauración*. Roma: Gangemi Editore sap, 2011, pp. 12-25 che informa, inoltre, dei turbolenti fatti del restauro delle pitture murali.

¹⁶⁶⁸ Cfr. STASTNY 1969, pp. 7-45; STASTNY 2013, pp. 91-99.

¹⁶⁶⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, pp. 109-112; MESA, GISBERT 2005, p. 38.

¹⁶⁷⁰ Cfr. STASTNY 2013, pp. 138-139.

parte loro, Mesa e Gisbert non hanno fornito una buona foto del quadro di Sucre con la firma di Pedro Pablo Morón¹⁶⁷¹ al punto che si è persino giunti a sostenere che tale firma non esistesse¹⁶⁷².

La matrice in rame della *Sacra Famiglia della quercia* ci introduce in altri due temi legati a Matteo Pérez: l'arte dell'incisione e la pratica del reimpiego delle matrici in rame. Lo studio dell'arte dell'incisione nella Lima del periodo viceregio è stato condotto dal professor Ricardo Estabridis Cárdenas che ha segnalato che si deve proprio a Pérez l'introduzione dell'incisione calcografica in Perù e che essa fu trasmessa ai suoi allievi tra cui Francisco Bejarano¹⁶⁷³. Come a Siviglia, dove, come si è detto nel Capitolo 2, i disegni e le stampe del leccese furono esposti ed ammirati dai vari artisti e curiosi, verosimilmente anche a Lima Matteo Pérez doveva mostrare le sue opere al pubblico colto e, probabilmente, il suo *atelier* divenne centro di «*tertulia y reunión de intelectuales y artistas*»¹⁶⁷⁴. A tal proposito risulta particolarmente interessante la testimonianza dell'umanista Diego Dávalos y Figueroa (1551-1616) che, riguardo a collezioni di stampe e vedute di città, si espresse con parole di elogio nei confronti del pittore italiano sostenendo

«*cosa de notable gusto, y virtuoso entretenimiento [...] son causa las [estampas] de Matheo Perez de Alecio con todas las de mas obras suyas, por ser entre los de este tiempo justamente estimado, de quien al presente en este reyno gozamos. No e visto de su mano mas que el cerco de Malta, en lo que a estampas toca, con que no se disminuye opiniòn*»¹⁶⁷⁵.

Da questo testo riceviamo conferma che Matteo Pérez portò con sé in Perù le matrici delle sue stampe, tra cui quelle relative all'*Assedio di Malta*. Se al momento non sono state rinvenute stampe di Pérez nel territorio dell'antico Vicereame, sono state ritrovate alcune matrici reimpiegate come supporto per altri dipinti e, inoltre, è stato possibile riconoscere la ripresa diretta di stampe del leccese in dipinti esistenti in Perù. Un caso lampante è il *Battesimo di Cristo* della cattedrale di Trujillo attribuito a Leonardo Jaramillo che riprende, con poche varianti, l'incisione di Pierre Perret del 1582 basata sul quadro di medesimo soggetto realizzato da Matteo Pérez per la concattedrale di La Valletta¹⁶⁷⁶, o ancora, sempre dallo stesso *Battesimo di Cristo* (fig. 117), è possibile notare la precisa ripresa in una serie di pitture murali esistenti in chiese della zona del Lago Titicaca¹⁶⁷⁷. Dalla stampa del *Martirio di Santa Caterina* (fig. 75), invece, deriverebbe un rilievo del coro ligneo della chiesa di S. Francesco di Bogotá¹⁶⁷⁸, mentre dall'album dell'*Assedio di Malta* abbiamo potuto riconoscere la ripresa del frontespizio nella pagina iniziale del manoscritto redatto nel 1611 per volere del viceré del Perù Juan de Mendoza y Luna, marchese di Montesclaros, che raccoglie le leggi più importanti dell'epoca¹⁶⁷⁹ (fig. 204), confermando il legame o comunque l'apprezzamento speciale riservato al Pérez, anche dopo la morte di questi, dalla corte viceregia.

¹⁶⁷¹ L'unica foto nota del dipinto, riprodotta in piccole dimensioni in bianco e nero, appare in MESA, GISBERT 1972a, p. 119, fig. 37.

¹⁶⁷² Cfr. STASTNY 2013, p. 174, nota. 7.

¹⁶⁷³ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "El grabado colonial en Lima". *Anuario de Estudios Americanos*, n. 41, 1984, p. 261; Ricardo Estabridis Cárdenas. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, p. 43.

¹⁶⁷⁴ Cfr. STASTNY 2013, p. 79.

¹⁶⁷⁵ Diego Dávalos y Figueroa. *Primera parte de la miscelanea austral*. Lima: Antonio Ricardo, 1602, f. 92r-92v.

¹⁶⁷⁶ Cfr. STASTNY 2013, p. 217.

¹⁶⁷⁷ Cfr. COHEN SUAREZ 2015b, pp. 103-140.

¹⁶⁷⁸ Cfr. STASTNY 2013, p. 80.

¹⁶⁷⁹ Biblioteca Nacional de España. *Hordenanzas de Su Magestad hechas para el buen gobierno y administración de algunos de sus Consejos, Audiencias y Tribunales de justicia y Hacienda pertenecientes a las provincias de Indias. Mandadas recoger y juntar por el Excmo. Sr. Marqués de Montesclaros, virrey del Perú. Año de 1611, ms.2987, f. 1r.*



Fig. 204. Da Matteo Pérez da Lecce, *Frontespizio delle Hordenanzas*, 1611. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto Biblioteca Nacional de España.



Fig. 205. Bottega di Matteo Pérez da Lecce, *Salus populi romani*. Malta, collezione privata. Foto Archivio Joseph Schirò.



Fig. 206. Bottega di Matteo Pérez da Lecce (qui attr.), *Riposo durante la fuga in Egitto*. Malta, collezione privata. Foto Archivio Joseph Schirò.

Riguardo, invece, il reimpiego delle matrici incise come supporto per dipinti, oltre al caso della *Madonna allattante* del MALI, siamo oggi a conoscenza della matrice del *Foglio Undecimo* dell'*Assedio di Malta* (fig. 135), passata recentemente dal Perù ad una collezione privata a Malta, che mostra sul *verso* il volto di una Madonna con tratti goticizzanti¹⁶⁸⁰ (fig. 205); sicuramente si tratta di un'icona iniziata e lasciata incompiuta da Pérez, o dalla sua bottega, che crediamo possa essere identificata nella *Salus populi romani*, effigie bizantina molto cara alla devozione romana, ed in particolare ai Gesuiti, della quale peraltro sono registrati diversi esemplari nell'inventario postumo del pittore. Finora inedita è, ancora, la lamina in rame, già in collezione peruviana e recentemente passata a collezione maltese¹⁶⁸¹, corrispondente al *Foglio Sesto* della serie del *Grande Assedio di Malta*, la quale, ridimensionata sui quattro lati, ospita sul *verso* una riproduzione pittorica del *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 206). Anche in questo caso è da ipotizzare che il dipinto, che riprende fedelmente una stampa di traduzione di una nota composizione di Federico Barocci, sia da ritenersi pertinente alla bottega di Matteo Pérez, la sola che poté mettere mano alle matrici in rame del maestro. La ripresa di una stampa di Barocci, inoltre, risulta interessante sia perché rende manifeste le preferenze figurative della bottega del pittore leccese, sia perché dimostra la circolazione di stampe italiane nel Vicereame del Perù sin dal finire del XVI secolo.

Le lamine in rame conservate nella chiesa della Mercede, già parrocchia del Sagrario, di Huánuco sono state scoperte e pubblicate da Luis Enrique Tord. Una di esse riproduce *San Nicola da Tolentino* (fig. 207) e risulta dipinta su un'altra matrice della serie dell'*Assedio di Malta*, per la precisione sul *Foglio Quintodecimo*; la qualità e lo stile di quest'opera, datata 1594, pone seri dubbi sulla sua paternità dal momento che si fa fatica a riconoscervi il pennello di Matteo Pérez che, forse, ne demandò l'esecuzione a qualche collaboratore come Pedro Pablo Morón o Francisco García¹⁶⁸². Sempre su lamina di rame è il *Volto Santo* (fig. 208), opera che, rispetto alla precedente, trapela di

¹⁶⁸⁰ Cfr. Joseph Schirò. "The mystery surrounding the Matteo Perez d'Aleccio map prints of the Great Siege of Malta of 1565". *BIMCC Newsletter*, n. 49, 2014, pp. 11-12. Dalle analisi chimiche effettuate sulla lastra, gentilmente messe a disposizione di chi scrive da Joseph Schirò, che qui si ringrazia, è possibile che la lastra è in rame, con percentuali di piombo.

¹⁶⁸¹ Si ringrazia sentitamente Joseph Schirò per la segnalazione di quest'opera ancora ignota alla critica.

¹⁶⁸² Cfr. TORD 1989a, pp. 325-326.

singolare fascino e bellezza, ed è forse ispirato al *Volto Santo* di Manoppello; Tord attribuì quest'immagine al Morón¹⁶⁸³ mentre secondo Wuffarden è possibile ricondurla allo stesso Pérez¹⁶⁸⁴.



Fig. 207. Bottega di Matteo Pérez (attr.), *S. Nicola da Tolentino*, 1594. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 208. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Volto Santo*. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 209. Matteo Pérez da Lecce, *S. Agostino*, 1594. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 210. Ignoto incisore fiammingo, *Vera effigie di S. Agostino*, 1600 ca. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Foto internet.

L'unica opera firmata attualmente esistente nella chiesa della Mercede di Huánuco, dove fu collocata insieme alle altre due forse tratte dal tempio di S. Agostino, è la tempera su tavola raffigurante il busto di *Sant'Agostino* (fig. 209) che reca l'iscrizione esplicativa «VERA E VIVA ÆFIGIE S.D.P. AVRELIS / AVGVSTINI. D. ÆCC. ROMÆ DICTA/ 1594». Secondo Tord le lettere «D. ÆCC.» possono essere sciolte in «da Lecce» come riferimento preciso all'origine del pittore che, per l'esecuzione dell'immagine, dové rifarsi ad una *vera effigies* del santo conservata a Roma¹⁶⁸⁵ e divulgata attraverso il facile mezzo delle stampe come quella custodita nel Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (fig. 210); la puntuale ripresa di un modello spiega l'ieraticità della figura che comunque, connotata nella sua precisa descrizione fisionomica, mostra relazione con lo stile del pittore¹⁶⁸⁶. Le tre opere della chiesa della Mercede precedono di più di un decennio la commissione, datata 16 novembre 1606, da parte di Juan de la Vega de Gunia Lozada di sette tele con telaio di 6 palmi destinate alla stessa città, tra cui vi erano quattro raffiguranti

«*Nuestra Señora de Santísima Trinidad, un Cristo puesto a lo vivo en la Cruz con las agonías de la muerte, un Cristo atado a la columna y San Pedro Apóstol hincado de rodillas, trabadas las manos en él y llorando, un Cristo con la Cruz a cuestras y su Madre Santísima saliéndole al encuentro en la calle de la Amargura*».

Si precisa, inoltre, che i soggetti dovevano copiare fedelmente le immagini di alcune pergamene indicate dal committente¹⁶⁸⁷.

Abbiamo lasciato per ultimo gli aspetti della vita privata del pittore del quale sappiamo che il 3 gennaio 1598 contraeva matrimonio nella parrocchia del Sagrario di Lima con María (o Mariana) de

¹⁶⁸³ Cfr. TORD 1989a, pp. 326-327.

¹⁶⁸⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 265.

¹⁶⁸⁵ Cfr. TORD 1989a, pp. 321-324; WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 265.

¹⁶⁸⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 265.

¹⁶⁸⁷ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 28; MESA, GISBERT 1972a, pp. 118-119.

Fuentes¹⁶⁸⁸, figlia legittima di Luis Sánchez Cadena¹⁶⁸⁹ e María de Fuentes¹⁶⁹⁰. Indubbiamente quest'unione costituì per il pittore un ulteriore accrescimento del prestigio sociale dal momento che la famiglia Fuentes occupava una posizione davvero elitaria così come emerge dai documenti. Essendo ormai deceduti entrambi i genitori, a poche settimane dalle nozze, e precisamente il 7 febbraio 1598¹⁶⁹¹, Matteo Pérez diventava tutore del fratello di sua moglie, Alonso Sánchez Cuadrado, ancora minorenne¹⁶⁹². Quest'ultimo, essendo in partenza verso il Cile per «*servir a su majestad*», il 18 agosto 1599 dettava un testamento col quale lasciava in eredità, in caso di morte durante il viaggio, tutti i suoi beni a sua sorella María de Fuentes e a suo nipote Adriano de Alesio, tra cui anche «*cierta herencia en los reinos de España*»¹⁶⁹³. Con un secondo rogito datato 26 dicembre 1600, Matteo Pérez, in qualità di tutore del cognato, conferiva ad Alonso de Alvarado, abitante in Trujillo, l'incarico di riscuotere i tributi dagli *indios* dell'*encomienda* di Huambacho¹⁶⁹⁴; tale dato è sintomatico della ricchezza e del prestigio della famiglia dato che l'essere *encomendero* era privilegio concesso a poche famiglie del Regno.

Si è accennato ad Adriano (Adrián de Alesio), unico figlio al momento noto di questo matrimonio, del quale possediamo scarse informazioni. La storiografia ritiene che imparò l'arte pittorica con suo padre per poi diventare frate domenicano, fatto che conferma l'assiduità e la saldezza dei rapporti tra Pérez e i Predicatori. Per lo stesso Ordine di S. Domenico Adriano avrebbe dipinto alcuni corali, continuando quindi l'attività pittorica ed affiancandola a quella di poeta¹⁶⁹⁵. Questi, infatti, compose, nel 1642, nel convento domenicano del Rosario di Lima il poema *El Angélico* (poi pubblicato a Murcia nel 1645) con dedica a S. Tommaso d'Aquino (fig. 211). Dallo stesso poema apprendiamo che Adriano era Predicatore Generale della Provincia peruviana di S. Giovanni Battista¹⁶⁹⁶, e che compose anche un «*tratadito*» sulle virtù di Martino de Porras e una riflessione sulla Genesi¹⁶⁹⁷.



Fig. 211. Adriano de Alesio, *El Angélico*, 1645.

¹⁶⁸⁸ Cfr. LOHMANN VILLENA 1940, p. 23 e la trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 215. A causa del cattivo stato di conservazione, non è stato possibile consultare il registro del matrimonio che si custodisce presso l'Archivio Arzobispal de Lima.

¹⁶⁸⁹ Questi, figlio del *hidalgo* Alonso Sánchez (combattente nella battaglia di Pavia, 1525), si impegnò ad inseguire il temibile pirata Francis Drake nel Pacifico. Cfr. Carlos B. Vega. *Hombres y mujeres de América: diccionario biográfico-genealógico de nuestros progenitores, siglos XVI-XIX*. León: Universidad de León, 2007, p. 82.

¹⁶⁹⁰ Era figlia primogenita del *conquistador* Antón Cuadrado (1498 ca.-1567 ca.), cofondatore della città di Trujillo che ricevette dal viceré Andrés Hurtado de Mendoza la rendita dell'*encomienda* di Huambacho, e di Francisca de Fuentes, figlia a sua volta del *conquistador* Francisco de Fuentes. Cfr. VEGA 2007, pp. 81-82.

¹⁶⁹¹ Appendice documentaria, doc. 30.

¹⁶⁹² Secondo il diritto indiano e le leggi delle *Siete Partidas* (1265) del re Alfonso X di Castiglia, la maggiore età si conseguiva al raggiungimento dei 25 anni. Cfr. Guillermina Antonio García. "La protección de negros y mulatos libres menores de edad en la capital virreinal, siglos XVI y XVII". *Alteridades*, vol. XXIV, n. 47, 2014, pp. 21-22.

¹⁶⁹³ Il documento è stato scoperto da chi scrive ed è stato pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 123-124 riproposto in Appendice documentaria, doc. 23.

¹⁶⁹⁴ Il documento è stato scoperto da chi scrive ed è stato pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 127-129 riproposto in Appendice documentaria, doc. 30. Stando ad altri documenti, il medesimo mandato veniva conferito il 19 maggio 1602 a Juan Gamboa (AGNL. AC, Protocolos del siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1602, ff. 24v-25r).

¹⁶⁹⁵ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 28.

¹⁶⁹⁶ Adriano de Alesio. *El Angelico escrivello con estilo de poeta lirico*. Murcia: Estevan Liberos, 1645, pp. n.n.

¹⁶⁹⁷ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 196.

Nulla si conosce, invece, di Felipe de Alecio, figlio che, come visto nel Capitolo 2, il pittore ebbe a Siviglia con María de la O, e di cui è nota la licenza d'imbarco datata 31 agosto 1598, nonché di Matteo *junior*, battezzato a Siviglia il 20 marzo 1588. Da quanto ci ha potuto segnalare Anthony Holguín Valdez, stando ai documenti, Felipe de Alecio giunse effettivamente in Perù trasferendosi a Cajamarca dove si dedicò al commercio altoandino.

Dopo il 1606 le tracce di Matteo Pérez scompaiono. L'unico dato certo è che doveva essere sicuramente morto nel 1616 quando Pedro Pablo Morón dichiarava nel suo testamento

«*que los bienes de Mateo Pérez de Alesio me deven novecientos y cinquenta pesos de a ocho reales que le presté en rreales y la causa porque me partenecen la dirá el secretario Juan bello como persona que está enterada dello y albacea que fue del dho matheo de alesio, mando se cobren*»¹⁶⁹⁸.

Il decesso del maestro va quindi collocato tra il dicembre del 1606, quando sono documentate le ante dell'organo della cattedrale, fino al testamento del Morón dell'aprile 1616. La ricerca nei libri dei defunti della parrocchia del Sagrario non ha prodotto esiti, cosa che induce a pensare che l'illustre artista dovè ricevere sepoltura in un altro luogo sacro, forse, come proposto da Jorge Bernal, nel convento domenicano di Lima oppure nel *conditorium* che la *Compañía de Gentilhombres de lanzas y arcabuces* possedeva sin dal 1602 nella chiesa dell'Incarnazione¹⁶⁹⁹. In alternativa è da ipotizzare che il pittore non sia morto a Lima.

Un documento di grande interesse, pubblicato per la prima volta da Raúl Porras Barrenechea, è l'inventario dei quadri del defunto Matteo Pérez, di data ignota, allegato al fascicolo relativo al processo del 1620 contro il Depositario dei beni dei defunti di Lima, don Francisco Mansilla Marroquí. Costui aveva ricevuto in custodia i quadri inventariati insieme a 1000 pesos che dovevano essere ripartiti tra María de Fuentes e i figli (Adrián e Felipe?); alla data del giudizio, tuttavia, i quadri erano in gran parte già scomparsi¹⁷⁰⁰. Dall'analisi dell'inventario emerge la grande varietà delle iconografie e dei temi trattati dal pittore leccese, che spaziavano da quelli sacri a quelli pagani e mitologici, dai ritratti ai paesaggi. Risultano inventariati dipinti su tavola e su tela di dimensione varia, alcuni dei quali indicati già come vecchi, chissà portati dall'Europa, e non è da escludere che vi fossero anche opere di diversa mano dato che sappiamo che l'artista pugliese condusse con sé da Siviglia tre ritratti di «*maese Pedro*» (Pedro de Campaña?); sicuramente di mano del pittore erano le opere rimaste incompiute come la *Resurrezione*. Tra i ritratti vanno segnalati quelli dei sovrani Carlo V e Filippo II con la regina Anna d'Austria, dei papi Innocenzo V e Pio V, di esponenti della società viceregia, come il vescovo di Quito Luis de Soliz e il magistrato Juan Fernández de Boan, ma anche personaggi storici ed illustri come Alessandro Magno, Romolo, Dante Alighieri, Michelangelo Buonarroti, Cristoforo Colombo, Ferdinando Magellano, Amerigo Vespucci, Andrea Doria. Molto interessante è anche la menzione dell'esistenza di un paesaggio e di scene di genere come *Una figura che ride* o *Donna che indossa la camicia*, certamente pensate per un collezionismo colto. Tra i soggetti sacri abbondano le figure di singoli santi, come S. Francesco, S. Giovanni Battista, S. Caterina da Siena, S. Michele, S. Maria Maddalena, SS. Pietro e Paolo, quelle del Salvatore, ed immagini mariane come la *Salus populi romani* o la Vergine della Antigua. In definitiva l'inventario fornisce uno spaccato piuttosto nitido della produzione e della versatilità di

¹⁶⁹⁸ Appendice documentaria, doc. 40. Da quanto emerge dai documenti, il prestito di denaro tra il Pérez e il Morón era pratica frequente. Si veda, per esempio, AGNL. AC, Protocolos del siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 7 novembre 1597, ff. 184v-185v e AGNL. AC, Protocolos del siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 6 aprile 1601, ff. 1044r-1044v.

¹⁶⁹⁹ Cfr. BERNAL BALLESTEROS 1986, p. 195.

¹⁷⁰⁰ Cfr. Raúl Porras Barrenechea. "Un inventario iconográfico del siglo XVI. El pintor Mateo de Alessio". *Cultura peruana*, n. 90, 1955, pp. n.n. ripubblicato in Appendice documentaria, doc. 40.

Matteo Pérez ma anche, per riflesso, ci permette di conoscere i gusti e le preferenze della società viceregna peruviana tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento.

Tirando le somme, dei più di quindici anni trascorsi da Matteo Pérez nel Vicereame del Perù possiamo affermare che, nonostante la pressoché totale scomparsa delle sue opere, l'impronta del pittore leccese nell'arte viceregna dovè essere profonda in termini di influenza e di introduzione di nuove iconografie, oltre che di nuove tecniche come quella dell'incisione calcografica¹⁷⁰¹ e nella formazione di numerosi allievi diretti. Tra questi ultimi vanno ricordati Francisco Bejarano, Cosme Ferrera, Domingo Gil, Francisco Sánchez Nieto, il figlio Adriano, e su tutti Pedro Pablo Morón, ma andranno considerati anche epigoni ed imitatori che ne seguirono le orme come Giovan Battista Pianeta, Antonio Dovela, Antonio Mermejo e Leonardo Jaramillo, che traghettarono lo stile della tarda Maniera del maestro verso la nuova estetica barocca del XVII secolo¹⁷⁰². Ad ogni modo, proprio in virtù dell'esiguo catalogo superstite di Matteo Pérez in Perù, è al momento impossibile determinare in che misura tale influenza abbia o possa aver comportato un cambio stilistico in altri pittori italiani coevi attivi nel Vicereame come Bernardo Bitti. In ugual misura è impossibile definire, basandoci unicamente sulle pochissime opere peruviane superstiti, se la qualità stilistica del leccese decadde al punto da legittimare quanto ipotizzato da Martín Soria. Lo studioso aveva asserito, infatti, che la sopravvivenza di tante tele di Bernardo Bitti e di Medoro Angelino a fronte della perdita di quelle del Pérez andava considerato come un indizio che le opere del leccese «*tuvieron más fama que calidad y que así se destruyesen también a voluntad*»¹⁷⁰³. Ciò non tiene conto, tuttavia, che le principali opere di Matteo Pérez, quali le decorazioni della chiesa di S. Domenico e il *San Cristoforo* della cattedrale di Lima, dovevano essere ad affresco perciò maggiormente esposte al danneggiamento nel corso dei terremoti e, allo stesso tempo, difficilmente restaurabili da parte degli artisti locali che non padroneggiavano questa tecnica tipicamente italiana.

4.3.3 L'attività affaristica di Matteo Pérez

Dalla vicenda umana di Matteo Pérez è possibile rilevare tracce della sua attività commerciale parallela alla pratica pittorica sin dal periodo sivigliano. Come si è visto nel Capitolo 2, nel 1587 l'artista pugliese acquistò dal suo mecenate Gonzalo Argote de Molina, forse con l'intenzione di rivenderli in America, tre ritratti di «*maese Pedro*» (Pedro de Campaña?)¹⁷⁰⁴, risultando implicato, inoltre, nuovamente con Argote de Molina, nella commercializzazione di libri di cui vantava un credito presso i mercanti Diego de Montoya e Juan de Medina per l'acquisto di ben 1.400 volumi della «*ystoria del Reyno de Napoles*»¹⁷⁰⁵. La pratica di affiancare all'attività artistica quella commerciale era, del resto, cosa del tutto normale nel Cinquecento così come dimostrato dai numerosi artisti, soprattutto fiamminghi, attivi in Italia come pittori-mercanti, cosa che facevano, per esempio, il pittore fiammingo Gaspar Hovic (1550 ca.-1627), che commercializzava grano, o i fratelli Lucas e Cornelis de Wael, attivi tra Genova e Roma, pittori e commercianti di stoffe ed

¹⁷⁰¹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984, p. 261.

¹⁷⁰² Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 41.

¹⁷⁰³ SORIA 1956, p. 74.

¹⁷⁰⁴ Cfr. Celestino López Martínez. "Gonzalo Argote de Molina historiador y bibliófilo". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 18, nn. 58-59, 1953, p. 198.

¹⁷⁰⁵ Celestino López Martínez. *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929, p. 193.

opere d'arte, o ancora, Hans von Haachen, pittore attivo a Venezia ma anche mercante di gioielli e pietre preziose¹⁷⁰⁶.

Come si è detto, non sappiamo con esattezza la data dell'arrivo del leccese in Perù, che va collocata tra la fine del 1587 e la fine del 1589, ma pare, comunque, che sin dal primo momento affiancò l'attività affaristica a quella pittorica¹⁷⁰⁷. Vari aspetti di quest'attività peruviana affiorarono sin dalle pionieristiche ricerche di Guillermo Lohmann Villena¹⁷⁰⁸, da cui chi scrive ha preso le mosse nel recuperare i documenti da lui citati (che non erano stati mai trascritti integralmente), proponendone la trascrizione completa insieme alla pubblicazione di nuovi ulteriori documenti rinvenuti nel fondo notariale dell'Archivo General de la Nación di Lima e anticipati in un recente articolo scritto a quattro mani con Laura Liliana Vargas Murcia¹⁷⁰⁹.

Il primo documento noto risale all'11 maggio 1590 quando, sfoggiando la qualifica di «*pintor de su Señoría del Señor Visorrey*», Matteo Pérez conferiva a Lucas Rodríguez *poder* di comprare «*qualsquier minas e partes de minas*» a Vilcabamba, Huancavelica e «*en otras qualesquier partes y lugares destos reynos de las quales pueda hacer y haga qualesquier catas y señales*»¹⁷¹⁰, dimostrando che sin dal suo arrivo Pérez si dedicò a perseguire l'agognato sogno di scoprire tesori e miniere diventando ricco. Secondo Ignacio Algarín González il vero interesse del Pérez in queste miniere non era tanto per l'oro o l'argento¹⁷¹¹, quanto quello di estrarre il mercurio, metallo che fino ad allora non era stato ancora estratto nel Vicereame del Perù e che costituiva l'elemento di base per l'amalgama, processo sviluppato quindici anni prima in Nuova Spagna che permetteva una più facile ed ottimale estrazione dei metalli preziosi¹⁷¹². L'interesse di Matteo Pérez per queste tecniche potrebbe essere legato alla conoscenza e alla familiarità del pittore con alcuni procedimenti di natura chimico-alchemica abitualmente impiegati per la produzione dei pigmenti utilizzati nella propria arte¹⁷¹³, ma anche legata alla pratica delle incisioni con il dosaggio degli acidi per la morsura. A tal proposito ci sembra significativo evidenziare che l'intellettuale salentino Luigi Giuseppe de Simone, rifacendosi forse ad una tradizione orale, riferiva, per l'appunto, che Matteo Pérez si era dato all'alchimia, pratica che, insieme alla ricerca dei tesori, lo avrebbe fatto morire in povertà¹⁷¹⁴. Nonostante i nuovi apporti documentari, non abbiamo ancora evidenze che permettano di chiarire se l'attività mineraria, così come la ricerca di tesori, ebbe per Matteo i risultati sperati¹⁷¹⁵. Proprio alla ricerca di tesori precolombiani concerne il documento del 9 dicembre 1601¹⁷¹⁶, che permette di confermare quanto riportato dal biografo Giovanni Baglione circa il fatto che, una volta giunto nelle Indie, Matteo Pérez si mise a «*voler cavar tesori*»¹⁷¹⁷. Con l'atto

¹⁷⁰⁶ Cfr. Francesco Lofano. "Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari". *Napoli Nobilissima*, vol. LXXII, n. II-III, 2015, p. 34.

¹⁷⁰⁷ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 111.

¹⁷⁰⁸ Cfr. LOHMANN VILLENA, 1940, pp. 22-23.

¹⁷⁰⁹ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 110-130.

¹⁷¹⁰ Cfr. LOHMANN VILLENA, 1940, p. 22; HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 27 documento trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 202-204.

¹⁷¹¹ Il documento precisa l'interesse per «*vetas descubiertas y por descubrir de oro e plata o otros metales y cossas*» (cfr. trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 202).

¹⁷¹² Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2018, pp. 80-81.

¹⁷¹³ Cfr. ALGARÍN GONZÁLEZ 2018, p. 84.

¹⁷¹⁴ Cfr. Luigi Giuseppe de Simone. *Lecce e i suoi monumenti descritti ed illustrati*. Lecce: Campanella, 1874, p. 304.

¹⁷¹⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, p. 74.

¹⁷¹⁶ Il documento è menzionato in LOHMANN VILLENA, 1940, p. 23 ma trascritto integralmente per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 130 nonché qui riproposto in Appendice documentaria, doc. 34.

¹⁷¹⁷ Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642, p. 32.

attenzione, infatti, il pittore, insieme all'allievo Cosme Ferrera Figueroa e a tale Juan Alonso Ortiz, esperto *huaquero*¹⁷¹⁸, riformulavano una compagnia precedentemente costituita volta al «*descubrimiento de una guaca tesoro / o enterramiento*» in un terreno di Matteo Pérez di 25 *varas*¹⁷¹⁹ alla periferia di Lima¹⁷²⁰. I gentiluomini convenivano che, in caso di scoperta di un tesoro, dopo aver sottratto il 20% corrispondente al *quinto real* e 6.000 pesos da destinare a Domingo Gil, forse come rimborso di qualche prestito, esso fosse diviso in cinque parti delle quali sarebbero spettare a Matteo Pérez i $\frac{3}{5}$ e a Cosme Ferrera e Juan Alonso rispettivamente $\frac{1}{5}$ ¹⁷²¹.

Come emerge da questi documenti, i rapporti intessuti da Matteo Pérez con i suoi salariati ed apprendisti si estendevano ben oltre la pratica pittorica, includendo il loro coinvolgimento nelle attività affaristiche svolte dal maestro. In particolar modo Pedro Pablo Morón doveva essere persona di stretta fiducia dell'artista leccese, come ben si comprende da un atto del 10 febbraio 1598 col quale il Pérez conferiva al suo collaboratore il mandato, anche per conto di sua moglie María de Fuentes e di suo cognato Alonso Sánchez Cuadrado, di rappresentarli legalmente nella compravendita di «*xoyas esclavos mercaderias bienes muebles y rrayces e semobientes [...] e otras cosas qualesquier*»¹⁷²². Il rogito è particolarmente interessante perché menziona alcune delle principali attività affaristiche di Matteo Pérez, tra le quali colpisce quella della tratta degli schiavi¹⁷²³. Nell'Archivo General de la Nación di Lima si conservano numerosissimi atti di compravendita di schiavi africani¹⁷²⁴ a nome di Matteo Pérez e di Pedro Pablo Morón che permettono di documentare che sin dal 1590 il pittore fosse coinvolto in simili deplorabili traffici¹⁷²⁵. Dei numerosi atti di compravendita si è qui selezionato uno del 26 maggio del 1598 col quale Bartolomé Lavado acquistava da Matteo Pérez e Pedro Pablo Morón uno schiavo nero di anni 19 di nazionalità biala per 385 pesos d'argento. L'assiduità di Pérez nel commercio degli schiavi era tale che le autorità cittadine lo ritenevano uomo di totale fiducia, come emerge dall'atto dell'8 marzo 1602 dal quale apprendiamo che il Depositario dei Beni della Ciudad de los Reyes, Francisco de Mansilla Marroquí, affidava in custodia in totale confidenza a Matteo Pérez uno schiavo e una schiava acquistati da tale Pedro de Salcedo¹⁷²⁶.

Ugualmente ben documentabile è la commercializzazione di opere d'arte, artigianato ed oggetti di lusso. Lohmann Villena rendeva noto un atto datato 17 febbraio 1595 con il quale Pérez

¹⁷¹⁸ Cfr. MESA, GIBBERT 1972a, p. 105.

¹⁷¹⁹ 1 *vara* = 0,835 m (cfr. LANE 2010, p. 225).

¹⁷²⁰ La città di Lima è circondata da antichi insediamenti preispanici come quello di Pachacamac verso sud, o altri oggi completamente incorporati nella caotica megalopoli, come la Huaca Juliana o la Huaca Huallamarca (Huaca Pan de Azúcar). È molto facile immaginare, quindi, che all'epoca di Matteo Pérez molte di queste *huacas* erano ancora da esplorare. Cfr. MESA, GIBBERT 1972a, p. 105.

¹⁷²¹ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 115 e Appendice documentaria, doc. 34.

¹⁷²² Il documento è stato scoperto da chi scrive e pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 118 e qui riproposto in Appendice documentaria, doc. 16.

¹⁷²³ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 114.

¹⁷²⁴ Dai documenti ricaviamo che erano giovani schiavi, sia uomini che donne, di nazionalità *biala* (nigeriana), *angola*, *bran* (serraleonese) e *jolof* (senegalese). Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 114 nota 34.

¹⁷²⁵ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Diego Gutiérrez, prot. 65, ff. 652r-653v; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 183v-184r; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Cristobal de Aguilar Mendieta, prot. 5, ff. 334v-335v; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 240v-243r; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 249r-251r; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 292r-293r; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 261r-261v; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 744v-745r; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, nprot. 12, ff. 802r-802v; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 9r-9v; AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, ff. 29r-29v.

¹⁷²⁶ Appendice documentaria, doc. 17.

acquistava da Francisco López per 350 pesos «*cinquenta retablos de figuras y personaxes que traxo de España*»¹⁷²⁷; si trattava di mercanzia ben nota all'artista che, sicuramente, era in grado di rivendere facilmente a Lima dove doveva esserci un'alta domanda da parte del clero e della nobiltà¹⁷²⁸. L'acquisto di oggetti di lusso europei e la rivendita in territorio americano sono anche testimoniate dal rogito del 25 agosto 1590¹⁷²⁹, con il quale Bartolomé Herver de Corral riconosceva di dover pagare a Matteo Pérez, significativamente indicato come «*pintor del señor visorrey*», 260 pesos per conto del frate domenicano Pedro Corral corrispondenti all'acquisto di alcune immagini, di un *retablo* e di un piccolo orologio, con la particolare clausola che permetteva all'acquirente di restituire l'oggetto entro un tempo stabilito e il diritto di vedersi decurtare dalla somma complessiva 125 pesos. Si trattava, forse, di una forma di garanzia volta a assicurare il cliente sul corretto funzionamento di un oggetto di lusso così delicato, oppure di una formula che puntava a convincere il cliente all'acquisto attraverso la "prova" gratuita dell'orologio¹⁷³⁰. Anche un secondo atto notarile datato 27 luglio 1595, si riferisce di nuovo alla compera di beni di lusso, cioè ad un considerevole numero di oggetti in argento dal peso complessivo di circa 32 kg¹⁷³¹ per una spesa totale di 1470 pesos che Pérez si impegnava a pagare a Juan González Rincón¹⁷³². Non sappiamo, in realtà, se i numerosi oggetti elencati (candelieri, piatti, scodelle, ecc.) fossero destinati alla rivendita o all'uso personale dell'artista¹⁷³³, rispecchiando, difatti, il gusto raffinato dell'*élite* viceregia che apprezzava anche oggetti dorati "alla romana", cioè decorati con motivi a grottesca¹⁷³⁴. La stessa incertezza sulla destinazione dell'oggetto l'abbiamo anche riguardo la commissione, datata 12 maggio 1599, di una grande credenza in legno che il documento non precisa se destinata all'uso personale del pittore o al mercato; nell'atto il falegname Gabriel López si impegnava a realizzare entro due mesi il mobile, che una volta ultimato sarebbe stato periziato da un terzo artigiano, con la clausola che trascorsi invano i due mesi il López avrebbe restituito a Matteo Pérez i 100 pesos già pagati¹⁷³⁵.

Rientrava, inoltre, tra le attività del dinamico artista pugliese quella della compra-vendita di immobili. Con atto rogato il 27 luglio 1595, per esempio, Matteo Pérez vendeva al segretario Juan González Rincón una casa e una fattoria nella periferia di Lima¹⁷³⁶. Il 24 luglio 1593 affittava per due anni a Pedro Navarro tre stanze di una casa ubicata davanti alla portineria del convento della Mercede¹⁷³⁷; questa stessa casa, il 9 settembre 1602, venne venduta ai Mercedari¹⁷³⁸.

¹⁷²⁷ LOHMANN VILLENA, 1940, p. 23.

¹⁷²⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, p. 76.

¹⁷²⁹ Il documento è stato scoperto da chi scrive e pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 116-117 nonché riproposto in Appendice documentaria, doc. 11.

¹⁷³⁰ Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 112.

¹⁷³¹ Il documento riferisce di una quantità di argento ammontante a 138 *marcos* e 1,5 *onze* (1 *marco* = 230 g; 1 *onza* = 28,75 g (cfr. LANE 2010, p. 225).

¹⁷³² Il documento è stato scoperto da chi scrive e pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 117-118 nonché riproposto in Appendice documentaria, doc. 13.

¹⁷³³ Alcuni degli oggetti elencati, come il vassoio e le ampolline per il servizio d'altare, farebbero pensare alla rivendita, ammenochè si voglia considerare la possibilità che il pittore possedesse un oratorio privato, eventualità del tutto in linea alla sua posizione elitaria. Cfr. DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 112 nota 18.

¹⁷³⁴ Cfr. Carmen Heredia Moreno. "La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI". In María José Castillo Pascual (a cura di). *Imágenes. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. La Rioja, Universidad de La Rioja, 2008, p. 469.

¹⁷³⁵ Il documento è stato scoperto da chi scrive e pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 112, 122-123 nonché riproposto in Appendice documentaria, doc. 21.

¹⁷³⁶ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 1, ff. 933-941v pubblicato parzialmente in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 212-215.

¹⁷³⁷ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 121.

¹⁷³⁸ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 41.

Bisognerà considerare, infine, l'eventualità finora mai presa in conto, che Matteo Pérez, una volta trasferitosi in America, possa aver curato, almeno inizialmente, gli interessi del suo mecenate sivigliano Gonzalo Argote de Molina con il quale l'artista, come si è evidenziato nel Capitolo 2, intratteneva proficui rapporti d'affari. Peraltro sembrerebbe che Argote de Molina nutrisse interesse per l'America, non tanto per questioni di natura economica, quando per il suo collezionismo. Secondo la testimonianza del medico e biologo spagnolo Nicolás Bautista Monardes (1493-1588) posta in didascalia della tavola di un armadillo

«este animal saqué de otro natural, que está en el museo de Gonzalo de Molina, un caballero desta ciudad, en el qual ay mucha cantidad de libros de varia lección, y muchos generos de animales y aves, y otras cosas curiosas, traydas así de la India Oriental, como Occidental, y otras partes del mundo, y gran copia de monedas y piedras antiguas, y dijirencias de armas, que con gran curiosidad y con generoso ánimo ha allegado»¹⁷³⁹.

Il brano testimonia la passione del conte di Lanzarote per il collezionismo di tante varietà di animali e curiosità esotiche provenienti dalle Indie¹⁷⁴⁰. L'interesse di Argote de Molina per l'America, inoltre, è provato dal suo *Libro de la montería* nel quale dedica alcuni capitoli alla caccia nelle Indie Occidentali¹⁷⁴¹.

Da tutti i dati raccolti emerge che quella di Matteo Pérez in Perù, in definitiva, dovè essere una vera e propria scalata economica e sociale. Giunto nel Viceregno con la fama di essere «*pintor de su Santidad*», acquisì ulteriori titoli come quello di «*pintor del señor visorrey*», «*maestro pintor*» e «*gentil hombre de la compañía de a caballo de arcabuzes de la guarda*»¹⁷⁴². Allo stesso modo, dalle carte emergono le relazioni che Pérez intrattene con l'*élite* civile e religiosa dell'epoca, annoverando contatti con canonici della cattedrale, prelati, Ordini religiosi, ufficiali dell'esercito, funzionari del Viceregno e notai, come lo scrivano pubblico Juan de Mendieta del quale, da quanto consta dall'atto datato 8 novembre 1600, il Pérez fu garante per l'acquisto di ferramenta¹⁷⁴³. Ad ogni modo, nonostante i progressi della ricerca, rimangono ancora da chiarire le vicende degli ultimi anni di vita dell'artista italiano, del quale si perdono completamente le tracce dopo il 1606¹⁷⁴⁴. Attenendoci ai dati raccolti in questa Tesi, si va delineando la possibilità che Matteo Pérez concluse la sua esistenza terrena con una disastrosa bancarotta. Dall'inedito testamento del 1616 di Pedro Pablo Morón emerge che il pittore leccese era debitore del Morón di ben 950 pesos ed, inoltre, il medesimo Morón dichiarava quanto segue:

«declaro que yo pedi a los bienes del dicho matheo perez de alesio otros quinientos y treinta pesos porque es lo yo puesto en el pleyto de sus acrehedores quiero y es mi voluntad por descargo de mi conciencia que no se cobren de los dichos bienes porque yo se lo remito y perdono»¹⁷⁴⁵.

Da questo frammento si ricava che Matteo Pérez dovè morire molto indebitato, tanto che i suoi creditori doverono indire una causa giudiziaria per la restituzione del dovuto attraverso la vendita

¹⁷³⁹ Nicolás Monardes. *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en medicina*. Sevilla: Alfonso Escribano, 1574, f. 81r.

¹⁷⁴⁰ Cfr. José Ramón López Rodríguez. "Sevilla, el nacimiento de los museos, América y la botánica". In Fernando Gascó, José Beltrán (a cura di). *La antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua de Andalucía*, vol. 2. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, p. 85.

¹⁷⁴¹ Cfr. Gonzalo Argote de Molina. *Libro de la montería*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582, capp. XXXV-XXXVII.

¹⁷⁴² Appendice documentaria, docc. 11, 28, 30.

¹⁷⁴³ Il documento è stato scoperto da chi scrive e pubblicato per la prima volta in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 126-127 e qui riproposto in Appendice documentaria, doc. 29.

¹⁷⁴⁴ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 135.

¹⁷⁴⁵ Appendice documentaria, doc. 39.

dei beni dell'artista leccese¹⁷⁴⁶. Anche Pedro Pablo Morón dové inizialmente sottoscrivere questa causa affinché gli fossero restituiti beni dal valore di 530 pesos salvo poi, in punto di morte, decidere di condonare il debito «*por descargo de [...] conciencia*». A tal proposito bisogna ricordare che anche Giovanni Baglione, che si è dimostrato il biografo più completo ed affidabile di Matteo Pérez, ricordava che per la smania di «cavar tesori» l'artista pugliese si impoverì concludendo «miseramente la vita»¹⁷⁴⁷. Certamente il crescente maneggio di denaro dovuto all'attività affaristica e il concomitante rallentamento della pratica pittorica (soprattutto dopo il 1600) proiettarono Pérez all'interno di un pericoloso vortice speculativo che potrebbe averlo effettivamente condotto ad un *crac* finanziario dovuto ad investimenti infruttuosi o fallimentari.

4.4 Medoro Angelino tra Nuovo Regno di Granada e Perù

4.4.1 Premessa

Lo studio dell'opera di Medoro Angelino nel Vicereame del Perù non può che partire da una constatazione: come abbiamo già avuto modo di evidenziare nei Capitoli 1 e 2, l'attività complessiva del pittore romano necessita di una sostanziale rilettura che conduca ad una sua rivalutazione critica alla luce dell'avanzamento degli studi e delle nuove acquisizioni. Per raggiungere tale obiettivo, liberandoci dei (pre)giudizi critici del passato, in questa sede sarà necessario tornare sulla parabola artistica di Medoro Angelino accostandoci a lui come se fosse un pittore inedito. Si dovrà interamente ricomporre il suo catalogo, che va emendato da tante attribuzioni, oggi non più condivisibili, che ne hanno forviato, talvolta in modo pesante, la corretta lettura ed interpretazione, nonché si dovrà riconoscerlo come co-protagonista di quel fermento artistico che portò alla formazione dell'arte del Vicereame del Perù¹⁷⁴⁸. Difatti l'influsso di Angelino nell'*arte virreinal* fu molto importante, sia in riferimento ai diversi discepoli formati nella sua bottega, come i peruviani Luis de Riaño, Pedro de Loayza e Juan Rodríguez Samamés, sia per quanto riguarda l'introduzione di prototipi iconografici e devozionali quali l'Immacolata Concezione attornata dagli attributi delle litanie lauretane¹⁷⁴⁹ e la canonizzazione della rappresentazione di Rosa da Lima mediante un ritratto *post mortem* assunto a *vera effigie* della santa¹⁷⁵⁰. Medoro Angelino, inoltre, più di Bernardo Bitti e di Matteo Pérez, per la sua condizione di «*pintor andariego*»¹⁷⁵¹ - anche se in alcuni luoghi, come si vedrà, non vi fu personalmente e vi inviò solo le opere - , estese la sua influenza sull'intero territorio del Vicereame, da Cartagena de

¹⁷⁴⁶ Dobbiamo immaginare che questa causa, di cui non abbiamo potuto al momento reperire documenti, dové trascinarsi per diversi anni. La ragione di tale ritardo, verosimilmente, va spiegata con una seconda causa datata 1620, di cui dà notizia PORRAS BARRENECHEA 1955, avviata contro il Depositario dei beni dei defunti don Francisco de Mansilla Marroquí. Costui, infatti, come si è visto, aveva ricevuto in deposito i beni di Matteo Pérez censiti in un inventario ma gran parte di tali beni risultavano scomparsi.

¹⁷⁴⁷ BAGLIONE 1642, p. 32.

¹⁷⁴⁸ Cfr. Francesco De Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 40-41.

¹⁷⁴⁹ Cfr. Ernesto Sarmiento (a cura di). *Pintura virreinal*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1973, p. 52; Celso Pastor de la Torre. "La escuela pictórica del Cuzco". In *Perù: Fe y Arte en el Virreynato*. Córdoba: Cajasur, 1999, p. 52.

¹⁷⁵⁰ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, pp. 254-257; Teodoro Hampe Martínez. "Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro". In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 82-85.

¹⁷⁵¹ Così Luis Alberto Acuña. *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada*. Bogotá: Kelly, 1973, p. 113.

Indias, a nord, fino a Santiago del Cile, a sud del continente sudamericano, ben interpretando le esigenze pietistiche della popolazione indigena ed adattandosi al contesto andino in cui operava, laddove l'aspetto artistico era molto spesso subordinato al carattere funzionale dell'opera ossia all'uso rituale¹⁷⁵². Angelino, in definitiva, fu il più 'americano' degli artisti italiani giunti in Perù ma anche «*el más completo*» perché sintetizzò le caratteristiche della tarda Maniera e della Riforma Cattolica¹⁷⁵³.

In un volume che pure conserva il merito di aver presentato la pionieristica ricerca su Bernardo Bitti, Martín Soria giudicava le opere limegne di Medoro Angelino come carenti «*de colorito y de firmeza en el dibujo*» e, nello specifico, tacciava uno dei dipinti più noti del pittore, l'*Immacolata Concezione* (fig. 236) della chiesa di S. Agostino di Lima, come mancante di «*carácter, dibujo y color*» e la sua composizione come priva di «*coherencia alguna*»¹⁷⁵⁴. Nel loro successivo saggio, José de Mesa e Teresa Gisbert hanno sostanzialmente mantenuto tale valutazione su Angelino rincarandone, anzi, la dose ravvisando nei quadri peruviani un declino della qualità del pittore e la presunta incapacità di adattare la sua arte, «*reflejo del manierismo*», al mutato gusto del Seicento; tale incapacità, sempre stando ai due studiosi, avrebbe indotto l'attardato Angelino ad abbandonare Lima, dove la sua pittura «*no encontraba ya eco*», per vagabondare, «*en mala situación económica*», in altri centri delle Ande, come Potosí, alla disperata ricerca di occupazione¹⁷⁵⁵.

Riguardo la posizione economica di Medoro Angelino abbiamo già argomentato nel Capitolo 2 che dovè essere tutt'altro che precaria giacché, al contrario, in America l'artista dovè riuscire a fare fortuna. Andrà osservato, inoltre, che, paradossalmente, alle opinioni negative del secolo scorso corrispondono, per il secolo XVII, la somma considerazione e la stima goduta dall'artista in Perù indicato come «*pintor famoso*»¹⁷⁵⁶. Non appare neanche più condivisibile valutare l'opera di Medoro Angelino nei termini di una presunta minore qualità rispetto a quella del contemporaneo Bernardo Bitti, né di etichettarlo come artista "attardato", né tantomeno è giusto ritenere che Angelino «*se asfixió, artísticamente hablando, cuanto más tiempo quedó en tierras americanas*»¹⁷⁵⁷. A ben guardare, infatti, l'opera angeliniana risulta perfettamente in linea a quanto contemporaneamente si continuava a realizzare, almeno fino al quarto decennio del XVII secolo, in molte zone della Penisola italiana, come in Basilicata con Giovanni di Gregorio detto il Pietrafesa (1579 ca.-1653) o in Puglia col fiammingo Gaspar Hovic. Ne consegue che occorrerà leggere tali produzioni nell'ottica della dicotomia centro-periferia marcata del differente orizzonte d'attesa della committenza e dei destinatari ultimi dell'opera, i fedeli, ai quali non interessava che un quadro o una statua fossero aggiornati alle novità artistiche delle capitali dell'arte, quanto che fossero portatrici di un alto "indice di devozionalità", cioè della «capacità di suscitare pietà, sentimenti, emozioni, aspettative miracolistiche»¹⁷⁵⁸. Del resto l'avanzamento delle ricerche ha dimostrato, e lo si vedrà nel Capitolo 5, che nella prima metà del XVII secolo persisteva a Lima il gusto per la tarda

¹⁷⁵² Cfr. GUTIÉRREZ 1995d, p. 52.

¹⁷⁵³ Pedro Querejazu Leyton. "La pintura colonial en el Virreinato de Perú". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 160-161.

¹⁷⁵⁴ SORIA 1956, p. 75.

¹⁷⁵⁵ José de Mesa, Teresa Gisbert. "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 33-35.

¹⁷⁵⁶ MELÉNDEZ, vol. 2, 1681, p. 439.

¹⁷⁵⁷ SORIA 1956, p. 76.

¹⁷⁵⁸ Clara Gelao. "Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 43-48.

Maniera, perpetuata da pittori come Giovanni Battista Pianeta o Leonardo Jaramillo, ma anche dagli allievi di Pérez ed Angelino¹⁷⁵⁹. Ed inoltre l'apprezzamento per l'opera del pittore, già espresso con commenti di lode da parte dei contemporanei, è confermato dal fatto che le sue opere furono oggetto di collezionismo da parte dell'*élite* creola anche nei secoli XVIII e XIX come dimostrano i casi di «*un San Jerónimo pincel de Medoro, de dos baras y media de alto y de ancho una y tres quartas, con laurel dorado*» menzionato in un documento del 1734¹⁷⁶⁰ e della *Santissima Trinità* firmata e datata 1616 che apparteneva alla collezione Ortiz de Zavallos di palazzo Totte Tagle¹⁷⁶¹.

Medoro Angelino, dunque, come qualunque artista, ebbe i suoi pregi e i suoi difetti, realizzò capolavori ed opere meno felici e, in relazione al contesto storico, sociale ed economico in cui operava, modellò il suo stile a seconda della tipologia di committenza esprimendosi al meglio per clienti prestigiosi, come il capitano Antonio Ruiz Mancipe in Tunja, e producendo opere più corsive, e con l'ampio intervento della bottega, per committenti meno esigenti e facoltosi come i Frati Minori Scalzi di Lima. Un aspetto che non è stato finora considerato è, difatti, che l'eterogeneità delle opere di Medoro Angelino, e la debolezza esecutiva di alcune, non vada spiegata solamente con l'intervento dei suoi allievi di bottega, ma andrà messa in relazione alla tipologia di committenza e all'instaurarsi di un rapporto di proporzionalità diretta tra denaro sborsato dal cliente e qualità e perizia esecutiva dell'opera dell'artista. Ciò è stato osservato, per esempio, in riferimento dell'opera del pittore napoletano Luca Giordano (1634-1705)¹⁷⁶² il quale, secondo il biografo Bernardo de' Dominici,

«aveva tre sorti di pennelli, uno d'oro, un di argento, ed un altro di rame, con i quali soddisfaceva a' Nobili, a' Civili, ed a' Plebei, e che a tutti tre questi ceti corrispondeva col merito dell'opera proporzionata al prezzo»¹⁷⁶³.

Non ci sembra fuori luogo credere, considerando le normali logiche di mercato, che anche Medoro Angelino, così come Matteo Pérez da Lecce, avesse i suoi “tre pennelli”, indice non di mediocrità quanto di versatilità. La dipendenza di Medoro Angelino dalle logiche di mercato, inoltre, scopre la ragione per la quale sia formalmente scorretto accostare la produzione di Angelino a quella di Bitti se fatto con l'intento di dimostrare la presunta minore qualità delle opere del pittore romano rispetto a quelle del camerte. Bernardo Bitti, infatti, fu avulso dalle logiche di mercato: la qualità dei suoi dipinti conserva una certa costanza lungo l'intera carriera dal momento che le sue opere erano prodotte, nella compagine di un Ordine religioso, *Ad maiorem Dei gloriam*, a maggior gloria di Dio, e non per finalità di lucro personale. Viceversa ben si comprende che la qualità delle opere di un artista che doveva “campare” col proprio mestiere seguiva l'altalena dei prezzi e dei compensi.

4.4.2 L'attività di Medoro Angelino nel Nuovo Regno di Granada

Partito dalla Spagna probabilmente in clandestinità¹⁷⁶⁴, forse nell'agosto del 1586¹⁷⁶⁵, Medoro Angelino è già documentato nel Nuovo Regno di Granada nel 1587 all'età di 27 anni, pieno di belle

¹⁷⁵⁹ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”. In Luisa Elena Alcalà, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 275.

¹⁷⁶⁰ Cfr. Maria Dolores Crespo Rodríguez. *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Madrid: Editorial CSIC, 2020 (1ª ed. 2006), p. 330.

¹⁷⁶¹ Cfr. ROSELLI 1953, p. 14.

¹⁷⁶² Cfr. Letizia Gaeta. “Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa”. *Kronos*, n. 10, 2006, p. 146.

¹⁷⁶³ Bernardo de' Dominici. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, vol. 3. Napoli: Ricciardi, 1743, p. 433.

speranze e col sogno di cambiare la sua condizione economica e sociale. Appena sbarcato in Tierra Firme, dovè dirigersi verso Tunja, città che fu una delle più vivaci e ricche del Boyacá grazie al fatto di sorgere in una zona ricca di miniere e di smeraldi¹⁷⁶⁶. Alla vivacità cittadina contribuiva anche la cospicua concentrazione di *encomiendas* localizzate nella regione di Boyacá che richiedevano la catechizzazione di grande masse di indigeni e, pertanto, la dotazione di chiese. La presenza di *encomiendas* comportava, inoltre, che a Tunja fossero insediate, sin dalla fondazione (1539), numerose famiglie di alto lignaggio che ricoprirono un ruolo di grande rilevanza nello stimolare i processi artistici¹⁷⁶⁷, sicché la città ha meritato la qualifica di «*Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*»¹⁷⁶⁸ ed è ritenuta come la prima città «*que tuvo conciencia artística*» nella regione¹⁷⁶⁹. L'ambiente colto e raffinato di Tunja fu attrattivo per numerosi artisti europei come, gli italiani Francesco Pozzo, Giovan Battista Castello e Medoro Angelino nonché lo spagnolo Alonso de Narváez (not. 1555-1583), proveniente dalla località sivigliana di Alcalá de Guadaira, che fu autore di una delle immagini religiose più venerate in tutto il Sud America, la *Madonna del Rosario di Chiquinquirá*¹⁷⁷⁰.

La prima opere di Angelino di cui si conserva testimonianza a Tunja è la *Vergine dell'Antigua* (1587; fig. 212) che si trova in S. Domenico, chiesa costruita a partire dal 1574¹⁷⁷¹, dipinta, come ricorda l'iscrizione in basso¹⁷⁷², per la cappella di don Diego Hernández Herballo e di sua moglie Polonia de Roa, entrambi ritratti nei due angoli inferiori¹⁷⁷³. Si tratta di una commissione particolarmente prestigiosa dato che don Diego era uno dei gentiluomini più importanti della città mentre *doña* Polonia era figlia di Cristóbal de Roa, uno dei *conquistadores* che accompagnò il capitano Gonzalo Jiménez de Quezada nella scoperta del Nuovo Regno di Granada¹⁷⁷⁴. Il titolo mariano dell'Antigua, che ha origine da un'icona venerata nella cattedrale di Siviglia, si diffuse molto in America proprio tra i *conquistadores* e i fondatori delle prime città¹⁷⁷⁵. Il dipinto, una

¹⁷⁶⁴ L'emigrazione clandestina poteva essere praticata in più forme come, per esempio, mediante un accordo tra l'emigrato e il capitano o un altro membro dell'equipaggio o prevedendo un imbarco in alto mare. Altro modo era partire da altri porti che sfuggivano al controllo della *Casa de la Contratación*, come i porti portoghesi o persino dalle Isole Canarie. Cfr. Auke P. Jacobs. *Los movimientos migratorios entre Castilla e Hispanoamérica durante el reinado de Felipe III, 1598-1621*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995, pp. 103-104.

¹⁷⁶⁵ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 88.

¹⁷⁶⁶ Cfr. Patricia Zalamea. "En Diálogo Con Un Mundo Antiguo: Las Pinturas De Las Casas Coloniales De Tunja En El Marco De Un Renacimiento Global". *Historia Y Sociedad*, n. 36, 2019, p. 179.

¹⁷⁶⁷ Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia. "Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI y XVII)". *Historia y Memoria*, n. 15, 2017, pp. 49-72.

¹⁷⁶⁸ José Miguel Morales Folguera. *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

¹⁷⁶⁹ Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006, p. 106.

¹⁷⁷⁰ Cfr. Guadalupe Romero Sánchez. "El pintor Alonso de Narváez y la devoción a la virgen de Chiquinquirá. Nuevos aportes biográficos". *Quintana*, n. 18, 2019, p. 316.

¹⁷⁷¹ Cfr. SEBASTIÁN 2006, p. 115.

¹⁷⁷² L'iscrizione così recita: «*ESTA CAPILLA Y ENTERAMIENTO ES DE DIEGO HERNANDEZ HERBALLO Y DE DOÑA POLONIA DE ROA SU MUJER E HIJA DE DON CRISTOBAL DE ROA VECINO DE LOS PRIMEROS DESCUBRIDORES Y CONQUISTADORES DE ESTE REYNO Y DE SUS HEREDEROS ESTA DOTADA. ACABOSE ANO DE 1578*». Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 27, nota 15.

¹⁷⁷³ Cfr. Alberto E. Ariza. *Los Dominicos en Colombia*, vol. 1. Bogotá: Provincia S. Luis Bertrán, 1992, pp. 625-626.

¹⁷⁷⁴ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 89.

¹⁷⁷⁵ Cfr. Francisco Montes González. "Virgen de la Antigua". In Rafael López Guzmán, Francisco Montes González (a cura di). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 289-293. Olga Isabel Acosta Luna. "A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 3, 2013, p. 18 precisa che si deve al conquistatore Gonzalo Suárez Rendón l'introduzione a Tunja, e nelle zone interne dell'attuale Colombia,

tempera su tavola, riproduce abbastanza fedelmente la Vergine col Bambino nella foggia dell'effigie sivigliana incoronata da due angeli con l'aggiunta, inginocchiati, di S. Francesco d'Assisi e di S. Giacomo il Maggiore, quest'ultimo ugualmente molto venerato dagli spagnoli sotto il peculiare titolo di *Mataindios*. Pur non essendovi alcuna firma del pittore, forse nascosta dalla cornice dorata, l'attribuzione a Medoro Angelino risulta del tutto comprovabile per via stilistica¹⁷⁷⁶. Una replica quasi letterale del dipinto della *Vergine dell'Antigua* (1590 ca.; fig. 213) era anche nella chiesa di S. Ignazio di Tunja¹⁷⁷⁷ e riproduceva inginocchiati ai piedi della Madonna, in maniera analoga ai santi visti in precedenza, a S. Agostino e a S. Francesco d'Assisi; la presenza di questi santi lascia intuire, a nostro avviso, una possibile commissione non vincolata direttamente alla Compagnia di Gesù bensì a qualche potente famiglia della città che rinsaldava, in tal modo, i vincoli con la madrepatria e con i propri santi patroni. Il quadro fu trafugato nel 2004¹⁷⁷⁸ e non è possibile valutarlo se non da una fotografia d'epoca dalla quale, ad ogni modo, emerge la stretta parentela con il dipinto nella chiesa di S. Domenico, permettendo di confermare la paternità¹⁷⁷⁹.



Fig. 212. Medoro Angelino, *Vergine dell'Antigua tra i SS. Giacomo il Maggiore e Francesco d'Assisi con donanti*, 1587. Tunja, chiesa di S. Domenico. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 213. Medoro Angelino, *Vergine dell'Antigua tra i SS. Agostino e Francesco d'Assisi*, 1590 ca. Ubicazione ignota, già Tunja, chiesa di S. Ignazio. Foto da *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 2, n. 4, 1964.

Al 1587, così come dichiarato nel cartiglio che recita «MEDPRUS ANGEL/INUS ROMANUS FACIEBAT/ 1587», e quindi non al 1598 come riportato da molta bibliografia¹⁷⁸⁰, risalgono le due tele raffiguranti l'*Orazione di Cristo nell'orto* e il *Trasporto di Cristo morto* della cappella dei Mancipe nella cattedrale di Tunja (cat. 14, figg. 260-261), confermando il prestigio del pittore che riceveva commissioni dalle più importanti famiglie della città riscuotendo, inoltre, il plauso dagli

dell'icona dell'Antigua. Per la composizione della Vergine col bambino incoronata dagli angeli ci sembra possibile anche il confronto con la *Virgen del Clavel* di Pedro de Villegas Marmolejo nel Museo de Bellas Artes di Siviglia.

¹⁷⁷⁶ Cfr. Antonio de Pedro, Niny Yojana Escobar Alba. "De las vírgenes conquista a las vírgenes encomenderas: el caso de la ciudad de Tunja". *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, n. 5, 2017, pp. 51-54. Sul dipinto si veda anche MONTES GONZÁLEZ 2017, pp. 296-297.

¹⁷⁷⁷ Nella didascalia della copertina del *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 2, n. 4, 1964 è riporta come data del dipinto il 1598, ma in quell'anno l'Angelino già non era in Tunja. Più correttamente MONTES GONZÁLEZ 2017, p. 296 data l'immagine al 1590 ca.

¹⁷⁷⁸ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 291. In quell'anno fu anche trafugato il quadro della *Visione di Sant'Ignazio* che la tradizione vuole ugualmente dipinto da Angelino. La visione di una fotografia d'epoca del quadro, tuttavia, ci suscita molti dubbi sulla possibilità di ricondurre la tela ad Angelino.

¹⁷⁷⁹ Diversamente MESA, GISBERT 1965, p. 27 reputano il quadro che era in S. Ignazio come «obra de un imitador»; tale valutazione, tuttavia, non viene ripetuta nel successivo MESA, GISBERT 2005.

¹⁷⁸⁰ Cfr. SORIA 1956, p. 75; MESA, GISBERT 1965, p. 29; MESA, GISBERT 2005, p. 90; STASTNY 2013, p. 132. La corretta data 1587 è però indicata in Gustavo Mateus Cortés. *Tunja. El arte de los siglos XVI - XVII - XVIII*. Bogotá: Arco, 1989, pp. n.n. e in WEBSTER 2017, p. 96.

intellettuali dell'epoca, come il chierico poeta Joan de Castellanos, che nei versi della sua *Elegia*¹⁷⁸¹ arrivò a paragonare le opere di Angelino a quelle dei grandi artisti della classicità greca¹⁷⁸².

Nel 1588 Medoro Angelino firmava il grande quadro centinato dell'*Annunciazione* (fig. 214) per la chiesa di S. Chiara delle Clarisse¹⁷⁸³, il cui monastero era già completato nel 1574¹⁷⁸⁴, nel quale sono ben evidenti alcune soluzioni compositive e stilistiche caratteristiche del pittore romano, come i tipici panneggiamenti spigolosi e la costruzione dello spazio, la cui profondità è data dalla pavimentazione a scacchiera e dal susseguirsi di colonne (soluzione già operata nelle *Flagellazioni di Cristo* in Spagna e che troveremo anche nel *Quinto Mistero Glorioso* di Santiago del Cile e nel *Cristo in meditazione* in collezione privata limegna). La gestualità della Vergine, nello spiegare



Fig. 214. Medoro Angelino, *Annunciazione*, 1588. Tunja, chiesa di S. Chiara. Foto internet.



Fig. 215. Federico Zuccari, *Annunciazione*, 1561. Roma, chiesa di S. Maria dell'Orto. Foto di Francesco De Nicolò.



Fig. 216. Medoro Angelino (attr.), *Calvario*. Tunja, chiesa di S. Francesco. Foto internet.

incredula le mani, così come per la quinta scenica composta dalla teoria di colonne, a nostro avviso, sembra rifarsi all'*Annunciata* (1561) di Federico Zuccari nella chiesa di S. Maria dell'Orto a Roma (fig. 215), mentre l'Arcangelo annunziante richiama quello realizzato sempre da Zuccari in un affresco perduto nella chiesa del Collegio Romano del quale è però molto nota una stampa di traduzione incisa da Cort Cornelis. L'Arcangelo di Tunja, inoltre, crediamo possa essere messo a confronto col disegno di Medoro Angelino dell'*Angelo con palma* (fig. 160) della Biblioteca Nacional de España, a conferma del ripetersi, durante il corso dell'intera carriera angeliniana, di modelli e schemi compositivi. Secondo Luis Alberto Acuña, i due quadri della cappella Mancipe e l'*Annunciazione* di Tunja sono sufficienti per dare l'idea dell'artista esponente della tarda Maniera italiana caratterizzato da «un dibujo de secos y enérgicos contornos, un modelado de dura precisión, una composición si no muy correcta sí al menos clara y bien definida», perfettamente in

¹⁷⁸¹ Cfr. Joan de Castellanos. *Elegías de varones ilustres de Indias*, vol. 4. Bogotá: ABC, 1955, p. 422.

¹⁷⁸² Cfr. IRWIN 2014, p. 147.

¹⁷⁸³ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 28; MESA, GISBERT 2005, p. 89. SEBASTIÁN 2006, p. 117 lo descrive come il quadro «más manierista de la serie de este pintor italiano».

¹⁷⁸⁴ Cfr. SEBASTIÁN 2006, p. 112.

linea con le aspirazioni della Controriforma, nonché «*un colorido que quizá en su tiempo hibiese sido vivo y armonioso*»¹⁷⁸⁵.

Accanto a queste opere firmate la critica ha ricondotto al pennello di Medoro Angelino una serie di dipinti presenti nelle chiese di Tunja. Secondo Mesa e Gisbert, è probabile che l'artista romano lavorò nella chiesa di S. Francesco dove gli vengono attribuiti il *Calvario* (fig. 216) in sagrestia e il *Cristo alla colonna con San Pietro* nella navata¹⁷⁸⁶. A questi due dipinti nella chiesa francescana Gustavo Mateus Cortés attribuisce anche le tele di *Santa Maria Maddalena penitente* e *San Rocco*¹⁷⁸⁷. Purtroppo non ci è stato al momento possibile visionare i quadri e comprovarne le attribuzioni che, almeno dalla visione di fotografie, ci sembrano in realtà dubbie, con le eccezioni delle scene del *Calvario* e del *Cristo alla colonna con San Pietro*, che effettivamente richiamano in più parti le fisionomie e lo stile dell'opera angeliniana, e il *San Rocco*, che se non come tela di Angelino va almeno riconosciuto come opera di un qualche pittore italiano attivo a Tunja in quell'epoca. Giudizio per il momento sospeso, in attesa della visione personale delle opere, per le due repliche di *San Sebastiano* che gli vengono attribuite nella chiesa di S. Chiara e nella sede del Fondo Mixto de la Cultura di Tunja¹⁷⁸⁸. Non condivisibili, invece, le attribuzioni del *Compianto sul Cristo morto* e dello *Schiodamento dalla croce* della chiesa di S. Domenico¹⁷⁸⁹, che sembrano tratte da precisi modelli fiamminghi a stampa, e di *San Lucio Re*, attualmente nel Museo Colonial della capitale colombiana, che sembrerebbe piuttosto riconducibile a Francisco Pacheco¹⁷⁹⁰.

Da quanto ci informa Iván Flórez de Ocariz (1612-1692) l'«*insigne pintor*» Medoro Angelino nel 1589 si sposò in Santa Fé de Bogotá con *doña* Luisa (o Lucia) Pimentel, figlia naturale di Alonso Gutiérrez Pimentel¹⁷⁹¹, persona molto potente, *encomendero* nel distretto di Bogotá, Procuratore Generale nel 1587 e Sindaco Ordinario nel 1594¹⁷⁹². Sebbene la condizione di essere nata fuori dal matrimonio non garantiva a Luisa il diritto di ricevere la dote - ed infatti nel suo testamento il pittore dichiarava che «*no me dieron dote ninguna*»¹⁷⁹³ - è lecito supporre che l'unione coniugale apportò ulteriore prestigio sociale ad Angelino garantendogli «*mayor fama y buenos encargos*»¹⁷⁹⁴. Nell'anno del matrimonio, immaginiamo, abbandonata Tunja, il pittore dovè

¹⁷⁸⁵ Luis Alberto Acuña. "Fichas para la historia del arte en Colombia. Angelino Medoro, pintor del siglo XVI". *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n. 4, 1956, p. 11.

¹⁷⁸⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1965, pp. 28, 39; MESA, GISBERT 2005, p. 90. I due studiosi segnalano che il *Cristo alla colonna con San Pietro* esiste una replica nella chiesa di S. Laureano, del quale pubblicano una foto, e una copia nella cattedrale di Tunja.

¹⁷⁸⁷ Cfr. CORTÉS 1989, pp. n.n.

¹⁷⁸⁸ Cfr. Jesús Andrés Aponte Pareja. "La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina (II)". *La Hornacina*, 27 giugno 2018, consultato il 12 agosto 2020, <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia21.htm>.

¹⁷⁸⁹ Cfr. CORTÉS 1989, pp. n.n.

¹⁷⁹⁰ Secondo MESA, GISBERT 2005, p. 90 il dipinto proviene dalla chiesa di S. Barbara di Tunja, notizia che non trova conferma nella scheda del *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, p. 167 dove si riporta l'attribuzione a Francisco Pacheco e che il quadro fu probabilmente inviato da Siviglia verso il 1605 al collegio massimo dei Gesuiti in Bogotá. L'attribuzione al Pacheco è, a parere di chi scrive, confermabile in virtù del confronto con la serie di ritratti che il pittore realizzò per il collegio di S. Albano di Valladolid, che presentano una identica cornice architettonica. Cfr. figg. 112-113 in Enrique Valdivieso. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 123.

¹⁷⁹¹ Iván Flórez de Ocariz. *Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*, vol. 2. Madrid: Joseph Fernandez de Buendia, 1676, p. 68. Si veda anche Enrique Marco Dorta. "La pintura en Colombia, Ecuador, Peru y Bolivia". In Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, tomo 2. Barcellona: Salvat, 1950, p. 445 e Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955, p. 25.

¹⁷⁹² Cfr. FLÓREZ DE OCARIZ 1676, p. 66. Si veda anche MESA, GISBERT 2005, p. 90.

¹⁷⁹³ Si veda la trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 233.

¹⁷⁹⁴ MESA, GISBERT 2005, p. 90.

trasferirsi a Santa Fé de Bogotá, sede della Regia Udienza e perciò centro amministrativo, culturale e religioso di grande importanza. Da quanto si apprende dal testamento di Angelino rogato a Siviglia nel 1631, da questo primo matrimonio il pittore ebbe tre figlie: Inés de la Concepción, divenuta poi monaca nel monastero delle Clarisse di Lima, Eugenia, data in moglie nel 1609 a Pedro Negrillo, ed Ana, che da piccola si ammalò gravemente e perciò fu lasciata a Popayán¹⁷⁹⁵. A queste bisogna aggiungere Angelina per la quale è stato rinvenuto, nei registri dei sacramenti della cattedrale di Bogotá, l'inedito atto di Battesimo datato 26 novembre 1589¹⁷⁹⁶ (fig. 217); è da supporre che morì in tenera età.

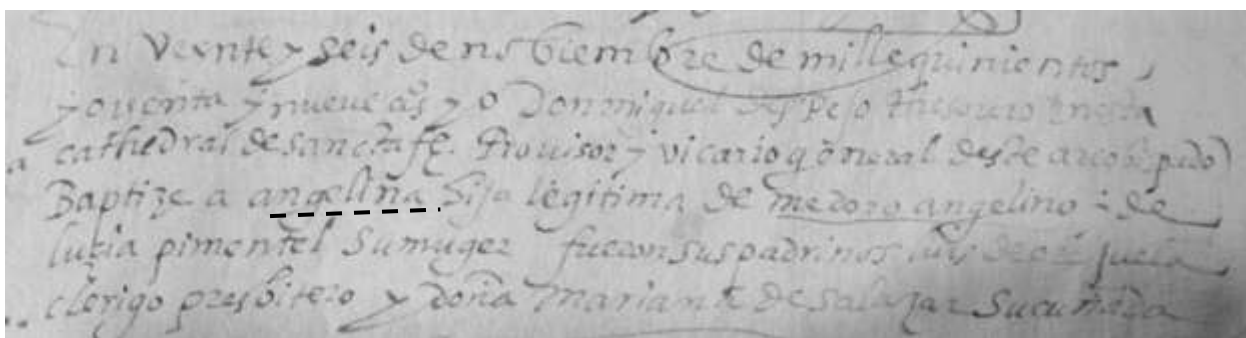


Fig. 217. Atto di Battesimo di Angelina Angelino, 26 novembre 1589. Bogotá, Archivo de la catedral. Foto Camilo Moreno.

In Bogotá il pittore ricevette numerose commissioni, a partire dall'Ordine dei Predicatori che per la propria chiesa conventuale fece eseguire da Angelino, secondo quanto riportato dalle fonti antiche, un ciclo di dipinti che andò completamente perduto in un incendio scoppiato nel 1761¹⁷⁹⁷. La critica ha inoltre avanzato numerose attribuzioni, molte delle quali in verità dubbie¹⁷⁹⁸. Tra quelle che sembrano totalmente condivisibili vanno ricordate: la tempera su tavola di squisito sapore tardo-manierista raffigurante l'*Incoronazione della Madonna del Rosario* (fig. 218) nel Museo Colonial¹⁷⁹⁹, i cui lineamenti del volto e l'acconciatura della Vergine sono del tutto

¹⁷⁹⁵ Si veda la trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 233-235.

¹⁷⁹⁶ Archivo de la Catedral - Bogotá (=ACB). Libro 2 de Bautismos, 1589-1629, f. 7r. Ringraziamo sentitamente l'archivista della Cattedrale, Camilo Moreno Bogoya, per il reperimento del dato, e Adrián Contreras-Guerrero per la cortese segnalazione.

¹⁷⁹⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 29; MESA, GISBERT 2005, p. 91.

¹⁷⁹⁸ Crediamo vadano messe in dubbio le attribuzioni del *Cristo alla colonna con San Pietro* nel Museo del Banco de la República Miguel Urrutia e la *Santa Maria Maddalena* nel Museo Colonial (cfr. *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, p. 170; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 291, nota 13). Assai modesta o assai ridipinta, e forse da ricondurre a qualche imitatore, è la *Madonna del Suffragio* degli Agostiniani di Bogotá che pure posseggono un *Calvario* che difficilmente può essere ricondotto al pittore romano (cfr. Jesús Andrés Aponte Pareja. "La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina". *La Hornacina*, 11 giugno 2017. Consultato il 29 novembre 2021. <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia20.htm>). Non è stato, invece, possibile rintracciare, e quindi verificare, le seguenti opere che già suscitavano la perplessità di MESA, GISBERT 1965, p. 30: un *Cristo miracoloso* e una *Santa Margherita da Cortona* nella chiesa di S. Diego, un *Sant'Antonio* nella chiesa di S. Barbara, *Santa Elisabetta d'Ungheria* nella cappella d'Egitto in Bogotá (cfr. GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 28). Impossibili da verificare, inoltre, i dipinti in collezione privata segnalati da GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 28 apparsi nell'Esposizione di Bogotá del 1886 di cui due *Sacre Famiglie*, una delle quali di proprietà di don José Caicedo Rojas, e una *Santa Margherita* firmata e datata 1623 di proprietà di Rafael Pombo (cfr. Alberto Urdaneta. *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Zalama, 1886, pp. 4, 50). Quest'ultima, in particolar modo, qualora fosse rintracciata e la sua storia ricostruita, potrebbe fornire una prova dell'invio di opere di Medoro Angelino in America dopo il suo ritorno a Siviglia.

¹⁷⁹⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 30; MESA, GISBERT 2005, p. 92; Santiago Sebastián. "Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá". *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*, n. 1, 1986, pp. 105-106; Laura Liliana Vargas Murcia. "Del arte de pintores". In *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio, 2016, pp. 68, 98.

sovrapponibili all'Annunciata di Tunja; la *Vergine del Rosario tra i Santi Domenico e Tommaso d'Aquino e donanti* (fig. 219) recentemente rinvenuta nella chiesa *doctrinera* di Tenjo, vicino Bogotá, confrontabile con la *Madonna col Bambino tra i Santi Chiara e Francesco* di Santiago del Cile e con la *Madonna del Rosario* del Museo Colonial¹⁸⁰⁰. Da valutare, crediamo, è anche l'attribuzione a Medoro o al suo circolo, dell'*Immacolata* attorniata da simboli litanici della chiesa di S. Maria del Rosario a Tibasosa¹⁸⁰¹ e di una seconda *Santa Maria Maddalena* nel Museo Colonial di Bogotá¹⁸⁰².



Fig. 218. Medoro Angelino (attr.), *Incoronazione della Madonna del Rosario*. Bogotá, Museo Colonial. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 219. Medoro Angelino (attr.), *Madonna del Rosario tra i SS. Domenico e Tommaso d'Aquino*. Tenjo, chiesa doctrinaria. Foto APONTE PAREJA 2018.

Purtroppo nessuna delle opere di Bogotá presenta una datazione certa, e non possediamo alcun dato che permetta di ricostruire gli spostamenti di Medoro Angelino nel Nuovo Regno di Granada¹⁸⁰³. Non sappiamo se per qualche tempo l'artista passò a Quito, città in cui è possibile rinvenire la firma «*Medorus Angelus [?] Romanus fecit 1592*» sul grande scudo nobiliare degli Aza (fig. 220) nella chiesa di S. Domenico¹⁸⁰⁴, nel quale compaiono quattro putti nudi coperti solo da drappi rigati tipici del pittore, e che presenta una costruzione tipicamente tardo-manierista affine, per esempio, all'*Insegna dell'Accademia dei Gelati* (1588) di Bologna dipinta da Prospero Fontana (1512-1597)¹⁸⁰⁵. Recentemente Susan Webster ha messo in dubbio che lo stemma corrisponda a quello della famiglia di Juana de Aza, madre di S. Domenico di Guzmán, suggerendo piuttosto che possa essere lo stemma di Antonio Ruiz Mancipe per la cappella di Tunja, condotto a Quito come “biglietto da visita” del pittore e quindi acquisito, per ragioni non chiare, dal convento domenicano, oppure che fu realizzato per il facoltoso notaio Muñoa Ronquillo che citeremo nuovamente più

¹⁸⁰⁰ Cfr. APONTE PAREJA 2018.

¹⁸⁰¹ Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per la segnalazione del dipinto.

¹⁸⁰² Cfr. *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, p. 171; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 291. Nel quadro la santa è raffigurata, avviluppata in un prezioso mantello in tessuto broccato, mentre ripudia le vanità rappresentate nei gioielli sparsi sul tavolo, ed eleva il suo sguardo verso il cielo richiamando la medesima attitudine della Vergine Addolorata nel quadro del *Trasporto del Cristo morto* di Tunja e, allo stesso tempo, la *Maddalena* di Tiziano ora nel Museo di Capodimonte a Napoli.

¹⁸⁰³ Cfr. WEBSTER 2017, p. 95.

¹⁸⁰⁴ Secondo WEBSTER 2017, pp. 103-104 le grandi dimensioni dello stemma, di molto maggiori del consueto, suggerirebbero l'ego smisurato del committente.

¹⁸⁰⁵ Cfr. Sefano Colonna. “Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento”. In *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*. Bologna: Romagnolo, 1994, p. 127.

avanti¹⁸⁰⁶. Sempre a Quito esiste la tela della *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro, Paolo, Girolamo e Francesco d'Assisi* (fig. 221) nel monastero della Concezione¹⁸⁰⁷ il cui cattivo stato di conservazione non impedisce di cogliere i tratti distintivi dello stile angeliniano, oltre che le grandi somiglianze fisionomiche dei volti della Vergine, del Bambino e dei santi con altre opere dell'artista; Susan Webster avanza l'ipotesi che l'opera possa essere stata realizzata a Lima verso il 1601 e spedita come dote del possibile ingresso della moglie Lucía Pimentel nel monastero *quiteño* di cui si dirà più avanti¹⁸⁰⁸. Ad ogni modo, allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile stabilire se questi dipinti furono eseguiti direttamente dal pittore a Quito, durante un breve soggiorno che poi lo avrebbe ricondotto in Colombia, o se, piuttosto, i dipinti furono spediti a Quito da Bogotá, da Tunja o da Lima. Certamente la presenza di Medoro Angelino in Nuova Granada, almeno fino al 1598, anno del pagamento dei suoi lavori eseguiti più di dieci anni prima nella cappella Mancipe di Tunja, lascia aperta la possibilità che Angelino non fu a Quito in quegli anni e che, al pari di quanto vedremo più avanti con Potosí, Chuquisaca e Santiago del Cile, quelle opere furono soltanto spedite¹⁸⁰⁹.



Fig. 220.
Medoro Angelino,
Scudo
nobile,
1592. Quito,
chiesa di S.
Domenico.
Foto internet.



Fig. 221. Medoro Angelino,
*Madonna col
Bambino con i SS.
Pietro, Paolo,
Girolamo,
Francesco d'Assisi.*
Quito, chiesa del
monastero
dell'Immacolata
Concezione. Foto
VARGAS ARÉVALO
1985.

Pare utile sottolineare che in quel torno di tempo era attivo a Quito il domenicano fra' Pedro Bedón che, passato a Lima nel 1576 per studiare teologia nell'Università della capitale viceregia e, secondo la critica, anche pittura presso Bernardo Bitti¹⁸¹⁰, rientrò a Quito nel 1585 dove vi istituì nel 1588 la Confraternita del Rosario che divenne luogo di pratica artistica e formazione pittorica¹⁸¹¹. La presunta formazione artistica di Bedón presso Bitti si fonda su una sola opera del frate domenicano, il disegno della *Madonna del Rosario* (1588; fig. 222) tracciato nel *Libro de registro de los miembros de la Cofradia del Rosario* che a detta di Francisco Stastny «muestra una estrecha vinculación con las madonas melancólicas» di Bitti¹⁸¹². In realtà tale proposta perde consistenza se si considera che esisteva un modello a stampa, ancora non identificato, che circolava ampiamente,

¹⁸⁰⁶ Cfr. WEBSTER 2017, pp. 103-104.

¹⁸⁰⁷ SORIA 1956, p. 75. Si veda poi José María Vargas Arévalo (a cura di). *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Quito: Salvat, 1985, p. 34; MESA, GISBERT 1965, p. 31; MESA, GISBERT 2005, p. 92; WEBSTER 2017, p. 105. Secondo Alexandra Kennedy Troya. "Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú (siglos XVI al XIX)". In *Homenaje a Félix Denegri Luna*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 358 potrebbe essere di Medoro Angelino anche la *Vergine dell'Antigua* nella stessa chiesa delle Concezioniste di Quito.

¹⁸⁰⁸ Cfr. WEBSTER 2017, pp. 105-106.

¹⁸⁰⁹ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 92.

¹⁸¹⁰ Cfr. SORIA 1956, p. 76; STASTNY 2013, pp. 109-110.

¹⁸¹¹ Cfr. KENNEDY TROYA 1995, p. 141.

¹⁸¹² STASTNY 2013, pp. 110-111.

tanto in Europa quanto in America, e persino in Asia, a giudicare dalle numerose riproduzioni rintracciate¹⁸¹³, che riproduceva il volto della Vergine in un'attitudine del tutto sovrapponibile alla *Madonna del Rosario* di Bedón; si ritiene che il prototipo originale sia una creazione di Scipione Pulzone, ma di esso esiste una pregevole copia di Marcello Venusti, databile verso il 1575, custodita nella Galleria Borghese di Roma¹⁸¹⁴ (fig. 223). Venuto meno il valore del disegno della *Madonna del Rosario* quale presunta prova del discepolato del domenicano Bedón presso il gesuita Bitti (e non ci sembra fuori contesto evidenziare che i due appartenevano ad Ordini religiosi antagonisti), andrà considerato che la formazione artistica di fra' Pedro dovè svolgersi proprio a Quito che, come si è detto in precedenza, era sede di vivaci scuole pittoriche. Successivamente tale formazione dovè essere perfezionata a Lima, ma più che per discepolato diretto con Bitti, mediante l'osservazione delle opere prodotte dal camerte. Sempre per osservazione delle opere, crediamo che un pittore che può aver influenzato fra' Pedro Bedón sia stato proprio Medoro Angelino¹⁸¹⁵; il frate domenicano, peraltro, negli anni Novanta del XVI secolo viaggiò a Tunja e a Santa Fé de Bogotá, dove decorò le chiese dell'Ordine¹⁸¹⁶, ed ebbe l'opportunità di conoscere, se non Angelino in persona, almeno le opere pittoriche che l'artista romano aveva realizzato in quelle città.



Fig. 222. Pedro Bedón, *Madonna del Rosario*, 1588. Quito, Libro de registro. Foto STASTNY 2013.



Fig. 223. Marcello Venusti, *Madonna*, 1575 ca. Roma, Galleria Borghese. Foto Galleria Borghese.

Fatta questa opportuna digressione su fra' Pedro Bedón si tornerà al *recorrido* di Angelino in Nuova Granada. Non sappiamo esattamente in quale momento, ma probabilmente durante il suo viaggio che lo avrebbe portato al trasferimento a Lima, Medoro Angelino passò per l'estesa Gobernación de Popayán e lavorò a Santiago de Cali e molto probabilmente nella stessa Popayán.

¹⁸¹³ Si guardi, per esempio all'olio su tela della *Madonna che legge* attribuita a Matteo Pérez recentemente acquisita dalla Thoma Art Fondation o la *Virgen de la Soledad* del Museo Colonial di Bogotá (cfr. STRATTON-PRUITT 2021, p. 322, fig. 3; María Constanza Toquica Clavijo. "Mediciones, avatares e interpretaciones de la olección de pintura del Museo Colonial". In *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, pp. 15, 18). In Giappone viene segnalata da Gauvin Alexander Bailey. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1999, p. 72, fig. 29 una *Dolorosa* custodita ad Osaka tratta dal medesimo modello, riconducibile alla scuola del gesuita napoletano Giovanni Niccolò (1563-1626).

¹⁸¹⁴ Cfr. Francesca Parrilla. "La Beata Vergine". In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 384-387.

¹⁸¹⁵ L'influenza di Medoro Angelino in Bedón è già segnalata in KENNEDY TROYA 1995, pp. 141, 144. Diversamente secondo MARCO DORTA 1950, p. 467 Bedón fu allievo di Matteo Pérez.

¹⁸¹⁶ Cfr. STASTNY 2013, p. 109.



Fig. 224. Medoro Angelino, *Crocifisso*. Yotala, collezione privata. Foto MESA, GISBERT 1971.



Fig. 225. Medoro Angelino (policromia), *Virgen de los Remedios*, 1598. Santiago de Cali, chiesa della Mercede. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 226. Medoro Angelino, *Cristo seduto su una base di colonna*, 1599. Santiago de Cali, Museo de Arte Colonial y Religioso. Foto SARASTI JARAMILLO 2010.

Secondo la storiografia, nel 1609 gli Agostiniani del convento di Cali deliberarono vendere per 100 pesos una delle due sculture raffiguranti la *Madonna del Soccorso* realizzate da Medoro Angelino in modo da finanziare il prosieguo dei lavori di costruzione del convento¹⁸¹⁷. Tale notizia è di grande interesse perché permette di documentare per la prima volta l'incursione dell'artista nel campo della scultura, secondo una pratica che dovè essere, se non abituale, almeno costante durante gli anni trascorsi in Sudamerica così come lascia immaginare la scultura lignea di un piccolo *Crocifisso* (fig. 224) proveniente da Yotala presso Sucre firmato sul perizoma «MEDORO ...» reso noto da José de Mesa e Teresa Gisbert¹⁸¹⁸. Quest'ultima sculturina presenta chiari rimandi alla produzione pittorica dell'Angelino ma anche evidenzia le possibili suggestioni del *Crocifisso* di Juan Bautista Vázquez della cappella Mancipe di Tunja a rimarcare «*el influjo del manierismo sevillano en la escultura del Perú*»¹⁸¹⁹. A causa della scarsità di elementi sulla formazione artistica di Medoro Angelino non è possibile stabilire dove apprese l'arte dell'intaglio, se a Siviglia, dove vi erano importanti botteghe dedite alla scultura in legno¹⁸²⁰, oppure a Roma dove l'incursione nel campo della scultura è documentata, per esempio, per il pittore Durante Alberti (1556 ca.-1616) che nel 1575 realizzò il *Crocifisso* ligneo per i Virtuosi del Pantheon, oppure per Pompeo Cesura (1510 ca.-1571)¹⁸²¹. Appare utile ricordare, inoltre, che oltre ad Angelino, tanto Bernardo Bitti come Matteo Pérez si interfacciarono con la scultura e l'intaglio ligneo trasferendovi lo stile della

¹⁸¹⁷ Cfr. Gustavo Arboleda. *Historia de Cali desde los orígenes de la ciudad hasta la expiración del periodo colonial*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1956, p. 144. Diversamente, secondo ARIZA 1992, p. 357 la statua apparteneva al convento di S. Teresa e fu venduta nel 1709.

¹⁸¹⁸ José de Mesa, Teresa Gisbert. "Angelino Medoro, escultor". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 24, 1971, pp. 73-79; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pp. 61-63.

¹⁸¹⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1971, pp. 76-77; BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 43.

¹⁸²⁰ Cfr. José Roda Peña. "La Escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 273-306.

¹⁸²¹ Cfr. Vitaliano Tiberia. *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Galatina: Congedo, 2000, p. 131; Vitaliano Tiberia. *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Roma: Arbor Sapientiae, 2017, p. 110; Lucia Arbace. "Pompeo Cesura scultore: una

tarda Maniera romana¹⁸²², e che uno dei più importanti allievi di Angelino, Luis de Riaño, fu anche scultore ed assemblatore¹⁸²³. Sempre a Santiago de Cali, forse verso il 1598, fu commissionata al pittore la policromia della statua in pietra, alta circa un metro, della *Virgen de los Remedios* (fig. 225) della chiesa della Mercede¹⁸²⁴ che, difatti, conserva un'elegante decorazione floreale del tutto assimilabile a quella della *Vergine dell'Antigua* di S. Domenico in Tunja. Se secondo Santiago Sebastián l'effigie mostra caratteristiche della scuola sivigliana di Juan Bautista Vázquez, più recentemente, e a nostro parere a ragione, Adrián Contreras-Guerrero ha ipotizzato che il simulacro, realizzato forse da uno scultore locale considerato anche il materiale, prima si essere policromato fu riscolpito e rielaborato dallo stesso Angelino, come suggerirebbe l'erculea anatomia del Bambino di michelangelolesca memoria¹⁸²⁵. Sempre a Cali è conservato un semisconosciuto *Cristo seduto su una base di colonna* (fig. 226) che reca la firma «*Medorus Angelinus Romanus Faciebat*» con la data 1599 ora in Episcopio ma proveniente dalla distrutta chiesa di S. Giovanni di Dio¹⁸²⁶.

Al momento non sono state rinvenute opere riconducibili ad Angelino a Popayán¹⁸²⁷, ma il suo transito per la città è deducibile dal suo testamento rogato a Siviglia nel 1631. Nel documento, infatti, il pittore dichiarava che Ana, una delle sue figlie avute con la prima moglie Lucía Pimentel,

«*quedo muy niña y enferma por cuya causa no le pude traer a España en Popayan de las Indias en casa y poder de una beata que no me acuerdo su nombre y de edad veinte años que no e savido della si es muerta o biba*»¹⁸²⁸.

La dichiarazione, in realtà, risulta contraddittoria perché sembra riferirsi ad anni in cui Ana doveva essere molto piccola (era «*muy niña*») e quindi al momento del suo viaggio di trasferimento dalla Nuova Granada a Lima con la sua famiglia al seguito; poche parole dopo, però, Angelino precisava che ciò accadde prima del suo ritorno in Spagna quando, cioè, Ana doveva avere all'incirca venticinque anni. Un documento del 1601, di cui diremo tra poco, conferma che Ana era effettivamente rimasta a Popayán, mentre da un successivo atto del 1609, sappiamo, che la bambina aveva raggiunto Medoro Angelino a Lima e viveva col padre nella casa in strada dell'Ospedale di S. Diego. Per cercare di spiegare la dichiarazione del pittore nel testamento del 1631 si dovrebbe supporre, a questo punto, che durante il viaggio da Lima a Tierra Firme, da dove la famiglia avrebbe fatto ritorno in Europa, Ana si sarebbe nuovamente ammalata in Popayán perdendo la possibilità di proseguire il viaggio.

nuova opera ritrovata". In Nicola Cleopazzo, Mario Panarello (a cura di). *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*. Portici: Centro Studi Previtali, 2019, pp. 147-157.

¹⁸²² Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Escultura, retablos e imagineria en el Virreinato". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, p. 89.

¹⁸²³ Cfr. MESA, GISBERT 1971, p. 78.

¹⁸²⁴ Cfr. Santiago Sebastián. "Angelino Medoro policromó una imagen en Cali (Colombia)". *Archivo español de Arte*, n. 36, 1963, pp. 137-138. Sempre a Santiago de Cali la tradizione attribuiva ad Angelino il quadro di *Sant'Antonio abate* nella parrocchia di S. Pietro di Buga e vari dipinti nel convento francescano che, tuttavia, sono già stati opportunamente espunti dal catalogo del pittore romano da SEBASTIÁN 1963, p. 137.

¹⁸²⁵ Cfr. SEBASTIÁN 1963, p. 138; Adrián Contreras-Guerrero. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 67-70.

¹⁸²⁶ Cfr. Álvaro Calero Tejada. *Cali eterno*. Cali: Talleres Litográficos de Feriva, 1983, p. n.n.; Juan Francisco Sarasti Jaramillo (a cura di). *Arquidiócesis de Cali 1910-2010. Un alba iluminada, recuento histórico*. Cali: Arquidiócesis de Cali, 2010, p. n.n.; WEBSTER 2017, p. 99.

¹⁸²⁷ Crediamo vada espunta dalle attribuzioni a Medoro Angelino la modesta *Addolorata* che si conserva nella Casa Museo "Luis Eduardo Ayerbe González" di Popayán, anche se va segnalato che vistose e pesanti ridipinture ne alterano seriamente la lettura.

¹⁸²⁸ Si veda la trascrizione del testamento in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 235. Per *beata* si intendeva una donna laica dall'esemplare condotta religiosa.

Dopo Popayán Medoro Angelino dové passare a Quito dove è probabile che rimase qualche mese. Susan Webster rende noti tre documenti redatti a Quito nel 1601 che testimoniano il passaggio del pittore in città sebbene nessuno di essi fu stilato in sua presenza. Questi documenti risultano di grande interesse per chiarire alcuni legami familiari e professionali, la condizione economica del pittore e la sua attività a Quito¹⁸²⁹. Il 19 agosto 1601 *doña* Lucía Pomentel, trovandosi in malattia, dettava il suo testamento a Quito dichiarando di essere sposa di Medoro Angelino, di non aver ricevuto nessuna dote ma di possedere diversi effetti personali tra cui svariati abiti in stoffe pregiate come seta, taffetà, damaschi e velluti, adornati con pizzi, ricami e frange a filo d'oro, preziosissimi gioielli d'oro con smeraldi e perle, numerosi utensili d'argento e articoli per la casa e ben tre schiavi africani. Dichiarava, altresì, di ricevere uno stipendio per il suo sostentamento da un certo Curcio Romano, al quale aveva anche affidato i suoi beni. Nell'inventario non figurano dipinti ad eccezione di una lamina, probabilmente eseguita da Angelino, che veniva venduta ad Muñoa Ronquillo, facoltoso notaio locale e patrono di un'importante cappella nella chiesa di S. Domenico di Quito. Nell'inventario è anche specificato quali degli oggetti elencati si trovassero a Quito e quali in un'abitazione a Riobamba, particolarità che legittima a credere che la famiglia dové soggiornare per qualche tempo in quella città, situata a metà strada tra Quito e Guayaquil; è probabile che Medoro Angelino si fosse recato a Riobamba per realizzare alcune opere, ma la città fu completamente rasa al suolo dal terremoto del 1797 e ricostruita *ex novo* ad una ventina di chilometri di distanza¹⁸³⁰. Nel testamento, Lucía Pomentel designava come suoi eredi universali le tre figlie, Eugenia, Inés ed Ana, quest'ultima rimasta a Popayán, e il marito Medoro Angelino; come testimoni dell'atto comparivano due frati domenicani (fatto che rimarca il forte legame con quest'Ordine religioso) nonché si ricava che la donna viveva nei pressi del convento di S. Domenico, nel rione della parrocchia di S. Marco¹⁸³¹.

Con il secondo documento, datato 4 settembre 1601, il già citato Curcio Romano veniva nominato da Medoro Angelino, qualificato come «*pintor de ymaginería*», come legale rappresentante dei suoi affari a Quito; l'originale della procura fu redatto a Lima da Angelino nel maggio del 1601. Il documento chiarisce che, nonostante le numerose lettere di supplica, Lucía Pimentel non voleva raggiungere il marito a Lima, non sappiamo se a causa della malattia o per altri motivi. Per tale ragione Medoro Angelino conferiva a Curcio Romano *poder* per predisporre il viaggio a Lima della moglie obbligandola a partire o, in caso questa si fosse ostinata a non voler partire, a costringerla a ritirarsi nel monastero di S. Chiara fino a quando non si fosse decisa a raggiungere Angelino a Lima. Curcio Romano aveva anche l'incarico di condurre a Lima due delle figlie del pittore, Eugenia, di anni 8, e Inés di anni 6, mentre Ana rimaneva a Popayán, e di vendere tutti i possedimenti di Lucía Pimentel conducendo il ricavato a Lima. Dai documenti trapela che l'azione legale dové proseguire ma non sappiamo se alla fine la donna acconsentì al trasferimento o se preferì ritirarsi in monastero¹⁸³².

Il terzo documento, redatto il 10 settembre 1601, registra un debito che Medoro Angelino aveva nei confronti di *doña* Micaela Suárez per il quale, essendo già stata rimborsata circa la metà del debito, Curcio Romano predispondeva come garanzia del pagamento della restante parte l'impegno di alcuni costosi gioielli di Lucía Pimentel, che includevano una lucertola in oro con una coda attorcigliata decorata con venti grandi smeraldi e un *agnus dei* d'oro con pannelli miniati

¹⁸²⁹ Cfr. WEBSTER 2017, p. 100.

¹⁸³⁰ Cfr. WEBSTER 2017, pp. 100-101.

¹⁸³¹ Cfr. WEBSTER 2017, p. 101.

¹⁸³² Cfr. WEBSTER 2017, pp. 101-102.

raffiguranti il *Salvatore del Mondo* su di un lato e la *Vergine* sull'altro. Purtroppo nessuno di questi documenti permette di chiarire chi era Curcio Romano, del quale è facile ipotizzare la provenienza italiana, e quali fossero i rapporti d'affari che intratteneva con Angelino¹⁸³³. Susan Webster avanza l'affascinante proposta di identificare questo personaggio con Curcio Romano, pseudonimo dell'attore e commediografo italiano Vincencio Botanelli, che svolse la sua attività in Spagna negli anni Settanta del XVI secolo perdendosi le sue tracce dopo il 1582; questi potrebbe essersi trasferito in America ed essersi associato a Medoro Angelino per la realizzazione di scenografie teatrali¹⁸³⁴.

Da quanto si deduce da un documento del 1610, nel quale il pittore affermava che i beni coniugali del suo matrimonio con Lucía Pimentel «*se abían perdido en la mar*»¹⁸³⁵, per raggiungere Lima, dopo aver percorso via terra il tratto fino alla Gobernación de Popayán e Quito, dove probabilmente imbarcarsi a Santiago de Guayaquil¹⁸³⁶; cosa affatto infrequente, tuttavia, l'imbarcazione sulla quale viaggiava dovè forse fare naufragio con la conseguente perdita dei beni.

Non sappiamo se durante il trasferimento a Lima, Angelino possa aver inviato dipinti per il Nuovo Regno di Granada, tantomeno se possa aver eseguito opere durante il suo viaggio di ritorno a Panama per tornare a Siviglia. Recentemente Manuel Serrano García ha proposto di attribuire a Medoro Angelino un affresco raffigurante il *Crocifisso tra santi francescani* nel chiostro del convento francescano del Getsemaní a Castagna de Indias, collocato cronologicamente al momento immediatamente precedente all'imbarco del pittore per la Spagna, la cui tecnica di esecuzione, l'affresco, e il cui stile consentono effettivamente di prendere in considerazione la proposta attributiva¹⁸³⁷.

4.4.3 Medoro Angelino in Perù

Le ragioni che portarono Medoro Angelino a lasciare il Nuovo Regno di Granada e a trasferirsi a Lima dovettero forse essere legate alle maggiori possibilità lavorative offerte dalla cosmopolita capitale del Vicereame e, forse, all'attrazione esercitata dalla città a seguito del successo riscosso dal connazionale Matteo Pérez¹⁸³⁸ che era attivo a Lima già da qualche tempo e che proprio in quegli anni era all'apice della fama avendo realizzato gli affreschi della chiesa di S. Domenico. Non è da escludere, inoltre, che il trasferimento sia stato caldeggiato dagli stessi Ordini mendicanti con i quali Angelino era in contatto, ossia Francescani, Domenicani, Mercedari ed Agostiniani, che potrebbero averlo invitato a raggiungere Lima per attendere alla realizzazione di opere pittoriche.

Secondo Emilio Harth-Terré, che però non precisa la fonte, l'artista era già a Lima nel 1599¹⁸³⁹. Ad ogni modo, la sua prima traccia documentaria risale al marzo de 1600 quando firmò un contratto con l'Ordine Mercedario con il quale si impegnavano a realizzare un grande dipinto raffigurante la

¹⁸³³ Cfr. WEBSTER 2017, p. 102.

¹⁸³⁴ Cfr. WEBSTER 2017, pp. 102-103.

¹⁸³⁵ Si veda trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 228.

¹⁸³⁶ Si guardino le rotte di viaggio sintetizzate in fig. 170.

¹⁸³⁷ Cfr. Manuel Serrano García. "¿Pintó Angelino de Medoro el tríptico del convento franciscano?". *El Getsemanicense*, 28 giugno 2021. Consultato il 7 dicembre 2021. <https://elgetsemanicense.com/noticia/pinto-angelino-de-medoro-el-triptico-del-convento-franciscano#galeria-noticia>. Cfr. Guadalupe Romero-Sánchez, Adrián Contreras-Guerrero. "Mantas, paredes y cuadros pintados en auxilio de las iglesias neogranadinas". *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, n. 17, 2021, p. 65, nota 2.

¹⁸³⁸ Cfr. Fuensanta Arenado. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n. 184, 1977, pp. 104-105.

¹⁸³⁹ Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, p. 63. Così anche ARENADO 1977, p. 104.

Santissima Trinità con la Madonna della Mercede e santi per il refettorio del convento. Il dipinto, un olio su tela, doveva misurare circa 7,5 x 4 m («*nueve varas de ancho y cinco de alto, poco mas o menos*») e doveva essere eseguito secondo il disegno fornito da Angelino e approvato e siglato del Padre Provinciale fra' Antonio de Pesquera e dal notaio. Si stabilì che il dipinto doveva essere consegnato entro sei mesi e che il compenso complessivo sarebbe stato di 600 pesos¹⁸⁴⁰ a cui aggiungere, per tutto il tempo di realizzazione del quadro, il vitto per il pittore e per «*dos criados*»¹⁸⁴¹. Quest'ultima informazione è particolarmente interessante perché ci indica che a quella data Angelino aveva già due aiutanti, nonché ci dimostra la grande considerazione riservata dall'Ordine nei confronti dell'artista dato che un simile trattamento era abituale nei rapporti di mecenatismo, come si è visto nel caso di Argote de Molina e Matteo Pérez. In maniera alternativa si potrebbe pensare che il vitto costituiva una forma alternativa di pagamento a causa della scarsità della moneta circolante¹⁸⁴². Purtroppo il grande quadro dové andare perduto nel corso delle varie vicende sofferte dal convento mercedario di Lima, come il nefasto terremoto del 1687. Nello stesso convento, però, Mesa e Gisbert segnalano l'esistenza, in uno dei *retablos* del chiostro, di una piccola pittura su tavola raffigurante la *Vergine Maria* che effettivamente sembra riconducibile ad Angelino¹⁸⁴³, e potrebbe essere un *cadeau* del pittore ai suoi committenti.



Fig. 227. Medoro Angelino, *Miracolo di S. Antonio di Padova*, 1601. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 228. Medoro Angelino, *Madonna degli Angeli*, 1600. Lima, Museo de los Descalzos. Foto ARCA.



Fig. 229. Medoro Angelino, *S. Diego d'Alcalà*, 1601. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.

In quello stesso anno iniziarono per Medoro Angelino una serie di lavori per i Frati Minori Scalzi del convento di S. Maria degli Angeli di Lima, avviando un rapporto di fiducia che sarebbe proseguito almeno fino al 1618¹⁸⁴⁴. Questo ciclo mostra uno stile dominato dal predominio della linea, con panneggiamenti taglienti, come emerge dal quadro del *Miracolo di Sant'Antonio di*

¹⁸⁴⁰ E non 6000 pesos come in MESA, GISBERT 1965, p. 30; MESA, GISBERT 2005, p. 93.

¹⁸⁴¹ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Rodrigo Gómez de Baeza, f. 491. Il documento è menzionato per la prima volta in LOHMANN VILLENA 1940, pp. 16-17 e trascritto in Víctor M. Barriga. *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte*. Arequipa: Establecimientos gráficos La Colmena, 1944, pp. 64-65. Per la sua importanza riteniamo utile riportarlo anche in Appendice documentaria, doc. 24.

¹⁸⁴² Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 49.

¹⁸⁴³ Cfr. MESA, GISBERT 1965, pp. 33, 43; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 154.

¹⁸⁴⁴ SI veda anche Félix Sáiz Díez. *El Museo del Convento de los Descalzos*. Lima: Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2002, pp. 124-125.

Padova (fig. 227), firmato e datato «*Medor° Angelin° Roman°, Facebat 1601*» che fino a poco fa si credeva il più antico della serie¹⁸⁴⁵. In realtà, il quadro fu preceduto dalla *Madonna degli Angeli* (fig. 228) titolare del convento degli Scalzi, forse proveniente dall'altare maggiore della prima chiesa conventuale¹⁸⁴⁶, firmato «*Medorus Angel[inus]/ Romano facebat/ 1600*», che mostra la Vergine incoronata e sostenuta da angeli secondo un modello che si rifà ad una nota incisione del 1574 di Cornelis Cort da invenzione di Federico Zuccari, evidenziando, in questo caso in maniera lapalissiana, il prototipo zuccaresco di riferimento che dové incidere fortemente nella formazione e nell'intera produzione di Medoro Angelino. Per quanto concerne la tela del *Miracolo di Sant'Antonio*, «*excelente muestra del arte virreinal*»¹⁸⁴⁷, vi sono rappresentati diversi personaggi sontuosamente vestiti, dal disegno «*sobrio y vigoroso*»¹⁸⁴⁸, che affollano la scena che presenta a sinistra il santo che col gesto della mano resuscita il giovane affinché testimoniassse e scagionasse suo padre dall'accusa di omicidio. Si notano, anche per questo dipinto, le solite colonne che degradano diagonalmente costituendo la quinta scenica della composizione.

Sempre per il convento dei Frati Minori Scalzi Medoro Angelino dipinse le tele, attualmente custodite, così come quelle precedentemente citate, nel Museo de los Descalzos di Lima, di *San Diego d'Alcalà* (fig. 229), firmato e datato «*Medorus Angelinus Romanus facebat 1601*», e del *Crocifisso tra i Santi Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán penitenti* (fig. 230), firmato e datato «*Medorus Angelinus 1618*». Il primo, che secondo Mesa e Gisbert è «*el mejor cuadro de Medoro en los Descalzos*» per essere «*vigoroso en su construcción*» e con il volto del santo molto espressivo¹⁸⁴⁹, vede al centro S. Diego, dalle proporzioni allargate, in piedi abbracciando la croce, mentre sullo sfondo del lato sinistro compare la scena del miracoloso intervento del santo per guarire il principe Carlo, figlio di Filippo II. Il secondo dipinto vede emergere le figure, dal forte drammatismo espressivo, da uno sfondo scuro che aiuta l'osservatore a concentrarsi sul mistero della morte e sulla penitenza¹⁸⁵⁰. Ai piedi della croce campeggia un quadretto col busto della Vergine in orazione che ci dà saggio delle capacità miniaturistiche del pittore¹⁸⁵¹. La tela del *Crocifisso tra i Santi Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán* del Museo de los Descalzos può essere confrontata con quella di analogo soggetto (fig. 231) che si conserva in una delle celle del convento di S. Francesco di Potosí, tela molto ridipinta ma sulla quale è ancora leggibile, ai piedi della croce, la firma «*Medor*»¹⁸⁵². Le due immagini differiscono nella qualità pittorica - inferiore è

¹⁸⁴⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 33; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 154-155; MESA, GISBERT 2005, p. 93.

¹⁸⁴⁶ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 152.

¹⁸⁴⁷ Juan M. Peña Prado. "Ensayos de arte virreinal". In *Lima precolombina y virreinal*. Lima: Artes, 1938, p. 148.

¹⁸⁴⁸ PEÑA PRADO 1938, p. 148.

¹⁸⁴⁹ MESA, GISBERT 1965, p. 42; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 155; MESA, GISBERT 2005, p. 100.

¹⁸⁵⁰ Secondo quanto appuntato da Jaime Humberto Borja Gómez. "Los temas de la pintura dominica en el Nuevo Reino". In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, p. 76 la pratica dell'automortificazione corporale era propugnata in espiazione delle colpe delle anime del Purgatorio.

¹⁸⁵¹ MESA, GISBERT 1965, p. 41 segnalano la possibile paternità del pittore per una tavoletta della *Virgen del Pilar* venduta da Bogotá e acquisita da una collezione belga e di una tavoletta della *Vergine con gli Apostoli* appartenente alla collezione dell'architetto Harth-Terré. Non è stato possibile rintracciare queste due opere.

¹⁸⁵² Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 35; Mario Chacón Torres. *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973, p. 92; Luigi Guarnieri Calò Carducci. "La emigración italiana en Bolivia desde la colonia hasta el siglo XX. Relaciones políticas, económicas, culturales". *Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Anuario*, 2003, p. 79. Secondo CHACÓN TORRES 1973, p. 92, inoltre, nella chiesa di S. Giovanni di Dio di Potosí vi sarebbe un'altra tela di uguale composizione e misure che, nonostante le ridipinture ottocentesche, sembrerebbe di mano dell'Angelino o di «*un maestro muy próximo*». Al momento non è stato possibile verificare tale proposta attributiva. Per la foto che qui riproduciamo si ringrazia il Museo Convento di S.

quella boliviana - e per la posa del Cristo che nella tela di Lima è raffigurato già morto mentre in quella di Potosí è agonizzante; il corpo di Cristo, allungato e contorto, richiama le manieristiche Crocifissioni di Marcello Venusti o di Marco Pino da Siena.

Nello stesso complesso conventuale degli Scalzi di Lima, accanto a queste opere firmate, vi sono altre che possono essere ricondotte a Medoro Angelino per ragioni stilistiche come la *Madonna del Rosario con i Santi Francesco d'Assisi e Lorenzo* (fig. 232), indicata come «uno de los cuadros más típicamente italianos de Medoro» con il Gesù Bambino coperto solo da un drappo rigato, tipico del pittore¹⁸⁵³, e il *Battesimo di Cristo*, trafugato nel 2008, che sembra ispirato all'incisione di Luca Bertelli da composizione di Federico Zuccari (fig. 118), e che agli occhi di Mesa e Gusbert apparve come uno «de los mejores cuadros manieristas de cuantos se conservan en Perú»¹⁸⁵⁴. Di più modesta fattura, e probabilmente con maggiore intervento della bottega, sono le tele del *San Bonaventura* e di *Santa Caterina d'Alessandria d'Egitto*¹⁸⁵⁵, che palesano una certa semplificazione delle linee e del carattere dei personaggi. Tutte queste opere dimostrano la preferenza dei Frati



ig. 230. Medoro Angelino, *Crocifisso tra i SS. Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán penitenti*, 1618. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 231. Medoro Angelino, *Crocifisso tra i SS. Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán penitenti*. Potosí, convento di S. Francesco. Foto del convento di S. Francesco di Potosí.

Minori Scalzi, ancora per i primi decenni del Seicento, per lo stile della tarda Maniera perpetuato dagli allievi di Medoro Angelino e Matteo Pérez oltre che da Leonardo Jaramillo, pittore sivigliano che nel 1636 realizzava per gli Scalzi l'*Imposizione della pianeta a Sant'Ildefonso*. Da espungere dal catalogo di Angelino è, a parere di chi scrive, una seconda versione della *Madonna degli Angeli* completa di *retablo* ad ante con quattro quadretti con scene della *Vita della Vergine*¹⁸⁵⁶, il cui trattamento della linea, l'uso dei colori e le fisionomie, divergono dallo stile angeliniano lasciando pensare, piuttosto, all'opera di un allievo o di un imitatore che, ad ogni modo, si attenne

Francesco di Potosí nelle persone del Direttore, fra' Octavio Huanca Bernal, e della Responsabile, Laura Paz Leaño España. Esprimiamo, inoltre, un sentito ringraziamento ad Andrea Tejada Farfán per il cortese aiuto offerto nel recupero della fotografia dell'opera.

¹⁸⁵³ MESA, GISBERT 1965, pp. 42-43. L'attribuzione di MESA, GISBERT 1965, pp. 42-43, anche ricordata in ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 152 e DE NICOLA 2022b, pp. 46-47, sembra sconosciuta a Irma Barriga Calle. "El 'árbol frondoso' de los frailes menores. La orden franciscana en el virreinato del Perú". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 76-77 che dà il merito dell'attribuzione ad altri studiosi.

¹⁸⁵⁴ MESA, GISBERT 1965, p. 43.

¹⁸⁵⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 45. Crediamo che la *Santa Barbara* segnalata da Benjamin Gento Sanz. *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima: Torres, 1945, p. 49 nello stesso convento sia in realtà questa *Santa Caterina d'Alessandria*.

¹⁸⁵⁶ Sull'attribuzione si veda MESA, GISBERT 2005, p. 93.

pedissequamente al modello inciso da Cornelis Cort menzionato in precedenza. Stesso discorso dicasi per il *Perdono d'Assisi*¹⁸⁵⁷ che evidenzia una costruzione estranea all'ambito romano. Viceversa, crediamo vada attenzionata la possibile filiazione dall'ambito di Medoro Angelino per la *Madonna della Rosa* (fig. 233), tradizionalmente attribuita a Bernardo Bitti o alla sua bottega¹⁸⁵⁸, sia per le evidenze stilistiche che permettono di associarla ad altre opere angeliniane, come all'*Immacolata* del convento di S. Agostino, sia per ragioni di circostanza dato che risulta improbabile che il gesuita Bitti possa aver realizzato una tela per un'altra famiglia religiosa, mentre sono ampiamente dimostrati gli stretti legami di Angelino con l'Ordine Serafico¹⁸⁵⁹.

Nei primi anni di attività a Lima, Medoro Angelino dové fissare residenza e bottega nel quartiere popolare del Cercado¹⁸⁶⁰ abitato prevalentemente da indigeni¹⁸⁶¹. È, probabilmente, in questo *atelier* che nel settembre del 1604 entrò come apprendista l'*indio* cuzqueño Pedro de Loaysa per imparare l'arte della pittura in un lasso di tempo di tre anni¹⁸⁶². Pochi anni dopo, nel 1606, il pittore si trasferì nel centrico quartiere della Plazuela de San Juan de Dios, cosa che fa supporre un miglioramento della condizione sociale ed economica. I lavori di quegli anni, infatti, furono numerosi e prestigiosi, comportando l'ingresso nella bottega di Angelino di altri apprendisti come, nel 1611, del quindicenne Luis de Riaño per il tempo di sei anni¹⁸⁶³.



Fig. 232. Medoro Angelino (attr.), *Madonna del Rosario con i SS. Francesco d'Assisi e Lorenzo*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.



Fig. 233. Ambito di Medoro Angelino (attr.), *Madonna della Rosa*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.

Aspetti della vita familiare del pittore possono essere precisati grazie ad alcuni documenti. Nel 1603, una delle figlie di Medoro, Eugenia Angelino (ante 1598-1656), fu una delle poche donzelle ammesse nel nuovo monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, primo cenobio femminile di stretta osservanza di Lima, riuscendo, però, solo a vestire da novizia dato che ritornò alla vita secolare per contrarre matrimonio con Pedro Negrillo, orefice ed affarista madrilenò; le nozze furono celebrate il 9 giugno 1609¹⁸⁶⁴. Importante sottolineare che il matrimonio permise

¹⁸⁵⁷ Sull'attribuzione si veda MESA, GISBERT 2005, p. 93.

¹⁸⁵⁸ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 76. Anche in questo caso ci sembra possibile un confronto con la *Virgen del Clavel* di Pedro de Villegas Marmolejo nel Museo de Bellas Artes di Siviglia.

¹⁸⁵⁹ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, p. 47 nota 76.

¹⁸⁶⁰ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 89; ARENADO 1977, p. 105.

¹⁸⁶¹ Cfr. MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ 2006, p. 349.

¹⁸⁶² Cfr. LOHMANN VILLENA 1940, p. 17.

¹⁸⁶³ Cfr. ARENADO 1977, pp. 105-106; MESA, GISBERT 2005, p. 94.

¹⁸⁶⁴ Cfr. Carlos Alfonso Villanueva Carbajal. "El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632)". *Revista Del Archivo General De La Nación*, vol. 29, n. 1, 2014, pp. 298-300. Lo studioso fornisce numerose altre informazioni su questo matrimonio dal quale nacquero ben undici figli. Eugenia morì a Lima nel 1656.

l'imparentamento tra due famiglie di artisti, secondo una pratica in quell'epoca piuttosto consueta, ma per tal fine Angelino fu costretto a concedere una dote dal valore di ben 3400 pesos¹⁸⁶⁵. Un così consistente esborso, evidentemente, dové destabilizzare economicamente il pittore che il 2 maggio 1610, davanti al notaio Gabriel Martínez, elencava i beni che gli rimanevano fornendo importanti dichiarazioni¹⁸⁶⁶. Si apprende, innanzitutto, che a quella data Medoro Angelino, rimasto vedovo di Lucía (o Luisa) Pimentel nel 1609¹⁸⁶⁷, era già sposato in seconde nozze con María de Mesta Pareja¹⁸⁶⁸, con la quale viveva nella strada dell'Ospedale di S. Diego¹⁸⁶⁹ insieme anche alla terzogenita Ana, figlia della defunta Pimentel, «*niña de catorce años doncella*». Per le altre due figlie, Eugenia ed Inés de la Concepción, il pittore dichiarava di aver sborsato una grande quantità di denaro per garantir loro le doti necessarie, rispettivamente, per andare in sposa al citato Pedro Negrillo e per entrare nel monastero delle Clarisse di Lima, indugiando, inoltre, sulla difficoltà affrontata per far fronte a tale notevole esborso di denaro dal momento che, come si è detto in precedenza, la sua prima moglie non aveva apportato nessuna dote e che i pochi beni coniugali «*se abían perdido en el mar*»¹⁸⁷⁰. Tra i pochi beni inventariati in quell'anno vi era un bambino schiavo nero di 7 anni, quattro sedie, due cassoni di legno e - informazione interessante per la sua attività pittorica - due dozzine di stampe su carta e 24 libri di vario formato¹⁸⁷¹. Come osservato da José Chichizola Debernardi, la ragione che spinse l'artista a realizzare questo documento è forse attinente ad una controversia in corso sull'eredità di alcuni beni del defunto arcivescovo di Lima Toribio Alfonso de Mogrovejo, col quale sembrerebbe che María de Mesta avesse un qualche tipo di relazione parentale, che permetteva all'Angelino di reclamare il pagamento di 870 pesos dell'estinto prelado¹⁸⁷².

Tornando alla produzione del pittore, il privilegiato rapporto stretto con l'Ordine Serafico è dimostrato da alcune opere realizzate per i Francescani di Santiago del Cile. Al 1602 è datata la tela della *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* per il monastero delle Clarisse del Ponte Alto (cat. 16) e sempre di quegli anni deve essere il grande dipinto della *Sacra Parentela* ora nel Museo Colonial di S. Francesco di Santiago (cat. 17); ancora nella capitale cilena va restituita al pittore, come chi scrive ha già proposto in altra sede, il pregevole *Quinto Mistero Gaudioso* di provenienza ignota ed ora nel Museo de Bellas Artes (cat. 15) la cui qualità sostenuta permette, già di per sé, di rivalutare completamente la parabola artistica di Angelino che manifesta la costante adesione agli stilemi della tarda Maniera romana piegati alle necessità pietistiche e catechetiche del Concilio di Trento¹⁸⁷³. Andrà sottolineato che queste tele, databili ai primi anni del XVII secolo, non furono eseguite dal pittore direttamente in Cile ma furono spedite da Lima, circostanza che ci induce ad ipotizzare che anche le opere di Angelino presenti a Quito, a Sucre¹⁸⁷⁴ e a Potosí furono

¹⁸⁶⁵ Cfr. VILLANUEVA CARBAJAL 2014, p. 299.

¹⁸⁶⁶ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Gabriel Martínez, prot. 1086, 1610, ff. 59 menzionato per la prima volta in LOHMANN VILLENNA 1940, p. 17 e trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 226-229.

¹⁸⁶⁷ Cfr. ARENADO 1977, p. 105; MESA, GISBERT 2005, p. 94.

¹⁸⁶⁸ CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 133 precisa che il nome della seconda moglie, María Valetto, riportato in LOHMANN VILLENNA 1940, p. 17 era in realtà frutto di una scorretta lettura del documento.

¹⁸⁶⁹ Cfr. ARENADO 1977, p. 105.

¹⁸⁷⁰ Si veda trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 226-228.

¹⁸⁷¹ Si veda trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 227-228.

¹⁸⁷² Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 134. Stando a VARGAS UGARTE 1947, p. 89 gli 870 pesos furono effettivamente riscossi da Medoro Angelino, a nome di Pedro Pareja (suo cognato?), il 26 settembre 1613.

¹⁸⁷³ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 52.

¹⁸⁷⁴ MESA, GISBERT 2005, pp. 96-98 pubblicano un *Ecce Homo*, firmato e datato 1612, in collezione privata a Sucre.

in realtà inviate da Bogotà e da Lima¹⁸⁷⁵. In secondo luogo ci pare importante rimarcare che la ricezione da parte di Angelino di commissioni provenienti da città del Vicereame così distanti dalla sede della sua bottega va necessariamente spiegata, da una parte, con la notorietà e il prestigio goduto in vita dal pittore, dall'altra, con la probabile esistenza di una rete di comunicazione interna agli Ordini religiosi che 'sponsorizzavano' il maestro all'interno dei vari conventi della propria Provincia¹⁸⁷⁶. Dati alla mano ciò sembra essere ipotizzabile in riferimento all'Ordine dei Predicatori e, soprattutto, all'Ordine Serafico che, nei suoi vari rami, fu il principale committente del pittore.

Proprio ai Francescani Minori Osservanti del convento di S. Francesco il Grande, per tornare a Lima, è legato il *San Bonaventura* (fig. 234) firmato e datato «*Medorus Angelino / faciebat / 1603*», una delle tele di maggiore qualità del maestro, che esegue il santo, in saio francescano e avvolto nella porpora cardinalizia che cade con taglienti pieghe, seduto alla sua scrivania nell'atto di comporre, sotto l'ispirazione del Crocifisso, la sua opera teologica¹⁸⁷⁷. Anche in quest'olio su tela è



Fig. 234. Medoro Angelino, S. Bonaventura, 1603. Lima, Museo del convento de S. Francisco. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 235. Medoro Angelino, Crocifissione. Lima, Museo del convento de S. Francisco. Foto ARCA.

possibile apprezzare la qualità del pittore, nella costruzione prospettica dell'ambiente, nella resa delle stoffe e dei colori nonché nell'espressività del volto del santo. Nell'antiportineria del medesimo convento esiste un *retablo* a trittico della *Crocifissione* (fig. 235) la cui esecuzione dell'Angelino è ricordata dalle antiche fonti francescane. Così recita un testo del 1675:

*«en la anteportería puso un retablo en forma de cajón-tríptico con sus puertas sobre un altar, un lienzo hechura de Medoro, de un Cristo Crucificado de estatura más que natural, con la Virgen Santísima y San Juan Evangelista al pie de la Cruz, quienes con gran viveza demuestran sus afectos, infundiendo tiernísima devoción a quien los mira. Adornó este altar con un arco de plata»*¹⁸⁷⁸.

Effettivamente, nonostante le manomissioni¹⁸⁷⁹, l'immagine del *Crocifisso con l'Addolorata e San Giovanni* sembrerebbe riconducibile al pennello di Angelino, probabilmente nei suoi ultimi anni di attività a Lima prima del rientro a Siviglia, manifestando, nello stile devoto e nel tenue chiaroscuro, una moderata apertura per le prime manifestazioni del barocco andaluso¹⁸⁸⁰. La scena

¹⁸⁷⁵ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 51.

¹⁸⁷⁶ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 51.

¹⁸⁷⁷ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 156; Ricardo Estabridis Cárdenas. "San Bonaventura". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 334; PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, pp. 48-49.

¹⁸⁷⁸ Miguel Suárez de Figueroa, Juan de Benavides. *Templo de N. grande patriarca San Francisco de la Provincia de los Doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes: arruinado, restaurado, y engradecido de la providencia divina*. Lima, 1675, pp. n.n.

¹⁸⁷⁹ GENTO SANZ 1945, p. 267 segnala le manomissioni sofferte soprattutto dall'Addolorata e da S. Giovanni.

¹⁸⁸⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014c, p. 275.

dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, dipinta sul lato esterno delle porte del trittico, pare, invece, per la sua modesta fattura, opera della bottega dell'artista romano mentre sicuramente più tarde, forse realizzate intorno al 1630, sono le altre dieci scenette poste nella parte interna delle ante del trittico raffiguranti la *Passione di Cristo*, realizzate a partire da stampe di Rubens e Van Dyck¹⁸⁸¹.

Oltre a queste opere superstiti, molte altre dovettero andare perdute per le vicissitudini della storia e le ingiurie del tempo; qui di seguito ricordiamo quelle di cui abbiamo testimonianza. Tra il 1606 e il 1607 Angelino ricevette il prestigioso incarico di decorare la cappella delle Anime¹⁸⁸² della cattedrale di Lima, che si stava riedificando, per il cospicuo prezzo pattuito di 1000 pesos¹⁸⁸³, reclamando, nel 1607, il pagamento al maggiordomo della cattedrale Juan de Robles¹⁸⁸⁴. Secondo l'entusiastica testimonianza di Francisco de Echave y Assu, tali opere consistevano in

*«dos Imagenes de Maria Santissima dolorosa, a vista de su Hijo Dios en la Cruz, y del amado Discipulo, Hijo de Maria en el dolor, y la fineza. No quiere mas recomendación esta pintura, que la gloria de aver merecido el pincel de nuestro Angelico Medoro, cuyas elegantes tintas reconocen con veneracion, y aun con embidia, las plumas Italianas. De tan valiente mano son quantas ennoblezen esta Capilla»*¹⁸⁸⁵.

Nel 1608 *doña Juana de Cepeda*, vedova di Hernán González, commissionò allo scultore ed assemblatore spagnolo Martín Alonso de Mesa la realizzazione di un *retablo* con colonne corinzie per la cappella della Madonna delle Grazie nel convento di S. Agostino di Lima¹⁸⁸⁶, esigendo *«que todo lo que fuere de pintura de pincel, toda cuanta llevar el dicho retablo ha de ser de mano de Medoro Angelino»*¹⁸⁸⁷. Sempre per S. Agostino, e sempre affiancando lo scultore sivigliano Martín Alonso de Mesa, con il quale va forse ipotizzata una qualche forma di collaborazione, Angelino ricevette, nel 1611, la commissione da parte della Confraternita di S. Eligio degli argentieri, di

*«pintar en el retablo que se está haciendo para la capilla de la dicha hermandad [...] que es el banco que ya lo tengo pintado, y el cuadro del medio de arriba que también lo tengo ya pintado, y más he de pintar cuatro tableros del dicho retablo y en el un tablero de ellos ha de ir pintado el martirio de san Blas conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres; y en el otro el martirio de santa Apolonia, y en el otro cuadro de arriba la Asunción del Señor con los doce apóstoles conforme al dibujo y en el otro la asunción de la nuestra Señora por la misma orden que el de nuestro Señor y así mismo tengo de pintar los dos cuadros de los lados de arriba del dicho retablo que ha de llevar un pabellón con sus ángeles de la manera que está comenzado, todo ello pintado en toda perfección y que sea conforme a las dos historias del banco»*¹⁸⁸⁸.

Il lavoro fu completato in cinque mesi e costò 800 pesos, ma già nel corso del Seicento, a causa dell'ammodernamento della cappella di S. Eligio, le opere di Angelino andarono smembrate per essere sostituite da nuove e quindi spartite tra i vari confratelli. Ciò si può dedurre dal fatto che l'argentiere Diego de Requena el Viejo, nel suo testamento rogato nel 1666, dichiarava di essere in

¹⁸⁸¹ Cfr. Amalia Castelli. "Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepostería de San Francisco". *Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, n. 21, 1991-1992, pp. 289-304; WUFFARDEN REVILLA 2014c, p. 275. Si veda anche PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, pp. 31-37.

¹⁸⁸² Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 89. Diversamente secondo WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 271 i lavori risalgono intorno agli anni 1610-1612.

¹⁸⁸³ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 92.

¹⁸⁸⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 34.

¹⁸⁸⁵ ECHAVE Y ASSU 1688, p. 73.

¹⁸⁸⁶ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)". *Anales del Museo de América*, n. 8, 2000, pp. 50-51; Rafael Ramos Sosa. "Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla". *Laboratorio de arte*, n. 18, 2005, p. 186.

¹⁸⁸⁷ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Pedro González Contreras, prot. 793, 13 novembre 1608, ff. 308r-306v trascritto in RAMOS SOSA 2005, pp. 186-187.

¹⁸⁸⁸ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Pedro González Contreras, prot. 793, ff. 80v-82r trascritto in RAMOS SOSA 2005, p. 187 e RAMOS SOSA 2014, pp. 712-713. Il documento è già menzionato da Antonio San Cristóbal Sebastián. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Lima: Colegio de San Agustín, 2001, p. III.

possesto del *San Biagio* e della *Sant'Apollonia* dell'Angelino¹⁸⁸⁹. Tra il 1616 e il 1618, invece, il pittore riceveva l'incarico di eseguire i dipinti del *retablo* maggiore della chiesa di S. Ildefonso degli Agostiniani¹⁸⁹⁰; nell'immagine su tavola di *Sant'Ildefonso*, Angelino avrebbe ritratto fra' Alonso Pacheco, fondatore del collegio agostiniano¹⁸⁹¹. Il 1616 è anche l'anno di una *Trinità* che faceva parte della collezione riunita nel XIX secolo da Ortiz de Zevallos in Palazzo Torre Tagle¹⁸⁹².



Fig. 236. Medoro Angelino, *Immacolata Concezione*, 1618. Lima, convento di S. Agostino, refettorio. Foto ARCA.

Ancora ulteriore commissione legata all'Ordine di S. Agostino fu quella della gradevole tela dell'*Immacolata Concezione* (fig. 236), firmata e datata 1618, attualmente nel refettorio del convento di S. Agostino di Lima, realizzata in un momento decisivo per la religiosità limegna infervorata dal culto concezionista propugnato dalla Monarchia spagnola¹⁸⁹³. La composizione vede al centro un'elegantissima Vergine attorniata da erculee figure di angioletti che ostentano alcuni simboli richiamanti le virtù mariane declamate nelle litanie lauretane, secondo un'iconografia ampiamente diffusa a partire del secondo Cinquecento che si rifaceva ad un'incisione dell'*Immacolata* con gli attributi litanici contenuta nella riedizione romana delle *Rivelationes* (1556) di S. Brigida¹⁸⁹⁴. A sua volta l'*Immacolata* di Angelino, copiata dai suoi allievi come Luis de Riaño nell'*Immacolata* per il convento *cuzqueño* della Recolleta¹⁸⁹⁵, contribuì all'introduzione in ambito andino dell'iconografia della

Vergine attorniata dagli attributi litanici¹⁸⁹⁶. I colori e l'atmosfera, la preziosità della veste, il riferimento compositivo all'incisione del 1556 oltre che, per quanto riguarda la figura della Vergine, alla già menzionata stampa dell'*Incoronazione della Vergine* di Cornelis Cort su invenzione di Federico Zuccari, evidenziano la tenace fedeltà allo stile della tarda Maniera romana. Da ricondurre alla commissione degli Agostiniani, infine, è il dipinto del *Crocifisso con San Francesco ed altro santo* che Francisco Stastny attribuì giustamente a Medoro Angelino nella chiesa di S. Marcello di Lima, tempio che tra il 1615 e il 1621 fu interamente rinnovato dall'Ordine di S. Agostino¹⁸⁹⁷. Andrà segnalato che in quegli'anni era al lavoro per la realizzazione del *retablo*

¹⁸⁸⁹ Cfr. RAMOS SOSA 2005, p. 187.

¹⁸⁹⁰ Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, p. 64. Secondo ARENADO 1977, p. 107 Angelino avrebbe disegnato e diretto l'intera opera del *retablo*.

¹⁸⁹¹ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 35.

¹⁸⁹² Cfr. ROSELLI 1953, p. 14.

¹⁸⁹³ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 268. Su questo dipinto si veda anche PEÑA PRADO 1938, p. 146; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 158.

¹⁸⁹⁴ Cfr. Massimo Moretti. "La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici". In Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco (a cura di). *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2005). Milano: Federico Motta, 2005, pp. 81-83, fig. 3.

¹⁸⁹⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 79, tav. VIII.

¹⁸⁹⁶ Cfr. SARMIENTO 1973, p. 52.

¹⁸⁹⁷ Cfr. STASTNY 2013, pp. 116-117. Nella stessa chiesa lo studioso segnala anche la possibile attribuzione di un *Cristo alla colonna* ma di questo, come del dipinto della *Crocifissione*, si ignora l'attuale collocazione. Anche nella chiesa di S. Agostino, secondo MESA, GISBERT 1965, p. 35, vi sarebbe una tela del *Crocifisso* che però non abbiamo potuto identificare.

mayor della chiesa di S. Marcello lo scultore Martín Alonso de Mesa¹⁸⁹⁸, ad ulteriore conferma della possibile collaborazione tra i due artisti negli stessi cantieri.



Fig. 237. Medoro Angelino, *Miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci*, 1612. Lima, monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, Surco. Foto ARCA.

a destra - Fig. 238. Bottega di Medoro Angelino (attr.), *Incoronazione della Vergine*. Lima, chiesa del monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, Surco. Foto Ismael Josué Fernández Merma.



Nel 1612 il pittore lavorò per le Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, per il cui refettorio realizzò una grande tela, firmata e datata «*Medoro Angelino f / año del 1612*», raffigurante il *Miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 237), costruito in maniera simmetrica, con la studiata distribuzione dei personaggi nella scena, attorno alla solenne figura di Cristo che, quasi come un Pantocratore, solleva il gesto per compiere il miracolo¹⁸⁹⁹. Tra i solidi personaggi, avviluppati nei consueti panneggiamenti squadrati, emerge, sul lato sinistro, un uomo anziano con la barba e col braccio destro sollevato, vestito con abiti contemporanei, che guarda verso lo spettatore il quale, secondo Luis Eduardo Wuffarden, potrebbe essere lo stesso Angelino che si autoritrae in modo da porre «*en evidencia la indiscutible primacia que disfrutaba por entonces entre los pintores de la ciudad*»¹⁹⁰⁰. Nella nuova chiesa del monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe nel quartiere Surco di Lima, le monache hanno trasferito gli arredi della precedente chiesa situata nel centro storico della capitale. Qui, accanto a statue di chiaro stile *montañésino*, vi è una tela dell'*Incoronazione della Vergine* (fig. 238), che riprende il modello di Cort-Zuccari della *Madonna degli Angeli* (fig. 228), e che per più elementi sembra riconducibile all'ambito di Medoro Angelino come giustamente notato da Chichizola Debernardi¹⁹⁰¹; composizione, fisionomie, panneggiamenti e i tipici drappi rigati, ci inducono a ritenere indubbia la pertinenza della tela all'ambito angeliniano riferendola, però, per ragioni di prudenza, più genericamente alla sua bottega.

Il rapporto tra Medoro Angelino e i Domenicani, già avviato in Nuova Granada e a Quito, proseguì anche nella capitale del Viceregno dove, anzi, il nome del pittore andò indissolubilmente a legarsi all'Ordine per lo speciale privilegio che gli fu concesso di realizzare un ritratto *post mortem*

¹⁸⁹⁸ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2011, p. 242.

¹⁸⁹⁹ Cfr. Teofilo Salazar Morales. "Nueva obra de Angelino Medoro en Lima". *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 11-18. Il quadro porta la data 1612 e non 1622 come indicato in MESA, GISBERT 2005, pp. 94, 97. Sempre nel 1612 Angelino figura come testimone in un contratto tra i pittori Domingo Márquez e Francisco de Vargas. Cfr. ARENADO 1977, p. 106.

¹⁹⁰⁰ WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 268.

¹⁹⁰¹ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983.

di Rosa da Lima, al secolo Isabel Flores de Oliva, diventata la prima santa americana. Pare che per i Predicatori di Lima il pittore avesse già realizzato una *Sacra Famiglia con i Santi Francesco e Giacomo* oggi perduta¹⁹⁰², mentre nel 1617 per l'oratorio del *contador* reale don Gonzalo de la Maza, nella cui casa visse S. Rosa, Angelino realizzò una tela raffigurante il *Cristo in meditazione* (fig. 239) al quale la terziaria domenicana tributava grande devozione prima di morire quello stesso anno¹⁹⁰³. All'interno di una costruzione spaziale tipicamente 'angeliniana', col cannocchiale prospettico scandito dal susseguirsi di colonne, compare il Cristo, uomo dei dolori, che medita sul supplizio al quale sarà sottoposto. Il tema rappresentato deriva dall'iconografia spagnola del *Cristo de la humildad y paciencia*, ampiamente diffuso, tanto in pittura che in scultura, soprattutto a Siviglia; a sua volta, dopo Angelino, questo tema divenne popolare anche in Perù, soprattutto in ambito scultoreo¹⁹⁰⁴. L'immagine, pur risultando ancora nettamente ancorata alla tarda Maniera romana, manifesta il chiaro intento di suscitare, in linea alle aspirazioni della Controriforma, contemplazione e contrizione e, meglio di qualunque altra, sintetizza quell'«*expresionismo cristiano en la crudeza de su diseño*» di cui parla Francisco Stastny a proposito di Angelino¹⁹⁰⁵; l'intento di questo dipinto, attualmente in collezione Moreyra, di muovere alla devozione fu sicuramente la caratteristica più apprezzata da Rosa da Lima¹⁹⁰⁶. Secondo la tradizione, Medoro Angelino, amico personale di Rosa, dipinse un ritratto della religiosa nel suo letto di morte (fig. 240), attualmente conservato nel santuario di S. Rosa dei Padri, che ebbe un successo straordinario imponendosi come *vera effigies* de la santa¹⁹⁰⁷. I cronisti antichi ricordano che «*a los pocos años de su tránsito no avia ninguno en la Ciudad que se tuviesse por devoto de su Santa Rosa, que no la tuviesse pintada*»¹⁹⁰⁸. Il ritratto realizzato da Medoro Angelino funse da archetipo di tutti i successivi ritratti dal momento che la gente non desiderava venerare una rappresentazione idealizzata bensì il vero volto della santa creola¹⁹⁰⁹; a tal proposito così commentava il domenicano fra' Juan Meléndez:

*«la multitud de retratos, que se han copiado de su bellissimo rostro original, que han tenido mucho que hazer, y aun que gamar todos los Pintores de la ciudad; porque no solo ay persona rica, o pobre, alta, o baxa que no le tenga en su casa con singular reverencia, hasta el mas cuytado Indio; pero se han sacado muchos, para diversas partes del Reyno, a donde no ay Pintores que los hagan, y si los ay, por copiarla las fayciones; porque no fe contentan con qualquiera Pintura, aunque sea prima, sino se le parece, y eftiman aun las muy bastas, como le den algun ayre»*¹⁹¹⁰.

Le ricerche di Teodoro Hampe Martínez, che attinge a documentazione conservata nell'Archivio Segreto Vaticano, inducono a riconsiderare la tradizione che Angelino ritrasse S. Rosa nel suo letto di morte, spostandone l'esecuzione tra il 1618 e la partenza del pittore da Lima¹⁹¹¹. Il ritratto, probabilmente, dové essere eseguito su indicazione della gerarchia ecclesiastica limegna che, per

¹⁹⁰² MESA, GISBERT 2005, p. 95 riferiscono di questa notizia senza però indicare la fonte.

¹⁹⁰³ Cfr. MELÉNDEZ, vol. 2, 1681, p. 346. Si veda anche ARENADO 1977, p. 107; Ricardo Estabridis Cárdenas. "Jesús de la humildad y la paciencia". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 334.

¹⁹⁰⁴ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989g, p. 334.

¹⁹⁰⁵ STASTNY 2013, p. 141.

¹⁹⁰⁶ Si veda almeno PEÑA PRADO 1938, pp. 146-147; MARCO DORTA 1950, p. 475; ROSELLI 1953, p. 14; MESA, GISBERT 1965, p. 44; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 157; WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 269.

¹⁹⁰⁷ Cfr. Fernando Quiles García. *Santidad Barroca Roma, Sevilla y América hispana*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018, p. 191.

¹⁹⁰⁸ Antonio de Lorea. *Santa Rosa [...], milagro de la naturaleza, y portentoso efecto de la gracia*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1726 (1ª ed. 1671), p. 339.

¹⁹⁰⁹ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, p. 254.

¹⁹¹⁰ Juan Meléndez. *Festiva pompa, culto religioso, veneracion reverente, fiesta, aclamacion, y aplauso: A la feliz beatificacion de la bienaventurada virgen Rosa de S. Maria*. Lima: Medina, 1671, f. 63v.

¹⁹¹¹ Cfr. HAMPE MARTÍNEZ 2005, p. 84.

mezzo dell'arcivescovo Bartolomé Lobo Guerrero, intraprendeva l'*iter* che avrebbe portato alla beatificazione e successiva canonizzazione di Rosa¹⁹¹².



Fig. 239.
Medoro
Angelino,
*Cristo in
meditazione*,
1617. Lima,
collezione
Belaunde
Moreyra. Foto
ARCA.



Fig. 240. Medoro
Angelino,
*Ritratto mortuale
di S. Rosa da
Lima*. Lima,
santuario di S.
Rosa dei Padri.
Foto ARCA.

Sempre dalle carte vaticane, che raccolgono le testimonianze rilevate a Lima tra il 1617 e il 1618 dopo la morte di Rosa, è stato possibile ricavare altre notizie interessanti su Angelino. Questi, infatti, insieme a sua moglie María de Mesta y Pareja e ad uno dei suoi salariati, Juan Rodríguez Samamés, depose la sua testimonianza per l'apertura del processo di beatificazione di Rosa da Lima. Il 5 marzo 1618 «*Medoro Angelino, pintor natural de la ciudad de Roma*» dichiarava di aver conosciuto personalmente Rosa per essere venuta più volte a casa sua in visita di *doña* María de Mesta che era molto ammalata. A seguito della morte della terziaria, usando una delle reliquie che erano state prelevate dalla sepoltura della religiosa, si poté conseguire la miracolosa guarigione di *doña* María de Mesta così come la guarigione di Juan Rodríguez Samamés che soffriva di asma¹⁹¹³.

Nel 1620, dopo 33 anni trascorsi nel Vicereame del Perù, «*Medoro Angelino y doña María de Mesta su mujer y una hija nombrada Beatriz*», a bordo del galeone *Nuestra Señora de la Candelaria* salpato «*de la provincia de Panamá*», lasciarono l'America facendo ritorno a Siviglia¹⁹¹⁴; sulle ragioni che motivarono questa scelta abbiamo discusso nel Capitolo 2.

4.4.4 Considerazioni finali

A conclusione di questo percorso, tirando le somme sull'intera parabola artistica di Medoro Angelino, crediamo che siano stati evidenziati gli aspetti che permettano una sostanziale rivalutazione critica della sua figura, spesso frettolosamente liquidata come di secondaria importanza per l'acritica ripetizione di valutazioni formulate decenni or sono. Ci si è resi conto,

¹⁹¹² Cfr. HAMPE MARTÍNEZ 2005, p. 85.

¹⁹¹³ Archivio Segreto Vaticano. Riti, 1570, ff. 279r-280v trascritto in HAMPE MARTÍNEZ 2005, pp. 87-88. La testimonianza del miracolo occorso a Maria de Mesta «*pictoris Medori Angelini coniuux*» è anche riportata in Leonardum Hansen. *Vita Mirabilis Mors Pretiosa Sanctitas Thaumaturga Inclytae Virginis S. Rosæ Peruanæ Ex Tertio Ordine S. P. Dominici, Pridem Ex Autenticis Approbatorum Processuum Documentis Excerpta Et Collecta*. Roma: Nicolai, 1680, pp. 186 e 193.

¹⁹¹⁴ Fernando García Sánchez. "Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, pp. 584-585, nota 4

anzi, che quando le diverse opere di Angelino sono state attenzionate individualmente, i vari studiosi hanno sempre evidenziato il pregio del dipinto, nella cromia, nella composizione e nel disegno. Anche l'altalenante qualità imputata tante volte ad Angelino, ad uno sguardo complessivo della produzione, non appare, così drastica.

Certamente a tale rivalutazione contribuiscono due fattori. Da una parte un nuovo vaglio critico del catalogo dell'artista, con la messa in dubbio, o la piena espunzione, di alcune opere la cui attribuzione, oggi non più condivisibile, aveva contribuito ad alterare la fisionomia del maestro¹⁹¹⁵. A tal proposito, per esempio, ci siamo già espressi in altra sede per la sicura cancellazione dal catalogo di Angelino delle tele del *Cambio di nome di Santa Rosa* e della *Morte di Santa Rosa* nel santuario di S. Rosa dei Padri a Lima¹⁹¹⁶, che vanno post-datate all'avanzato Seicento manifestano la dipendenza dai modi di Bartolomé Esteban Murillo¹⁹¹⁷, così come si è già detto riguardo l'espunzione delle tele della serie della *Passione di Cristo* del trittico dell'antiportineria del convento di S. Francesco a Lima¹⁹¹⁸. Il secondo fattore che contribuisce alla rivalutazione di Medoro Angelino è che la discontinuità qualitativa tra alcuni dei suoi dipinti non può essere assunta a metro di giudizio dell'opera complessiva del pittore, dal momento che tutti gli artisti presentano, all'interno dei propri cataloghi, opere di maggiore qualità che convivono con opere di minor pregio. Tale differenziazione dipende, come si è già detto in precedenza, da una molteplicità di ragioni quali la reputazione e l'esigenza del committente, il prezzo pattuito, il prestigio e la visibilità della destinazione dell'opera, l'intervento della bottega ecc. A proposito di ciò ci sembra ancora una volta emblematico il caso di Francisco de Zurbarán, già rievocato in relazione a Matteo Pérez, nel cui catalogo capolavori assoluti coesistono accanto ad opere decisamente più modeste per le quali, evidentemente, il maestro delegò l'esecuzione alla bottega. Analogo discorso, a nostro avviso, va applicato anche ad Angelino la cui attività, come detto, dipese dalle leggi del mercato, condizione che lo differenziava totalmente da un pittore religioso quale Bernardo Bitti. Ad ogni modo, paradossalmente, come risaltato da Gauvin Alexander Bailey, proprio tra Bernardo Bitti e Medoro Angelino è possibile notare delle singolari somiglianze, tanto nelle pieghe taglienti degli eleganti panneggiamenti, quanto nei volti e nelle fisionomie dolci delle Vergini¹⁹¹⁹. Diverse affinità stilistiche e compositive tra Angelino e Bitti si ritrovano, a ben guardare, anche tra la tela del *Quinto Mistero Gaudioso* che abbiamo attribuito al primo e la *Doppia Trinità* dipinta dal secondo per la chiesa della Compagnia di Huamanga, aprendo un filone di ricerca, tutto da approfondire, sui contatti tra i due artisti e alimentando il sospetto che opere tradizionalmente attribuite al coadiutore

¹⁹¹⁵ Forti dubbi sorgono, per esempio, sull'*Immacolata* della chiesa di S. Francesco di Huánuco attribuita in Luis Enrique Tord. "Una Inmaculada inédita de Angelino Medoro". *Lienzo*, n. 14, 1993, pp. 69-72. Viceversa, tra le attribuzioni condivisibili vi è l'*Incoronazione della Vergine con santi* nella chiesa di S. Pietro di Lima (cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, pp. 210-212).

¹⁹¹⁶ L'attribuzione a Medoro Angelino per la *Morte di Santa Rosa* è in Ángel Menéndez Rúa. *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*. Lima: Sanmartí y Cía, 1939, p. 315 con fig. a p. 211. Si veda anche José Flores Araoz. "Iconografía de Santa Rosa". In *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995, pp. 261-267. MENÉNDEZ RÚA 1939, pp. 316-318 con fig. a p. 257 attribuisce a Medoro Angelino anche una seconda tela raffigurante *Santa Rosa da Lima defunta* che effettivamente presenta grande somiglianza al più noto ritratto di Medoro; crediamo però si tratti della copia realizzata da un altro artista.

¹⁹¹⁷ Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 52.

¹⁹¹⁸ Cfr. CASTELLI 1991-1992, pp. 293-304.

¹⁹¹⁹ Cfr. Gauvin Alexander Bailey. "Creating a global artistic language in Late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions, 1542-1621". In Pamela Jones, Thomas Worcester (a cura di). *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*. Leiden: Brill, 2002, p. 244.

gesuita vadano in realtà restituite ad Angelino proprio in virtù di queste affinità, come la *Madonna della Rosa* del Museo de los Descalzos di Lima.

Infine, per quanto riguarda lo stile e la composizione delle opere di Medoro Angelino, andrà sottolineato il costante riferimento ai modelli della tarda Maniera, con uno sguardo particolare ai prototipi di Federico Zuccari, probabilmente conosciuti durante la fase della formazione romana ma anche noti attraverso le stampe di traduzione. Per almeno due opere, il *Battesimo di Cristo* e la *Madonna degli Angeli* (fig. 228) di Lima, si è evidenziata la precisa dipendenza da stampe di invenzioni zuccariane. Non sconosciute doverono essere, ad ogni modo, anche le stampe fiamminghe, in particolare quelle di Hieronymus Wierix (1548-1624) come emerge nel caso della piccola pittura su lamina in metallo raffigurante il *Trionfo dell'Amor Divino sull'amor profano* (fig. 241), firmata e datata «Medoro Angelino / Romamo fecit / 1601», attualmente in collezione Barbosa-Stren¹⁹²⁰, che copia quasi letteralmente un'incisione del Wierix datata 1595 (fig. 242). A tali modelli dovranno essere sommati possibili influenze di ambito sivigliano, come da Villegas Marmolejo¹⁹²¹, e dei contemporanei pittori italiani attivi nel Vicereame del Perù come Bernardo Bitti e Matteo Pérez. Proprio con Bitti sono forse rilevabili le più importanti analogie, non solo per il trattamento dei panneggiamenti spigolosi e taglienti, ma anche per l'uso di colori brillanti come emerge nel *Quinto Mistero Gaudioso* di Santiago del Cile, nonché per l'insistenza in alcune fisionomie, soprattutto in quelle mariane, della dolcezza e dell'eleganza dei lineamenti.



Fig. 241. Medoro Angelino, *Trionfo dell'Amor Divino sull'amor profano*, 1601. Lima, collezione Barbosa-Stren. Foto ARCA.



Fig. 242. Hieronymus Wierix, *Trionfo dell'Amor Divino sull'amor profano*. Foto internet.

L'eredità di Medoro Angelino, per chiudere questa sezione a lui dedicata, dovrà essere molto importante nella formazione dell'arte dell'esteso Vicereame del Perù, dal Nuovo Regno di Granada fino al Cile. A ciò dovrà contribuire sia la mobilità dell'artista, che la circolazione delle sue opere, così come la formazione all'interno del suo *atelier* di pittori come Luis de Riaño, Pedro de Loayza e Juan Rodríguez Samamés, a cui andranno sicuramente aggiunti altri ancor'oggi a noi sconosciuti, che contribuirono al successo del modello 'angeliniano' nel tempo; non è questa Tesi, che limita il suo campo di studio all'apporto dell'arte italiana nel Vicereame peruviano, lo spazio indicato per approfondire il percorso artistico e il catalogo di questi pittori, ma gli studi hanno già evidenziato come l'influenza di Angelino, mediante i suoi allievi, raggiunse per esempio Cuzco percependosi

¹⁹²⁰ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. "De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano". In Cécile Michaud, José Torres della Pina (a cura di). *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Catalogo della mostra (Lima, 2009). Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009, p. 71.

¹⁹²¹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 154.

nell'opera di Diego Quispe Tito¹⁹²². Stesso discorso è da farsi per la Nuova Granada dove, seppur non si conoscano nomi di allievi diretti di Medoro Angelino, l'influenza del pittore romano è avvertibile nei pittori locali che realizzarono i cicli murali nelle case tunjane¹⁹²³, così come nelle tele esistenti a Tunja¹⁹²⁴ e Bogotà¹⁹²⁵ che copiano opere di Angelino¹⁹²⁶.

4.5 Pittura, scultura ed arti applicate

Il capitolo della presenza artistica italiana nei primi decenni del Vicereame del Perù, corrispondenti alla stagione artistica della tarda Maniera e della Controriforma, si estende oltre l'attività dei pittori Bernardo Bitti, Matteo Pérez de Alesio e Medoro Angelino, ed include una serie di tracce di altri artisti ed opere che non sono state finora mai attenzionate nella loro complessità. A ciò ha contribuito, indubbiamente, la scarsità della documentazione o, viceversa, la dispersione delle opere documentate dalle carte d'archivio; non è raro trovare documenti che menzionano dipinti eseguiti da «buena mano romana», tanto che si è giunti a parlare di un vero e proprio «romanismo» nella pittura peruviana a partire dal secondo terzo del XVI secolo. Questa situazione riflette direttamente la preferenza e il predominio per il gusto romanista nella Spagna di Carlo V e Filippo II¹⁹²⁷. Consapevoli che non può che trattarsi di un primo studio, in questa parte del Capitolo ci proponiamo di presentare opere d'arte ed altri artisti italiani presenti nel Vicereame del Perù a partire dalla seconda metà del Cinquecento fino agli inizi del Seicento¹⁹²⁸.

¹⁹²² Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 79. Si veda anche ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 158; WUFFARDEN REVILLA 2014b, pp. 272-273; WUFFARDEN REVILLA 2016a, pp. 23-28; STRATTON-PRUITT 2021, p. 330.

¹⁹²³ Cfr. Hiroshige Okada. "Pintura mural en el Virreinato del Perú". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 406.

¹⁹²⁴ Si veda, per esempio, il *Cristo alla colonna con San Pietro* nella Cattedrale di Tunja che copia letteralmente l'opera dell'Angelino nella chiesa di S. Francisco. Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 28.

¹⁹²⁵ Si veda per esempio l'olio su tela della *Madonna del Rosario con i Misteri* che apparteneva al monastero di S. Agnese di Montepulciano che copia l'effigie di Medoro Angelino attualmente nel Museo Colonial. Cfr. Olga Isabel Acosta Luna, Laura Liliana Vargas Murcia. "Imágenes sobrevivientes. Reflexiones sobre la colección pictórica del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Santafé de Bogotá". *Boletín de monumentos históricos*, n. 40, 2017, p. 71, fig. 7.

¹⁹²⁶ L'influenza di Medoro Angelino e di Francesco Pozzo è stata giustamente evidenziata, per esempio, nel pittore neogranadino Antonio Acero de la Cruz (1600 ca.-1668) in Luis Bernardo Vélez Saldarriaga. "Atisbos de una nobleza contenida. ¿Pintura liberal en el Nuevo Reino de Granada?". In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 241. Diversamente STRATTON-PRUITT 2021, p. 319 afferma che in Nuova Granada non esistano opere che mostrino l'influenza dell'Angelino.

¹⁹²⁷ Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, p. 58. Così anche ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 112; STRATTON-PRUITT 2021.

¹⁹²⁸ Sembra utile ricordare che fino a non molto tempo fa, per ragioni onomastiche, si credeva provenisse dall'Italia, e precisamente da Firenze, il pittore e scultore Pedro Santángel de Florencia (1540 ca.-1600 ca.) che in realtà pare fosse *mestizo* di prima generazione essendo figlio dell'armigero Martín de Florencia, uno degli abitanti più ricchi di Cuzco, ed una concubina indigena. La buona posizione sociale della famiglia permise al giovane Pedro di recarsi in Europa per ricevere la sua educazione, svolta probabilmente in Andalusia, da dove sarebbe rientrato nel 1560 diventando il primo pittore della scuola *cuzqueña*. Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Los orígenes, 1532-1575". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 253-254; WUFFARDEN REVILLA 2016a, pp. 19-21. In virtù della presunta origine italiana di Santángel, in passato MESA, GISBERT 1982, p. 52 avevano proposto di identificarlo con l'anonimo "Maestro de la Almudena" autore di tre tavole con scene della *Vita della Vergine* provenienti dalla parrocchia dell'Almudena di Cuzco che dimostrano, nella composizione, nelle policromie e nelle linee allungate, assonanza alla tarda Maniera romana; al momento, però, non ci sono prove sufficienti per confermare l'identificazione (cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014a, p. 253; WUFFARDEN REVILLA 2016a, p. 21), ma neanche per scartarla. Della produzione di Pedro Santángel de Florencia andranno ricordate anche le sue opere scultoree tra

Così come per tutta l'intera Tesi, quanto segue non vuole essere una banale *recopilación* di dati noti, bensì una rilettura critica di quanto già noto che viene riconsiderato ed emendato nonché arricchito di novità affiorate dalla ricerca documentaria e da quella di campo.

4.5.1 Singole opere sparse

Lo studio dell'invio, in questa stagione iniziale compresa tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, di opere pittoriche dagli Stati della Penisola italiana al Vicereame del Perù è molto difficoltoso, sia per la mancanza di precedenti specifiche ricerche sull'argomento, sia, e soprattutto, perché la dispersione del patrimonio ha reso poco valutabile il fenomeno della circolazione di opere d'arte italiana che, comunque, dovè attestarsi su livelli minori rispetto alla successiva stagione barocca. Come si evidenzierà maggiormente nel Capitolo 5, inoltre, non è sempre semplice discernere quali opere giunsero in terra americana sin dal periodo vicereame e quali vi arrivarono solo per successive acquisizioni nei secoli XIX e XX.

Si ha notizia che nel 1569 fu inviata da Roma, dal Preposito Generale Francesco Borgia, alla Compagnia di Gesù di Lima una copia dell'icona medievale della *Salus Populi Romani*, la Madonna della Neve venerata nella chiesa di S. Maria Maggiore a Roma, molto cara ai Gesuiti, alla quale fu dedicata una cappella di grande rilevanza nella chiesa del collegio massimo di S. Paolo¹⁹²⁹. Le collezioni cattedraliche sono, sicuramente, quelle che maggiormente conservano la loro conformazione originaria. Nelle pertinenze della cattedrale di Sucre Martín Soria segnalava l'esistenza di una *Madonna allattante con paesaggio* che ricalca colori e composizione di un dipinto di Raffaello copiato intorno al 1590 del senese Ventura Salimbeni (1568-1613) conservato nella Galleria Borghese di Roma¹⁹³⁰. Sempre in Bolivia, nel Museo Nacional de Arte di La Paz, si conserva una *Sacra Famiglia* (fig. 243) di Luca Cambiaso segnalata da Mesa e Gisbert¹⁹³¹. Per quanto riguarda il Cile, la cui storia artistica è strettamente legata al Perù¹⁹³², vengono segnalate da Isabel Cruz de Amenábar due tele tardo-manieriste italiane presenti in collezioni private da periodo «*muy antiguo*» raffiguranti il *Pianto della Vergine* e il *Discendimento dalla croce*, oltre che un piccolo ma significativo gruppo di opere italiane databili tra fine Cinquecento ed inizi Seicento conservate in conventi e monasteri. Tra di essi vi è la tela di esplicito gusto italiano della *Madonna*

cui il *retablo* per la Confraternita della Solitaria dei Mercedari in Cuzco, le immagini dell'*Assunta*, *San Giacomo* e *Santa Barbara* a Livitaca e infine le effigi di *San Giovanni Battista* e *San Bartolomeo* per una località non meglio precisata. Cfr. MESA, GISBERT 1991, p. 205.

¹⁹²⁹ Cfr. BAILEY 2019, p. 105; José Enrique Rodríguez Rodríguez. "San Pedro: viaje a la imaginación". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendejú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 2. Fu lo stesso Francesco Borgia (1510-1572) ad ottenere da papa Pio V il permesso di riprodurre la sacra immagine romana, che poi era solito donare a tutti i missionari della Compagnia che partivano per le Indie. Secondo Gauvin Alexander Bailey. *Between Renaissance and Baroque Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 10 la *Salus Populi Romani*, entro la fine del XVI secolo, era probabilmente «*the most widely distributed image on earth*». Come segnalato da chi scrive in CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 326 anche nella chiesa di S. Ignazio di Bogotà esisteva una cappella dedicata all'icona della *Salus Populi Romani*.

¹⁹³⁰ Cfr. SORIA 1956, pp. 96-97; SORIA 1965, p. 130.

¹⁹³¹ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 43; pp. 30-31; VILLEGAS DE ANEIVA 2005, pp. 30-31.

¹⁹³² Cfr. Isabel Cruz de Amenábar. "Pittura e scultura barocche nel Regno del Cile (1650-1780)". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, p. 392.

col Bambino e melagrane (fig. 244) del monastro del Carmine di S. Giuseppe di Santiago del Cile, che potrebbe essere opera del seguuto di Matteo Pérez¹⁹³³.

L'italianismo è percepibile anche nell'arte scultorea dove, come si è visto, fecero incursione anche Bernardo Bitti e Medoro Angelino. Una delle più antiche sculture di marcata influenza italiana, sia per lo stile che per la particolarità di essere scolpita in marmo, è l'*Immacolata Concezione* (fig. 245) datata 1569 attualmente conservata nel Museo del convento di S. Domenico di Cuzco ma forse proveniente dalla cattedrale¹⁹³⁴; nelle membra sode e nell'elegantissimo panneggiamento si percepisce, a nostro parere, l'eco della lezione di scultori toscani come Andrea Calamech (1524-1589). L'influsso italiano è stato evidenziato anche nei due gruppi statuari in legno policromo raffiguranti la *Sacra Famiglia* della chiesa della Solitaria e l'*Angelo Custode* della chiesa di S. Pietro entrambe a Lima¹⁹³⁵. Proprio in virtù dell'ascendenza dai modi italiani Ricardo Estabridis aveva avanzato l'attribuzione dell'*Angelo Custode* a Pedro de Vargas su disegno di Bernardo Bitti¹⁹³⁶; in tempi più recenti, tuttavia, Rafael Ramos ha restituito la scultura ad anonimo limegno della prima metà del XVII secolo, constatando la derivazione del prototipo dalla nota serie di Angeli custodi realizzati a Napoli in quei decenni, tra cui i famosi *Angeli* di Anillo Stellato¹⁹³⁷.



Fig. 243. Luca Cambiaso (?), *Sacra Famiglia*. La Paz, Museo Nacional de Arte. Foto MESA, GISBERT 2005.



Fig. 244. Seguace di Matteo Pérez da Lecce, *Madonna col Bambino e melagrane*, 1610 ca. Santiago del Cile, monastero del Carmine Alto. Foto CRUZ DE AMENÁBAR 1986.

Per quanto riguarda le arti applicate, nel corso della nostra ricerca non è stato possibile reperire, per il periodo che qui studiamo, esempi significativi di oggetti di lusso provenienti dall'Italia. Almeno per questa prima fase, infatti, doverono prevalere gli invii dalla Spagna e la produzione *in situ* degli artisti ed artigiani europei che si erano trasferiti in America. Un raro esempio di invio dall'Italia è quello dei sei leoni (fig. 246) e della transenna in bronzo del presbiterio della chiesa gesuitica del colegio di S. Paolo di Lima che furono incaricati a Milano nel 1604 dal procuratore Alonso Messía¹⁹³⁸. Il cronista Bernabé Cobo y Peralta nel 1639 la descrive nel seguente modo:

«no quiero pasar en silencio una pieza muy particular y estraña, que es una reja baja de bronce, traida de Italia, que está en las gradas del altar mayor donde se dán las comuniones, y coge todo el ancho de la

¹⁹³³ Cfr. Isabel Cruz de Amenábar. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago del Cile: Universidad Católica de Chile, 1986, pp. 271-286.

¹⁹³⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1991, p. 191; Rafael Ramos Sosa. "Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 492-493.

¹⁹³⁵ Cfr. RAMOS SOSA 2010, pp. 493-494; Javier Chuquiray. *La Escultura en Lima en la Primera Mitad del Siglo XVII. El Grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana, 2018, pp. 68-72.

¹⁹³⁶ Cfr. Ricardo Estabridis Cárdenas. "El ángel custodio de las reliquias". *Arte Actual*, n. 1, 1995, pp. 34-37.

¹⁹³⁷ Cfr. RAMOS SOSA 2019, p. 291.

¹⁹³⁸ Cfr. BAILEY 2019, p. 105.

caipilla mayor, la cual aprecian los artífices en mas de seis mil pesos: es labrada con mucho artificio, estriba en once leoncillos del mismo metal, pero lo que mas admiración causa es, que siendo de tan inmenso peso se pudiese traer de tan lejos»¹⁹³⁹.

Il commento finale del cronista gesuita, sulla lontanana e sulla difficoltà di trasporto, restituisce bene l'idea del fascino e dell'ammirazione che suscitava l'arrivo di opere come questa nel continente americano, non solo per il valore artistico ma anche per il prestigio del lontano luogo di provenienza.



Fig. 245. Ignoto scultore, *Immacolata Concezione*, 1569. Cuzco, Museo del convento di S. Domenico. Foto internet.



Fig. 246. Manifattura milanese, *Leoni e transenna in bronzo*, 1604. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto BAILEY 2019.

In alcuni casi opere cinquecentesche giunsero nel Vicereame del Perù in epoche successive alla loro realizzazione, come nel caso, ricordato dalla storiografia locale, di un sontuoso ostensorio di metallo prezioso ornato con smeraldi inviato ad Anserma, dipartimento di Caldas nell'attuale Colombia. Secondo la tradizione, il re Carlo II nel 1666 donò a Santa Ana de los Caballeros, antico nome della cittadina, un ostensorio realizzato da Benvenuto Cellini (1500-1571) per l'imperatore Carlo V¹⁹⁴⁰. Non si hanno prove documentarie che confermano la paternità dell'ostensorio, né conosciamo disegni dell'opera che fu trafugata nel 1859; di essa possediamo solo la descrizione che fu pubblicata nella *Gaceta del Cauca* all'indomani del furto dalla chiesa parrocchiale:

«Es de plata sobredorada; la altura aproximada es de tres cuartas. Peso, catorce (14) libras. Tiene seis caras en la parte superior en donde está colocada la hostia. Y sobre los seis pilares que forman ésta, está sostenida una especie de media naranja, o mejor dicho, una media esfera cóncava. Al pie, que es redondo, tiene los doce Apóstoles, cincelados a medio relieve. Sobre la cúpula están de la misma manera los cuatro Evangelistas: en la cúspide tiene un crucifijo, y en la parte interior o concavidad de la media naranja, tiene una campanilla que cae perpendicularmente, la cual es mayor que otras, pendientes del pie del semicírculo; la media luna donde va colocada la hostia es de oro, donde van embutidas o engastadas, trece (13) esmeraldas pequeñas, siendo la de su medio más grande, y en los intermedios de una a otra, tiene perlas finas»¹⁹⁴¹.

In altre circostanze l'invio di arti suntuarie, pur non essendo documentato dalle fonti, è ricavabile per via deduttiva, come nel caso della reliquia della Vera Croce che nel 1540 fu inviata da papa Paolo III alla Confraternita sotto tale titolo esistente a Lima¹⁹⁴²; risulta evidente che il

¹⁹³⁹ COBO Y PERALTA 1639 (1882), p. 270.

¹⁹⁴⁰ Cfr. Leonardo Tafur Garcés. "Santa Ana de los Caballeros y la custodia de Benvenuto Cellini". *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXVI, nn. 295-296, 1939, pp. 406-407. Si veda anche DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022a, p. 341.

¹⁹⁴¹ TAFUR GARCÉS 1939, p. 408.

¹⁹⁴² Cfr. José Antonio Benito Rodríguez. "La cofradía y templo de la Vera Cruz de Lima". In Francisco Javier Campos, Fernández de Sevilla (a cura di). *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*, vol. 1. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2017, p. 357.

frammento del *Lignum Crucis* fu inviato all'interno di un reliquiario del quale oggi si sono perse le tracce. Da Roma furono anche inviate, su interessamento di fra' Francisco de Victoria (1540-1592), le reliquie della Cappella delle Reliquie della chiesa del convento di S. Domenico di Lima «*con sus vidrieras tan grandes como un guadameri*»¹⁹⁴³.

4.5.2 Pedro Pablo Morón

Giunto in Perù al seguito del suo maestro, Pedro Pablo Morón fu sicuramente il più stretto collaboratore di Matteo Pérez da Lecce e, immaginiamo, anche il più fedele continuatore della sua lezione, ereditandone, probabilmente, anche i committenti. Di questo pittore, del quale purtroppo non disponiamo di opere certe ed esistenti, siamo qui in grado di fornire inedite informazioni grazie alla trascrizione del suo testamento dettato a Lima il 28 aprile 1616¹⁹⁴⁴.

Pedro Pablo Morón, forse castiglianizzazione del nome Pier Paolo Moroni¹⁹⁴⁵, era «*natural*» della città di Roma dove nacque intorno al 1570; i suoi genitori erano Domingo de la Isla e Isabel Morón. L'acquisizione del cognome della madre anziché di quello paterno, fatto non inconsueto in età viceregia, lascia pensare alla predominante posizione sociale ed economica della donna.

Così come si ricava dall'atto siglato a Lima il 14 novembre 1592, quando Morón era ancora adolescente strinse a Roma, il 19 marzo 1583, un accordo di apprendistato con Matteo Pérez impegnandosi a servire il maestro per ben dieci anni - tempo che ci sembra superiore alla media per un normale apprendistato - e a seguirlo nei suoi spostamenti. Purtroppo il rogito limegno non precisa il nome del notaio romano davanti al quale fu stilato l'accordo del 1583; come si è già data contezza, il tentativo di chi scrive di rintracciare il documento presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Roma non ha prodotto l'esito sperato. Poiché ora sappiamo che Matteo Pérez pianificò di trasferirsi nel Viceregno del Perù stando ancora a Roma, è chiaro che il contratto di apprendistato del 1583 doveva prevedere che il giovane Morón seguisse il maestro in America. Risulta del tutto logico pensare, altresì, che Morón, sebbene non compaia esplicitamente menzionato in nessun documento spagnolo¹⁹⁴⁶, servì Pérez come apprendista anche durante gli anni sivigliani.

Il primo documento che attesta la presenza di Morón a Lima reca la data 11 maggio 1590 ed è atto in cui il giovane figura come testimone di Matteo Pérez¹⁹⁴⁷. Con scrittura del 14 novembre 1592, invece, Matteo e Pedro Pablo, che dichiarava di «*ser mayor de beinte años e menor de veinte y cinco*», firmarono a Lima il rinnovo del contratto di apprendistato redatto a Roma nel 1583 per il tempo di un altro anno e mezzo alle condizioni solite che prevedevano «*dare de comer e beber casa e cama*». Oltre a ciò si stabilì che i 200 ducati con cui Matteo Pérez si era impegnato a compensare Pedro Pablo Morón al termine dei dieci anni di servizio, a causa delle mutate condizioni

¹⁹⁴³ LIZÁRRAGA 1908, p. 33.

¹⁹⁴⁴ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Francisco Hernández, prot. 825, 28 aprile 1616, f. 734r trascritto in Appendice documentaria, doc. 39. Il testamento fu menzionato per la prima volta da HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 30 che asseriscono, senza alcun riscontro nel testo del documento, che i genitori di Pedro Pablo Morón fossero spagnoli.

¹⁹⁴⁵ Così anche BAILEY 2002, p. 239.

¹⁹⁴⁶ CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 135 riferisce del ritrovamento di un dato documentario in un archivio della Navarra in cui si nomina un tale pittore Pablo Morón. Per il momento nessun elemento permette di identificare i due personaggi nella stessa persona.

¹⁹⁴⁷ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 26 e la trascrizione in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 203.

economiche tra Roma e Lima, fossero commutati in 600 pesos d'argento¹⁹⁴⁸. Un ulteriore rinnovo del contratto tra Matteo Pérez e Pedro Pablo Morón, ormai qualificato come «*pintor de ymagineria*» e quindi ufficiale dell'arte, fu siglato il 3 gennaio 1595 per la durata di due anni e la compensazione complessiva di 1100 pesos¹⁹⁴⁹.

L'accordo di collaborazione tra i due fu rinnovato una terza volta per altri due anni con contratto datato 15 marzo 1598, probabilmente in concomitanza all'esecuzione dei lavori per la chiesa e il convento di S. Domenico di Lima, dove Morón dové offrire al maestro un valido aiuto¹⁹⁵⁰. In quello stesso documento si precisava, inoltre, che i servigi di Morón erano richiesti tanto nell'arte «*de pintar*» così come per aiutare in «*todos y qualquier negocios*»¹⁹⁵¹. Ed infatti, come si è dimostrato in precedenza, Pedro Pablo Morón fu per Matteo Pérez un vero e proprio socio in affari che spaziavano dalla compravendita di schiavi allo sfruttamento delle miniere¹⁹⁵². Tali pratiche affaristiche doverono occupare Morón anche dopo la morte del suo maestro, attestando il pittore come prestatore di denaro, così come si deduce dal *poder* con il quale richiedeva alla Compagnia di Gesù la restituzione di 340 pesos corrispondenti all'acquisto di una grande quantità di vino, nonché come commerciante di schiavi forse in società con il notaio Juan Bello¹⁹⁵³. Dal punto di vista artistico, inoltre, la stretta collaborazione tra Pérez e Morón legittima a pensare che Morón fosse fedele continuatore dello stile del pittore leccese¹⁹⁵⁴, e che Pérez delegasse all'allievo la concreta esecuzione di molti dipinti. Lo stile di Morón, ad ogni modo, non può essere giudicato a causa della perdita delle sue opere.

Pur rimanendo vincolato all'artista pugliese almeno fino al 1606¹⁹⁵⁵, è probabile che sin dal 1600, scaduto il terzo rinnovo contrattuale, Morón godesse di ampia autonomia al punto che, stando a Emilio Harth-Terré, in quell'anno, e fino al 1602, assunse come suo apprendista l'*indio* Domingo Antón originario di Zaña, nel nord del Perù¹⁹⁵⁶. In seguito, nel 1606, Morón aprì una propria bottega insieme all'altro discepolo di Matteo Pérez, Domingo Gil¹⁹⁵⁷, circostanza che indirettamente ci conferma che a quella data il pittore pugliese era morto. Il sodalizio tra Morón e Gil dové essere particolarmente solido e proficuo, così come si deduce dal testamento del 1616 in cui Morón manifestò cieca fiducia nei confronti di Gil al quale dispose fossero liquidati eventuali debiti¹⁹⁵⁸. Oltre alla pittura di storia su tela, una delle specialità di questa bottega dové essere la pittura su lamina, come dimostra la realizzazioe di diciotto quadretti su rame per gli scranni del Capitolo dei Re nella cattedrale di Lima commissionati nel dicembre del 1606¹⁹⁵⁹. Dalle fonti archivistiche, inoltre, si ricava che Morón attendeva anche a lavori di doratura e alla realizzazione di apparati

¹⁹⁴⁸ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Rodrigo Gómez de Baeza, prot. 54, 14 novembre 1592, ff. 1060 e ss. trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 204-207.

¹⁹⁴⁹ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Sebastián Núñez de la Vega, prot. 120, 3 gennaio 1595, ff. 8v-9 trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 207-209.

¹⁹⁵⁰ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 260.

¹⁹⁵¹ AGNL. AC, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 15 marzo 1598, ff. 234v e ss. trascritto in CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 216-218.

¹⁹⁵² La familiarità e la fiducia tra i due è anche dimostrata dall'ingente prestito di 950 pesos che, nel suo testamento del 1616, Morón dichiara di aver fatto, non sappiamo per quale ragione, a Matteo Pérez. Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁵³ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁵⁴ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 238.

¹⁹⁵⁵ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 135.

¹⁹⁵⁶ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 51.

¹⁹⁵⁷ Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 135.

¹⁹⁵⁸ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁵⁹ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 95.

effimeri. Si sa, per esempio, che per la Compagnia di Gesù realizzò il monumento in occasione della Settimana Santa per il quale, nel suo testamento del 1616, Morón reclamava il compenso spettante di 1400 pesos.

L'intensa attività artistica di Morón può essere ricostruita grazie alle carte d'archivio che documentano commissioni di opere oggi non più esistenti. Risale al 1608 la commissione dei due grandi quadri per l'altare maggiore della chiesa di S. Sebastiano di Lima raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*, compensati con 200 pesos¹⁹⁶⁰. Reca la data 13 giugno 1609 l'incarico da parte della Confraternita del Rosario di decorare l'arco della cappella delle Reliquie nella chiesa conventuale di S. Domenico di Lima mediante opere in doratura e la combinazione di pitture murali e su tela, replicando la scansione spaziale dell'attigua cappella del Rosario. Il contratto prevedeva la realizzazione delle tele dei *Santi Medici Cosma e Damiano* che dovevano affiancare l'allegoria della *Fede*, e angeli «*que se han de poner y pintar en el cielo*» della cappella. Ai lati della finestra furono realizzate due «*historias*» delle quali non si specifica l'iconografia, mentre le pitture murali furono realizzate sull'arco di separazione con la cappella del Rosario, la cupola e i pilestri. Il prezzo convenuto fu di 1050 pesos, che sarebbero aumentati a 1150 se i lavori fossero stati consegnati entro il 4 ottobre dell'anno. Anche da questo documento emerge la vivacità della bottega del Morón nella quale dovevano essere salariati alcuni «*odiciales españoles*»¹⁹⁶¹. Nel 1613 realizzò una serie di *Apostoli* al prezzo di 27 pesos ciascun quadro di cui danno notizia Emilio Harth-Terré e Alberto Márquez Abanto senza ulteriori specifiche¹⁹⁶². Anche dal testamento si apprendono notizie di alcuni lavori eseguiti e che non erano stati ancora consegnati, come la doratura di un letto («*cuxa*») per il notaio Cristobal del Águila Mendieta e l'immagine di *Nuestra Señora de Belén* per lo zio acquisito Juan de la Cueva¹⁹⁶³. Invece, nell'inventario dei beni di Morón, stilato il 23 giugno 1616, si contano una trentina di quadri, in prevalenza di soggetto sacro, ma anche numerosi ritratti tra cui uno di «*madama Laura*» impegnato da suo zio don Juan de la Cueva ed un «*retrato del Rey nuestro señor de medio cuerpo*», particolarità che permette di definire Morón, così come già osservato nel suo maestro, un ritrattista di fiducia dell'*élite* locale¹⁹⁶⁴.

Pur ignorandone la data precisa, sappiamo che il pittore romano contrasse matrimonio a Lima con *doña* María de la Cueva, figlia di Antonio de la Cueva e Catalina Rodríguez, ricevendo in dote una quantità di beni dal valore complessivo di 4000 pesos¹⁹⁶⁵. Da questa unione nacquero numerosi figli: Josefa, nata verso il 1605, che nel 1622 sposò lo scultore Luis Espíndola y Villavicencio molto attivo a Siviglia, Lima e Potosí¹⁹⁶⁶; Albino, nato verso il 1606; Domicina, nata verso il 1607; Clemente, nato nel 1613, che continuò la professione paterna tanto che nel 1649 convenne con altri

¹⁹⁶⁰ Cfr. VARGAS UGARTE 194, p. 93.

¹⁹⁶¹ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. "Capillas en Lima con Pinturas Murales". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 8, 1985, pp. 125-126 riferendosi al AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2020, 13 giugno 1609, ff. 446r e ss. ripubblicato in Appendice documentaria, doc. 38.

¹⁹⁶² Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, pp. 95-96.

¹⁹⁶³ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁶⁴ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 31.

¹⁹⁶⁵ Appendice documentaria, doc. 39. BERNALES BALLESTEROS 1986, p. 196. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 31 ricordano i problemi economici che travolsero la famiglia de la Cueva che pare abbiano colpito anche la sposa del pittore romano. Nell'inventario dei beni del pittore infatti, compaiono quattro ritratti di Morón che erano stati impegnati dal banchiere don Juan de la Cueva, zio della moglie, verosimilmente a causa delle serie difficoltà economiche attraversate dalla sua banca.

¹⁹⁶⁶ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú". In *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura, 2004, p. 63.

artisti della capitale per fondare a Lima una Corporazione dei Pittori¹⁹⁶⁷; Michele Damasio, nato nel 1615. Da una relazione informale avuta prima del suo matrimonio, con una donna di nome Angela de los Ríos, inoltre, Pedro Pablo Morón ebbe altre due figlie di nome María e Bernarda per le quali, riconosciute come figlie naturali, il pittore concedeva in eredità quanto spettante per legge¹⁹⁶⁸.

A Lima Morón aveva la sua abitazione nella strada «*de las Palmas*»¹⁹⁶⁹ e la sua bottega nella strada di S. Agostino¹⁹⁷⁰; dovè conquistare una certa agiatezza a giudicare dal suo testamento che menziona numerosi beni dal valore di 3000 pesos e ben sette schiavi, tra cui uno schiavo nero di nome Juan «*pintor*»¹⁹⁷¹. Quest'ultimo è un dato assai interessante dal momento che sin dall'inizio dell'età viceregia «*los esclavos africanos y su descendencia estuvieron por lo general marginados de aquellas ocupaciones que implicaban dignidad y reconocimiento social*» come la pittura¹⁹⁷². Anzi, se l'accesso alla professione pittorica fu garantito agli *indios*, per quanto riguarda gli afrodiscendenti, negli Statuti del 1649 della Corporazione dei Pittori di Lima si ordinava espressamente «*que ningún pintor, ni dorador, maestro (ni oficial) enseñe mulatos, negros, zambos ni otras castas, pena de 20 pesos para la congregación del santo*»¹⁹⁷³. Evidentemente, nonostante la convenzione sociale dell'epoca, Morón dovè servirsi dell'aiuto dello schiavo nero Juan, del quale non sappiamo se continuò ad esercitare anche dopo la morte del pittore romano.

Oltre ai sette schiavi, i beni mobili elencati nel testamento sono «*quadros dorados cuxa pavellon escaparates sillas estrados vestidos mios y de mi mujer perlas y otras joyas de plata labrada*». Vengono anche menzionati la casa di proprietà e i beni dotali della moglie tra i quali elenca «*faldellines jubones mantellinas camisas almohadas savanas pavellon manto cuxa y plata labrada ahogadores gargantillas y sarcillos y sortijas caxas y baules y escritorio*». In questo stesso documento il pittore dichiarava di non aver ancora ricevuto il rimborsato per un debito di 530 pesos che il defunto Matteo Pérez aveva con lui, ragion per cui lo condonava¹⁹⁷⁴, certamente in segno di riconoscenza ed amicizia nei confronti del suo maestro.

Pedro Pablo Morón morì il 2 maggio 1616, pochi giorni dopo aver dettato il suo testamento i cui esecutori materiali furono la moglie, *doña* María de la Cueva, e il padrino di battesimo di uno dei suoi figli, Juan Rodríguez Meléndez. Dal testamento, qui trascritto per la prima volta, che reca la data del 28 aprile 1616, è possibile estrarre numerose interessanti notizie sulla vita e la professione

¹⁹⁶⁷ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1994, pp. 104, 107, 110, 112. Sempre SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1994, p. 110 segnala la confusione che aveva indotto ad identificare, a torto, Clemente come figlio di Domingo Gil. Ipotizziamo che tale confusione fu generata dal fatto che, morto Pedro Pablo Morón quando aveva soli tre anni, la formazione di Clemente Morón dovè svolgersi interamente presso l'ex socio del padre, Domingo Gil, con il quale, è facile intuire, dovè mantenere un rapporto quasi parentale e di collaborazione.

¹⁹⁶⁸ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁶⁹ Appendice documentaria, doc. 39. Questa casa era confinante da una parte con la casa degli eredi di Alonso de la Cueva, zio della sposa del pittore, e dall'altra con la casa degli eredi di Espinal. Sulla stessa gravava un'ipoteca (censo) a favore di Alonso del Campo Lantadilla (1552-1636), ufficiale giudiziario di Santiago del Cile.

¹⁹⁷⁰ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 95. L'affitto di questo locale, di proprietà di don Martín de Ampuero Barba, fu pagato dall'artista attraverso opere pittoriche tra cui un piccolo *retablo* con l'immagine del *Cristo alla colonna*, e con *San Giovanni Battista* e *Santa Maria Maddalena*. Per lo stesso Ampuero il Morón realizzò una *Madonna col Bambino Gesù addormentato* e una *Santa Caterina d'Alessandria*. Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 95.

¹⁹⁷¹ Appendice documentaria, doc. 39. Gli altri schiavi neri elencati nel testamento sono Tomás con sua moglie Clara, Gonzalo, Andrea, María, Catalina.

¹⁹⁷² Luis Eduardo Wuffarden. "Artífices de la libertad: los pintores afroperuanos entre la independencia y la república". n *Forjando la Nación Peruana. El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2021, p. 82.

¹⁹⁷³ MESA, GISBERT 1982, p. 310.

¹⁹⁷⁴ Appendice documentaria, doc. 39.

del pittore, di cui si conferma l'origine romana, nonché dati sulla sua fitta rete di contatti altolocati¹⁹⁷⁵. Dopo la solita raccomandazione dell'anima alla Trinità, alla Vergine e ai santi onomastici Pietro e Paolo, il pittore dichiarava di essere «*hermano veinte y quatro*» della Confraternita di Nostra Signora del Rosario. Si trattava di uno dei sodalizi confraternali più importanti e prestigiosi del Vicereame, sorto nella chiesa conventuale di S. Domenico, esistente almeno dal 1573 ed articolato in tre tronconi autonomi composti da spagnoli, *indios* e neri¹⁹⁷⁶. Come si è visto, per questa stessa congrega, nel 1609, il pittore aveva realizzato alcune opere in pittura e doratura nella cappella delle Reliquie. Colpisce che Morón ricopriva la carica di *hermano veinticuatro*, che all'interno di una congrega era la seconda per importanza dopo quella del *mayordomo*, ed era riservata ai membri fondatori di una confraternita o ai loro discendenti¹⁹⁷⁷. Per la sua sepoltura l'artista disponeva di essere interrato nella cappella della Confraternita di Nostra Signora del Rosario degli Spagnoli e che la sua salma fosse vestita con il saio francescano. A tal proposito va precisato che, come confermabile dallo sfoglio di numerosi testamenti, quella di essere sepolti con un abito religioso era pratica frequente nella società vicereame e non necessariamente era sinonimo di appartenenza ad un Ordine come terziario o frate¹⁹⁷⁸. Si credeva, infatti, che se al momento della morte un laico avesse indossato un abito religioso, specialmente quello degli Ordini mendicanti e dei Francescani in particolare, gli sarebbero stati rimessi i peccati; sin dal Medioevo, dunque, fu costume, persino per i monarchi di Castiglia, «*tomar el hábito franciscano en un intento de acceder por la vía de la humildad a la buena muerte*»¹⁹⁷⁹. Morón disponeva, ancora, che la cerimonia di sepoltura fosse accompagnata dal parroco della chiesa di S. Sebastiano per la quale il pittore aveva realizzato opere per l'altare maggiore. Le preoccupazioni escatologiche dell'artista emergono lungo tutto il testamento. Egli, infatti, disponeva la celebrazione di 50 messe in suo suffragio e altrettante per i suoi defunti genitori; venivano previste alcune quote di denaro da destinare all'elemosina e per la celebrazione di messe in suffragio dei defunti della Congregazione di Nostra Signora della O della chiesa della Compagnia di Gesù di cui il pittore era anche confratello¹⁹⁸⁰. Ricordiamo che questa congrega, nata per iniziativa dei Gesuiti, sorse come aggregazione di cavalieri e commercianti spagnoli¹⁹⁸¹. Da tutto ciò emerge che, come accaduto col suo maestro Matteo Pérez, anche Pedro Pablo Morón riuscì ad integrarsi perfettamente nell'alta società vicereame, accedendo a gruppi elitari e curando contatti con notai, ufficiali del re, Ordini religiosi e confraternite.

Non conosciamo finora opere certe ed esistenti di Pedro Pablo Morón, circostanza che rende arbitraria qualunque proposta attributiva o qualsiasi valutazione del suo stile che, ad ogni modo,

¹⁹⁷⁵ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁷⁶ Cfr. Domingo Angulo. "El culto de Nuestra Señora del Rosario". *Mundial*, a. 2, n. straordinario, 1921, pp. n.n.

¹⁹⁷⁷ Cfr. Jesús Ángel Porres Benavides. "Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 995.

¹⁹⁷⁸ Per esempio, richiesero di essere sepolti con il saio francescano lo scultore Sebastián de Ponte di Tunja nel suo testamento del 1633, il pittore Tomás Fernández de Heredia di Bogotá nel 1724, il pittore Juan Antonio Camargo di Bogotá nel 1733, il pittore Manuel Merchán Cano di Popayán nel 1772. Il pittore Juan Francisco de Ochoa Suasti di Bogotá, invece, nel suo testamento del 1712 dispone di essere sepolto con abito agostiniano. Cfr. VARGAS MURCIA 2012, pp. 182, 246, 259, 271, 335.

¹⁹⁷⁹ Inmaculada Rodríguez Moya. "Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica". *Potestas*, n. 5, 2012, p. 180.

¹⁹⁸⁰ Appendice documentaria, doc. 39.

¹⁹⁸¹ Cfr. GONZÁLES NAVARRO 2018, pp. 12-18.

immaginiamo dov'è inserirsi in linea di continuità con la lezione di Matteo Pérez. José de Mesa e Teresa Gisbert asseriscono sia opera firmata dal Pedro Pablo Morón una *Madonna allattante* in collezione privata a Sucre in virtù della quale attribuiscono allo stesso Morón l'immagine di identico soggetto e composizione già in collezione privata a Lima ed oggi nel Museo de Arte de Lima¹⁹⁸² (cat. 18, fig. 266). Da parte sua Francisco Stastny ha smentito, non sappiamo se contando con dati concreti, quanto sostenuto dai due coniugi boliviani dichiarando che il dipinto della *Madonna allattante* di Sucre non recchi nessuna firma del Morón¹⁹⁸³. Da ricondurre forse a Pedro Pablo Morón, o a qualche altro collaboratore del pittore pugliese come Francisco García, è il modesto *San Nicola da Tolentino* (fig. 207) datato 1594 della chiesa della Mercede, già parrocchia del Sagrario, di Huánuco che è dipinto su una matrice in rame della serie dell'*Assedio di Malta*¹⁹⁸⁴. Nella stessa chiesa vi è il *Volto Santo* (fig. 208), dipinto su lamina di ben maggiore qualità, che secondo Luis Enrique Tord potrebbe essere attribuito proprio Morón¹⁹⁸⁵ anche se più recentemente Wuffarden vi ha riconosciuto il pennello del Pérez¹⁹⁸⁶.

4.5.3 Giuseppe Avitabile

L'artista partenopeo Giuseppe Avitabile è stato generalmente collocato tra i seguaci o allievi di Bernardo Bitti¹⁹⁸⁷, ma la sua formazione e la sua personalità dovettero plasmarsi in maniera del tutto autonoma rispetto al pittore di Camerino¹⁹⁸⁸, del quale dal 1595 fu collaboratore in Cuzco, città dove si credeva avesse proseguito la sua attività¹⁹⁸⁹ dopo un possibile viaggio al seguito di Bitti a Sucre¹⁹⁹⁰. La rilettura della corrispondenza pubblicata nella *Monumenta peruana*, unita al ritrovamento di una traccia documentaria in Italia, permette oggi di fare delle puntualizzazioni su Avitabile¹⁹⁹¹. Nato a Nola, a pochi chilometri da Napoli, nel 1569 o nel 1572¹⁹⁹², nel 1588 dovette entrare nella Compagnia o a Napoli o nella stessa Nola dove vi era un collegio gesuitico sin dal 1558¹⁹⁹³. Nel giugno del 1590, insieme con altri gesuiti della Provincia Napoletana della Campania, si presentava al Preposito Generale Claudio Acquaviva in qualità di candidato alle missioni con la seguente descrizione: «*sa leggere et scrivere. D'una singolare modestia e devotione, sa intagliare molto bene l'immagini in rame, è giuditioso e prudente, se bene non molto robusto*»¹⁹⁹⁴. Da questa *littera indipeta* si comprende che a quella data Avitabile era già artisticamente formato e che la sua

¹⁹⁸² Cfr. MESA, GISBERT 1972a, pp. 109-112.

¹⁹⁸³ Cfr. STASTNY 2013, p. 174 nota 7.

¹⁹⁸⁴ Cfr. TORD 1989a, pp. 325-326.

¹⁹⁸⁵ Cfr. TORD 1989a, pp. 326-327.

¹⁹⁸⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 265.

¹⁹⁸⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 66

¹⁹⁸⁸ Cfr. DE NICOLO 2022d, pp. 123-124.

¹⁹⁸⁹ Cfr. Jorge Bernal Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 322.

¹⁹⁹⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 114.

¹⁹⁹¹ Cfr. DE NICOLO 2022d, pp. 123-124.

¹⁹⁹² L'incertezza si deve al fatto che lo stesso Avitabile dichiara di avere 23 anni tanto nella lista degli imbarcati alle Indie nel 1592 quanto nel catalogo dei membri del collegio di Lima nel 1595. Cfr. EGAÑA 1970, pp. 26 e 761.

¹⁹⁹³ Cfr. tabella Sabina Pavone. "I gesuiti in Italia (1548-1773)". In Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura di). *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2. Torino: Einaudi, 2011, p. 363.

¹⁹⁹⁴ ARSI. Fondo Gesuitico, vol. 733, *Litterae indipetae*, 1590, f. 23, trascritta in Alessandro Guerra. "Per un'archeologia della strategia missionaria dei gesuiti: le *indipetae* e il sacrificio nella «vigna del Signore»". *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, n. 13, 2000, p. 161.

specializzazione era l'arte calcografica sicuramente appresa a Napoli dove erano attivi numerosi artisti di grande importanza come, tra i vari, Silvestro Buono, Giovanni Bernardo Lama, Francesco Curia, una nutrita schiera di pittori fiamminghi come Dirk Hendricksz, Cornelis Smet e Aert Mytens, e poi ancora Girolamo Imparato, Giovann'Angelo D'Amato, Fabrizio Santafede ecc., e dove esistevano numerose stamperie¹⁹⁹⁵.

Da una lettera sappiamo che Giuseppe Avitabile si imbarcò diretto al Perù dal porto di Cadice il 21 febbraio 1592 insieme ad altri tre gesuiti, tutti provenienti dal Vicereame di Napoli: padre Angelo Toniolo di Napoli, i confratelli Giulio Pesce di Benevento e Nicola Mastrilli di Napoli¹⁹⁹⁶. Insieme a Bitti, Avitabile è citato nell'elenco del 1595 dei membri afferenti al collegio di Lima con la specifica di essere di Napoli, di avere 23 anni, di essere in buona salute, di appartenere alla Compagnia da sette anni, di aver esercitato in precedenza «*officios de cassa*» e di essere coadiutore¹⁹⁹⁷. Dalle cronache gesuitiche, inoltre, si ricava che Avitabile aiutò Bitti in Cuzco alla realizzazione di un ciclo di otto tele per la chiesa della Compegnia, oltre che alla realizzazione di numerose piccole pitture destinate alla devozione privata dei confratelli nelle proprie celle ed opere per la cappella dell'Immacolata Concezione della Confraternita degli studenti¹⁹⁹⁸; di tutte queste opere si è detto meglio in precedenza.

Finora non conosciamo nessuna opera certa ed esistente di Giuseppe Avitabile. José de Mesa Teresa e Gisbert propongono di attribuirgli alcune tele, come la *Madonna tra i Santi Caterina da Siena e Francesco d'Assisi* del Museo della Recolleta di Arequipa¹⁹⁹⁹, il *San Giuseppe col Bambino* della Recolleta di Cuzco, la *Madonna degli Angeli* nel Museo Charcas di Sucre oltre che una delle ridipinture della *Madonna del passerotto* ora nella cattedrale di Cuzco²⁰⁰⁰; in assenza di ulteriori dati risulta impossibile, però, confermare queste attribuzioni. Anche della realizzazione di incisioni su matrice in rame, specialità dell'artista, non abbiamo nessuna contezza²⁰⁰¹. Da una lettera datata 20 giugno 1599 si ricava che l'*hermano* Giuseppe stesse realizzando delle immagini in Potosi²⁰⁰²; dalla missiva deduciamo, dunque, che, una volta concluso il lavoro per il collegio *cuzqueño*, il cammino di Bitti ed Avitabile dovè già separarsi per proseguire rispettivamente verso la capitale della Regia Udienza di Charcas e verso la città del Cerro Rico.

Con una lettera datata 2 giugno 1598 indirizzata al Provinciale del Perù Juan Sebastián il Preposito Acquaviva dava disposizione affinché Avitabile ritornasse quanto prima in Italia «*por algunos buenos respectos*»²⁰⁰³. Le motivazioni di quest'ordine vengono chiarite in una successiva lettera del padre Acquaviva datata 13 novembre 1600 in cui si sottolineava lo stato di grande «*desconsuelo*» - una vera e propria depressione - che provava Giuseppe Avitabile per la sua

¹⁹⁹⁵ Sulla pittura napoletana dell'ultimo quarto del XVI secolo si veda almeno Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*. Napoli: Electa, 1991.

¹⁹⁹⁶ Cfr. EGAÑA 1970, p. 26.

¹⁹⁹⁷ Cfr. EGAÑA 1970, pp. 759-761.

¹⁹⁹⁸ Cfr. VEGA 1948, pp. 53-54; MATEOS, vol. 2, 1600 (1944), p. 42

¹⁹⁹⁹ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 67. Il dipinto, in realtà, rappresenta la *Vergine con i Santi Antonio di Padova e Caterina da Siena con donante* ed è del tutto estraneo all'ambito bittesco. Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 123. In BARRIGA CALLE 2022, pp. 86-88 il quadro è pubblicato come opera del pittore Juan Espinosa de los Monteros (not. 1655-1669) con datazione 1660 ca.

²⁰⁰⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1982, pp. 66-67.

²⁰⁰¹ Occorre ricordare che durante il secolo XVI la stamperia impiantata a Lima dall'italiano Antonio Ricardo era equipaggiata per la sola stampa xilografica. Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984, p. 261.

²⁰⁰² Cfr. EGAÑA 1974, p. 745. Come si è proposto in precedenza, potrebbe forse trattarsi di quelle opere, oggi irreperibili, che nell'inventario dei beni del 1767 risultano eseguite da un «*coadijutor europeo*».

²⁰⁰³ EGAÑA 1974, p. 577.

permanenza nella lontana Provincia peruviana; per tale ragione a quella data il coadiutore napoletano si trovava già in viaggio per tornare in Europa insieme a padre Manuel Vázquez (quest'ultimo morì durante il transito nel Mar delle Antille nel giugno del 1600)²⁰⁰⁴. Nell'agosto 1601 Avitabile, dopo essere passato da Roma per incontrare il Generale Acquaviva, è nuovamente a Napoli²⁰⁰⁵. Torniamo ad avere notizie del coadiutore in un'ulteriore lettera di Acquaviva datata 9 febbraio 1604 con la quale, pur considerando che «*el Hermano Joseph Avitabile aya dado algunas muestras de querer bolver al Pirú*», il Preposito ne impediva la ripartenza verso le Indie²⁰⁰⁶.

Immaginiamo che Avitabile continuò a servire la Compagnia come pittore ed incisore nella Provincia gesuitica napoletana, ma finora non è stato possibile identificare nessuna sua opera in Italia meridionale. Per via ipotetica si potrebbe ipotizzare un qualche vincolo di parentela tra Giuseppe Avitabile ed altri due pittori documentati a Napoli tra Cinque e Seicento, Camillo de Avitabile (not. 1568-1606) e Genonimo de Avitabile (not. 1601-1627), per i quali i Banchi napoletani hanno restituito numerose polizze di pagamento che attendono ancora di essere attenzionate dagli studiosi ed associate ad eventuali opere superstiti²⁰⁰⁷.

4.5.4 Giuseppe Pastorello e la presenza italiana nella Regia Udienza di Charcas

A partire dalla metà del XVI secolo, la Regia Udienza di Charcas con sede centrale in La Plata (o Chuquisaca, attuale Sucre), al pari di altri poli del Viceregno, fu interessata dal fenomeno di circolazione artistica di opere provenienti dall'Europa, soprattutto da Spagna e da Italia²⁰⁰⁸, ma anche dal trasferimento di maestranze. Come si è visto, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, soggiornò a La Paz e a Sucre il pittore gesuita Bernardo Bitti, e a Potosí il partenopeo Giuseppe Avitabile. Entro il primo ventennio del XVII secolo, ancora, giunsero nell'attuale Bolivia alcune opere di Medoro Angelino (ricordiamo il *Crocifisso* ligneo in collezione privata a Yotala e le tele della *Crocifissione* nel convento francescano di Potosí e dell'*Ecce Homo* in collezione privata a Sucre) e di Pedro Pablo Morón (probabilmente una *Madonna allattante* in collezione privata a Sucre). Nell'ultimo quarto del XVI secolo sono documentati a Potosí, inoltre, un tale ingegnere Juan de Nápoles, che nel 1577 progettò un mulino, e il carpentiere Nicolás Genovés²⁰⁰⁹. Di provenienza genovese doveva essere anche Benito Genovés, anch'egli carpentiere, attivo a La Plata nella realizzazione di *retablos* e di altre opere di falegnameria²⁰¹⁰.

Ma l'artista italiano che lasciò le più importanti testimonianze artistiche, purtroppo oggi tutte

²⁰⁰⁴ Cfr. EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, p. 166.

²⁰⁰⁵ Cfr. EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981, pp. 508, 545.

²⁰⁰⁶ Cfr. FERNÁNDEZ 1986, p. 569.

²⁰⁰⁷ Cfr. Aldo Pinto. *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni, Parte 1.1: artisti e artigiani A-L*. Napoli, 2021, pp. 660-664 disponibile in www.fedoa.unina.it.

²⁰⁰⁸ Cfr. Pedro Querejazu Leyton. "L'arte barocca nell'antica Audiencia di Charcas oggi Bolivia". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, p. 150; Eugenia Bridikhina. "El siglo XVII. La sociedad de los pactos". In Eugenia Bridikhina (a cura di). *La experiencia colonial en Charcas s. XVI-XVII*, tomo 2. Sucre: Coordinadora de Historia, 2015, p. 299.

²⁰⁰⁹ Cfr. Teresa Gisbert. "La ciudad de Potosí". In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, p. 284.

²⁰¹⁰ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1987, p. 298.



Fig. 247. Giuseppe Pastorello, *Progetto per retablo principale*, 1604. Foto SORIA 1965.

scomparse, fu lo scultore e pittore italiano Giuseppe Pastorello (José o Joseph Pastorello o Pastorelo) del quale è stato rinvenuto il contratto di commissione da parte del Capitolo del *retablo mayor* della cattedrale di Sucre²⁰¹¹. L'atto, datato 9 agosto 1604, è molto interessante perché completo dell'elaborato progetto architettonico dell'altare a più ordini, nel quale dipinti ad olio si alternavano ad immagini scultoree²⁰¹² (fig. 247). Il prim'ordine, scandito da paraste scanalate, presentava le figure ad olio di S. Giovanni Battista e di S. Barbara e al centro il grande tabernacolo ligneo semi-esagonale a tempietto, che rievocava quello progettato da Giorgio Vasari per la chiesa di S. Croce a Firenze²⁰¹³, decorato con i quattro Evangelisti agli angoli e con i quattro Dottori della Chiesa dipinti sulle porticine. Il second'ordine doveva essere scandito da sei colonne; al centro doveva esserci una nicchia per ospitare l'immagine dell'Immacolata venerata nella cattedrale, mentre ai due lati le effigi a rilievo dorate e sgraffiate dei SS. Pietro e Paolo «*hechos de pasta o de otro vetumen*

fuerte». Il terz'ordine timpanato doveva presentare i dipinti dell'Eterno Padre e della scena del Calvario affiancati dalle statue di due angeli dorati e sgraffiati²⁰¹⁴. Seppure la tipologia del *retablo* è tipicamente spagnola, è possibile riscontrare nel progetto del Pastorello il forte influsso della tarda Maniera italiana²⁰¹⁵ nel gioco dei timpani spezzati, delle volute, delle trabeazioni aggettanti, nell'alternanza di colonne e paraste. Come si deduce dal contratto di commissione, la complessa macchina d'altare fu costruita tra il 1604 e il 1607 per il prezzo convenuto di 8000 pesos nel quale non erano incluse le successive spese necessarie per il montaggio e l'ancoraggio del *retablo* nella chiesa²⁰¹⁶. La macchina d'altare scomparve nel 1675²⁰¹⁷.

²⁰¹¹ Cfr. almeno SORIA 1965, pp. 129-130; MESA, GISBERT 1972b, pp. 63-66; SUZANNE STRATTON-PRUITT 2017b, p. 6.

²⁰¹² Il disegno fu pubblicato per la prima volta in Harold Wethey. "Retablos coloniales en Bolivia". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 3, 1950, pp. 8-11, fig. 4. Il documento fu pubblicato in Enrique Marco Dorta. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*, vol. 2. Sevilla: CSIC, 1960, pp. 224-227 e per la sua importanza viene riproposto qui in Appendice documentaria, doc. 36.

²⁰¹³ Su questa tipologia di tabernacoli si veda Mario Panarello. *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010, pp. 221-242.

²⁰¹⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1972b, pp. 63-64.

²⁰¹⁵ WETHEY 1950, p. 11 propone il confronto con l'altare della cappella Ruffo della chiesa dei Girolamini di Napoli progettato da Pietro Bernini intorno al 1604. Nella concezione architettonica ci sembra possibile un confronto anche col *retablo* della chiesa dei SS. Justo e Pastor di Granada, opera di Francisco Díaz de Ribero (1650 ca.).

²⁰¹⁶ Appendice documentaria, doc. 36. In un successivo documento del 28 gennaio 1608, pubblicato in MARCO DORTA 1960, pp. 237-238, Giuseppe Pastorello dichiarava che il *retablo* valeva almeno un terzo di più rispetto agli 8000 pesos stabiliti nel contratto: «*En la ciudad de La Plata, a treze dias del mes de febrero de mill y seiscientos e ocho años, el dicho doctor don Diego Felipe de Molina, chantre de la santa yglesia catredal desta dicha ciudad y en nombre della, presentó por testigo a Josepe Pastorelo, pintor, ressidente en esta dicha ciudad, del qual se tomó e resciiuó juramento a Dios y a la cruz' en forma de derecho, so cargo del qual prometió de decir verdad e siendo preguntado por la dicha petición para en lo que fue presentado dixo: que este testigo hiço el retablo que está en la dicha catredal para el altar mayor, porque no auia sino ymagenes sobre vn dosel de seda, e por ser tan nescessario el dicho retablo se hiço e se concertó la hechura del dicho retablo de mano y oro en ocho mill pessos baliendo vn tercio más, lo qual es la verdad so cargo del juramento que hecho tiene; dixo ser de hedad de treinta y*

Il buon esito del grande *retablo mayor* della cattedrale di Sucre dovè portare al Pastorello altre commissioni per lo stesso edificio religioso tra cui quattro tele ad olio raffiguranti l'*Elezione di San Ildefonso ad arcivescovo di Toledo*, la *Consacrazione di San Ildefonso*, la *Disputa di San Ildefonso con Elpido ed altri eretici*, il *Seppellimento di San Ildefonso* richieste con atto del 27 aprile 1607²⁰¹⁸; i quadri erano destinati alla cappella del defunto vescovo Alonso Ramírez de Vergara e furono eseguiti al prezzo pattuito di 2800 pesos²⁰¹⁹. Pastorello decorò anche l'arco trionfale della cattedrale con le figure di *San Bernardo* e *San Benedetto* realizzate a «*seco que imita a bronce*»²⁰²⁰. All'aprile del 1605 risale, infine, la notizia inedita del pagamento di 100 pesos da parte di Diego de Mendoza di Sucre per la realizzazione di un sepolcro con l'immagine della *Resurrezione*²⁰²¹.

È possibile ricavare notizie aggiuntive su Giuseppe Pastorello dalla documentazione archivistica e dalle antiche fonti a stampa come le *Noticias Políticas de Indias* di Pedro Ramírez del Aguila, redatte nel 1639 ma pubblicate solo nel 1978, da cui si apprende che Pastorello, indicato come «*famoso pintor romano que vivió y murió en esta ciudad [di Sucre]*», realizzò un secondo *retablo* di pitture e sculture per la cattedrale nella cappella dedicata a S. Michele di patronato del canonico Baptista²⁰²². Inoltre, secondo documenti rinvenuti da Gunnar Mendoza, Pastorello morì all'età di soli 35 anni, nel 1608, e nacque nel 1573 a Villa de Briga²⁰²³ «*último pueblo del estado del Duque de Saboya que confina con la señoría de Génova*» da Antonio Pastorello e Maddalena Berrugui²⁰²⁴. I suoi esecutori testamentari, gli italiani Francisco Cesar e Pedro de Rameiro, per assolvere al loro compito, il 2 aprile 1609 affidarono al padre gesuita Juan Font, Procuratore della Provincia di Paraguay diretto in Italia, l'incarico di rintracciare i parenti di Giuseppe Pastorello trasmettendo loro l'eredità di 3450 pesos del defunto artista che dovevano essere impiegati per la fondazione di una cappella di *jus patronatus* a Briga o a Genova²⁰²⁵. Da quanto consta da un altro documento inedito, Pastorello aveva fondato una cappella di *jus patronatus* persino nella cattedrale di Sucre²⁰²⁶, circostanza che dimostra il prestigio sociale e l'agiatezza dell'artista italiano in città, per la quale

cinco años e que no le tocan las generales de la ley e avnque hiço el dicho retablo barato a dicho la verdad e lo firmó de su nombre. =Josephe Pastorelo. =Ante mi Diego de Adrada, escriuano de su magestad».

²⁰¹⁷ Cfr. SORIA 1965, p. 129; MESA, GISBERT 1972b, p. 65.

²⁰¹⁸ Cfr. SORIA 1965, p. 130; MESA, GISBERT 1972b, p. 65. Secondo Bernardo Gantier Zelada. "Ubicación de dos obras de arte manieristas desconocidas en Bolivia". In *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005, p. 157 il dipinto dell'*Imposizione della casula a Sant'Ildefonso* che attualmente si conserva nella cappella della Vergine di Guadalupe della cattedrale di Sucre potrebbe forse essere opera del Pastorello.

²⁰¹⁹ Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia - Sucre (=ABNB). Escrituras Públicas de La Plata. Serie 142, Escribanía Pública, varios, procuratore Alonso Fernández Michel, 27 aprile 1607, ff. 350r-353r.

²⁰²⁰ Cfr. SORIA 1965, p. 130; MESA, GISBERT 1972b, p. 65.

²⁰²¹ ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 111, Escribanía Pública, varios, procuratore Agustín de Herrera, 9 aprile 1605, ff. 575r-575v.

²⁰²² Pedro Ramírez del Aguila. *Nuticias Políticas de Indias* [1639]. Sucre: Imprenta Universitaria (ed. critica a cura di Jaime Urioste Arana), 1978, p. 146.

²⁰²³ Potrebbe trattarsi degli attuali comuni di Briga Alta o di Briga Marittima.

²⁰²⁴ Cfr. SORIA 1965, p. 130; MESA, GISBERT 1972b, p. 65.

²⁰²⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1972b, p. 65; GANTIER ZELADA 2005, pp. 156, 158 nota 5. Il documento menzionato è ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 75, Escribanía Pública, varios, procuratore Felipe de Godoy, 2 aprile 1609, ff. 648r-652v.

²⁰²⁶ ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 150, Escribanía Pública, varios, procuratore Alonso Fernández Michel, 10 febbraio 1617, ff. 705r-706r.

erano stati destinati 2000 pesos provenienti da una *hacienda* a Mojopoco, a 10 leghe da Sucre, e altri 1400 pesos provenienti da due fattorie di Sibisto e Cochehuasi, a 2 leghe dalla città²⁰²⁷.

Inedita documentazione archivistica, presentata per la prima volta in questa Tesi, permette ora di comprendere meglio le ragioni che spinsero l'artista a lasciare l'Italia e ad intraprendere il lungo viaggio verso il Vicereame del Perù. Stando ad un documento datato 9 agosto 1603, Giuseppe Pastorello (ivi indicato come «*natural de la ciudad de Niza*») fu menzionato, insieme agli altri italiani Juan Baptista Mártir «*natural de la isla de Vicega*», Virgilio Roso «*natural del pueblo de Framura, ribera de Génova*» e Juan Baptista Bascopé²⁰²⁸ «*natural de la ciudad de Milán*», come *cateador*, ossia come ricercatore di miniere, da Luis Hernández naturale di Nizza²⁰²⁹. Il 14 maggio del 1607, invece, il Pastorello ricevette da Juan Baptista Bozo, a nome del suo compagno d'affari Nicolás Genovés, il mandato per impiegare *indios* nelle sue miniere, case e fattorie²⁰³⁰. I due dati sono di estremo interesse perché dimostrano la grande portata del fenomeno della “febbre dell'oro” che colpì gli italiani attratti dal mito dell'*El Dorado*, ed inoltre ci mostrano il caso di un altro artista che, come Matteo Pérez de Alesio, lasciò l'Europa con l'intento di fare fortuna, affiancando l'attività estrattiva a quella artistica.

4.5.5 Artisti italiani nel Nuovo Regno di Granada

Il capitolo della presenza degli artisti italiani nel Nuovo Regno di Granada tra XVI e XVII secolo è uno dei più vivaci, ma allo stesso tempo meno noti della storia dell'*arte virreinal* a causa della perdita delle opere degli artefici che vi giunsero e per la scarsità di documentazione. I nomi degli artisti italiani giunti nel Nuovo Regno di Granada, infatti, emergono dal ritrovamento delle loro firme su singole opere, come nel caso di Francesco Pozzo, o dal fortuito ritrovamento archivistico, come nel caso di Giovan Battista Castello, mentre di nessun aiuto risultano i registri ufficiali di passeggeri conservati nell'Archivo General de Indias di Siviglia dal momento che, come si è più volte ribadito, molti giunsero in America senza la necessaria licenza d'imbarco²⁰³¹. In un recente studio, condotto da chi scrive congiuntamente con Adrián Contreras-Guerrero, si è cercato per la prima volta di porre l'attenzione, attraverso una selezione di casi, sulla complessità delle testimonianze artistiche italiane presenti nel territorio anticamente noto come Tierra Firme²⁰³², corrispondente alla parte settentrionale del Continente Sudamericano, comprendente gli attuali Panama, Colombia, Ecuador e Venezuela. Si tratta di una regione che pur facendo parte del Vicereame del Perù, per la sua lontananza da Lima, godé di una certa autonomia amministrativa sotto le Regie Udienze di Quito e di Santafé de Bogotá (la provincia di Caracas era soggetta alla

²⁰²⁷ ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 237, Escribanía Pública, varios, procuratore Diego Ortiz Gallo, 12 agosto 1662, ff. 681r-683r; ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 278, Escribanía Pública, varios, procuratore Diego de la Torre, 14 giugno 1727, ff. 383r-384r.

²⁰²⁸ Questi è indicato come «*uno de los mineros más prominentes de la época*» possedendo la miniera Santísima Trinidad nel Cerro la Flamenca e un'altra chiamata El Rosario. Cfr. Zenobio Calisaya Velásquez. “Vida y milagros de la Villa de San Felipe de Austria. Ensayo histórico antropológico”. In *Ensayos históricos sobre Oruro*. La Paz: ASDI, 2006, pp. 100-105.

²⁰²⁹ ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 94, Escribanía Pública, varios, procuratore Gaspar Núñez de Chávez, 9 agosto 1603, ff. 313v-314r.

²⁰³⁰ ABNB. Escrituras Públicas de La Plata. Serie 142, Escribanía Pública, varios, procuratore Alonso Fernández Michel, 14 maggio 1607, ff. 407r-408v.

²⁰³¹ Cfr. VARGAS MURCIA 2012, p. 33.

²⁰³² Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b.

Regia Udienza di Santo Domingo) fino all'istituzione, nel 1717, del Vicereame di Nuova Granada che decretò la totale indipendenza dai viceré del Perù.

Seppur al momento non documentata, è legittimo ipotizzare che una delle prima città in cui si sviluppò la presenza di artisti italiani fu Cartagena de Indias che, come si è visto, costituiva porto di scalo obbligatorio per tutte le navi provenienti dalla Spagna. Centri di attrazione dell'attuale Colombia doverono essere, inoltre, Santafé de Bogotá, sede della Regia Udienza, e Tunja che, come si è visto, durante i secoli XVI e XVII, fu animata da una certa vivacità artistica. Proseguendo verso sud, un certo protagonismo ancora da indagare fu ricoperto dalla "ciudad blanca" di Popayán, sede di una estesa Gobernación, e, soprattutto, da Quito dove era installata l'omonima Regia Udienza.



Fig. 248.
Francesco Pozzo,
*Madonna della
Candelora*, 1597.
Boyacá,
convento del
Deserto della
Candelora. Foto
di Adrián
Contreras-
Guerrero.



Fig. 249. Francesco
Pozzo (qui attr.),
*Immacolata
Concezione*. Tunja,
Museo
dell'Universidad S.
Tomás. Foto RINCÓN
AVENDAÑO 2013

Alcuni anni dopo la partenza di Medoro Angelino da Tunja, pittore che «*en cierta medida ha opacado el nombre de otros artistas que contribuyeron a hacer de Tunja una de las urbes más representativas del manierismo y el renacimiento en la América española*»²⁰³³, è ricordato in quella città²⁰³⁴ il pittore piemontese, ma, crediamo, di formazione lombarda, Francesco Pozzo (o del Pozzo), noto grazie alla firma a caratteri cubitali «*FRANCISCUS PUTEUS MEDIOLANIENSIS, FECIT ANNO 1597*» apposta sull'unica opera finora nota in terra americana, descritta come «*una de las más bellas imágenes de la primera etapa del arte colonial*»²⁰³⁵. Si tratta dell'olio su tavola raffigurante la *Vergine della Candelora* (fig. 248) attualmente custodito nel convento del Deserto della Candelora presso Boyacá²⁰³⁶. L'opera fu commissionata in Tunja dai due eremiti Domingo de Anaya e Francisco Rodríguez²⁰³⁷ per destinarla alla cappella di un piccolo eremo sotto il titolo di S.

²⁰³³ VARGAS MURCIA 2017, p. 50.

²⁰³⁴ GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 35 avverte che la localizzazione della bottega del Pozzo a Tunja è solo ricordata dalla tradizione e che finora non sono stati rinvenuti documenti che ne accreditino la presenza.

²⁰³⁵ GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 33. Bisogna espungere dal catalogo del Pozzo una presunta *Madonna del Rosario* datata 1605 a cui fanno riferimento MESA, GISBERT 1965, p. 26 che in realtà è medesima tavola della *Madonna della Candelora* la cui iconografia e data di esecuzione erano state in passato confuse da alcuni autori (cfr. Luis Duque Gómez. "Notas sobre la pintura neogranatense del siglo XVI". *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n. 5, 1957, p. 11; GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 36). CORTÉS 1989, pp. n.n. attribuisce al Pozzo la tela raffigurante *Santa Margherita d'Antiochia*, della quale riporta la data 1602, che si conserva nella chiesa del Topo di Tunja. A parere di chi scrive, il dipinto sembra piuttosto riconducibile all'ambito andaluso.

²⁰³⁶ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 27. MARCO DORTA 1950, p. 446 segnala che nel 1835 il dipinto fu ritoccato dal pittore bogotano Pedro José Figueroa (1770-1838) perdendo la sua *facies* originaria che, tuttavia, le fu restituita dal restauro del 1987. Così anche GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 33. Sul dipinto si veda anche *Huellas de la*

Maria della Candelora, in seguito divenuto convento degli Agostiniani Recolletti²⁰³⁸. In essa sono raffigurati la Vergine che in un braccio regge il Bambino avvolto in fasce e con l'altra mano reca la candela, attributo iconografico che rimanda al mistero della Presentazione di Gesù al Tempio e al titolo mariano della Candelora; sempre in primo piano, ma nella parte inferiore del dipinto tagliati a mezzo busto, compaiono i santi onomastici dei due committenti, Domenico di Guzmán in preghiera e Francesco d'Assisi in adorazione del Crocifisso. Nella stanza in cui è ambientata la scena, costruita secondo una prospettiva centrale che lascia immaginare la destinazione del quadro in una parete molto in alto, compare, sulla sinistra, l'altare della circoncisione sul quale è appoggiato uno scrigno coperto da un tessuto che, crediamo, allude all'Arca dell'alleanza e al tabernacolo, cioè alla compiutezza della vecchia e della nuova Legge nella figura di Cristo, mentre più arretrato un coro di angeli allietta il rituale. Sulla destra, un breve corridoio voltato a botte immette in un paesaggio che dà saggio della formazione lombarda del pittore con confronti, per esempio, con Girolamo Muziano. La tela della *Vergine della Candelora* manifesta, pur all'interno di stilemi che si rifanno alla tarda Maniera, l'adesione di Francesco Pozzo alle istanze pietistiche ed intimistiche della Riforma Cattolica certamente inculcate in Lombardia dall'incisiva azione pastorale di Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano proprio negli anni in cui, immaginiamo, il Pozzo dovè compiere la sua formazione artistica; erano attivi in quel tempo nella Lombardia spagnola, tra i tanti, maestri come Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), Ambrogio Figino (1553-1608) e i fratelli Giulio (1502-1572), Antonio (1524-1587) e Vincenzo Campi (1536-1591) che potrebbero aver influenzato il Pozzo o, almeno, offerto dei modelli di confronto.

Riteniamo vada qui attribuito a Francesco Pozzo il dipinto ad olio su tela raffigurante l'*Immacolata Concezione* (fig. 249) attornata con simboli litanici che appartiene alla collezione dell'Ordine dei Predicatori del Museo dell'Universidad S. Tomás di Tunja; l'immagine già pubblicata come opera di autore anonimo²⁰³⁹ va a nostro parere ricondotta al pittore italiano per la stringente somiglianza dei lineamenti del volto dell'Immacolata con quelli della Candelora, oltre che per il medesimo modo di panneggiare la figura, il trattamento delle pieghe e l'uso della policromia. Di questo artista siamo anche in grado di presentare un documento inedito datato 19 maggio 1601 e redatto a Bogotá; non sappiamo però se a quella data Francesco Pozzo, «*que dixo ser de la ciudad de Mylan*», si fosse trasferito nella capitale della Regia Udienza o se si fosse solo recato presso il tribunale locale per deporre la sua dichiarazione in merito alla fonditura di alcuni oggetti in oro²⁰⁴⁰.

Prima di raggiungere il Nuovo Regno di Granada, Francesco Pozzo, indicato come «*artista de alto vuelo*»²⁰⁴¹ e «*diestro en su arte y de no escaso entendimiento artístico*»²⁰⁴², è documentato a

Recoleccion. Agustinos recoletos IV Centenario. Bogotá: Panamerica, 2005, p. 86; ACOSTA LUNA 2011, pp. 288-294 e CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 294.

²⁰³⁷ Cfr. Eugenio Ayape. *Historia del desierto de la Candelaria*. Bogotá: Escuela tipográfica salesiana, 1935, p. 68.

²⁰³⁸ Cfr. José Manuel Groot. *Historia eclesiastica y civil de Nueva Granada*, vol. 1. Bogotá: Mantilla, 1869, p. 164.

²⁰³⁹ Cfr. Julieth Andrea Rincón Avendaño. "La imagen de la Virgen de Chiquinquirá: historia, sistema iconográfico y sistema cultural en la Colonia". In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, pp. 213-214.

²⁰⁴⁰ Archivo General de la Nación de Colombia - Bogotá (=AGNC). Miscelánea, SC.39,83, D.63, 19 maggio 1601, ff. 552r-553r trascritto in Appendice documentaria, doc. 32.

²⁰⁴¹ Guillermo Hernández de Alba. *Teatro del arte colonial: primera jornada en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Lithografía Colombia, 1938, p. 16.

²⁰⁴² Luis Tramoyeres Blasco. *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*. Valencia: Francisco Vives Mora, 1891, p. 64.

Valencia. L'arrivo del pittore in quella città crediamo sia da legare alla personalità di Giovanni de Ribera (1532-1611), viceré ed arcivescovo di Valencia, che trattenne numerosi contatti con la Milano di Carlo Borromeo e la Roma dei papi Sisto V e Gregorio XIV, acquistando in Italia numerose opere oggi conservate nel collegio del Corpus Christi, tra cui originali di Antonio Campi, Federico Zuccari, Giambattista Ricci detto il Novara, Giovanni Baglione e persino una copia del Caravaggio²⁰⁴³. A Valencia Francesco Pozzo è presente sin dal 1592 nel circolo del pittore Juan Sariñena (1545-1619)²⁰⁴⁴, lavorando alle pitture murali nel Palazzo della Generalitat e precisamente nella Sala Nova o Salón de Cortes dove realizzò l'*Estamento militar* (fig. 250) che, secondo Luis Tramoyeres Blasco, è «*la representación pictórica más importante de la colección*»²⁰⁴⁵.

I quaranta uomini dell'*Estamento militar* sono collocati lungo quattro file che degradano prospetticamente, dando un senso di profondità alla stanza; nella parte superiore è presente il distintivo dei militari raffigurante S. Giorgio che sconfigge il drago, sorretto da due putti, completato dal cartiglio che recita «ESTRENVO BRAS MILITAR». Il terzo personaggio nella seconda fila ha in mano una lettera nella quale è presente la sigla «F. P. F.» che può essere sciolta in «Francesco Pozzo Fecit», indicandoci la paternità che è comprovata anche dai documenti che indicano che l'artista, menzionato come «*pintor ytalia*», fu compensato con 400 *lliures*²⁰⁴⁶. Da quanto riferito da Tramoyeres, in una polizza di pagamento del 10 dicembre 1592, il pittore è indicato come «*oriundus ducatus sabaurie*»²⁰⁴⁷, informazione che completa quanto indicato dallo stesso Pozzo nella tavola nel convento agostiniano del Deserto della Candelora dove si dichiarava «*MEDIOLANIENSIS*», cioè di Milano, città dove verosimilmente svolse la sua formazione artistica. Pare che, una volta conclusa, la pittura dell'*Estamento militar* non riscosse il favore dei committenti al punto che Pozzo fu costretto a ritoccare l'opera poiché alcuni deputati pretesero essere ritratti con una maggiore aderenza fisionomica, cosa che il pittore risolse recandosi presso le case dei diversi



Fig. 250. Francesco Pozzo, *Estamento militar*, 1592. Valencia, Palazzo della Generalitat, Sala Nova. Foto internet.

²⁰⁴³ Cfr. Fernando Benito Doménech. "La pittura spagnola dal pieno Rinascimento al Manierismo". In Alfonso Pérez Sanchez (a cura di). *La pittura spagnola*, vol. 1. Milano: Electa, 1995, p. 290.

²⁰⁴⁴ Cfr. Fernando Benito Doménech. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catalogo della mostra (Valencia-Madrid, 1987-1988). Madrid: Museo del Prado, 1987, p. 25.

²⁰⁴⁵ TRAMOYERES BLASCO 1891, p. 63.

²⁰⁴⁶ L'affresco gli fu commissionato con accordo dell'8 agosto 1592. Cfr. Archivo del Reino de Valencia (=ARV). Generalidad, Provisions, 1592, sg. 3.061 trascritto in Salvador Aldana. *El Palacio de la "Generalitat" de Valencia*, vol. 3. Valencia: Generalitat, 1992, pp. 89-90.

²⁰⁴⁷ Cfr. TRAMOYERES BLASCO 1891, pp. 64-65.

cavalieri per ritrarli uno per uno dal vero. Al pittore, inoltre, gli venne contestato che alcuni dei ritratti non avevano «*semblantsa als dels regnes de espanya sino als de ytalia*»²⁰⁴⁸, con la conseguenza che fu costretto ad adeguare l'aspetto dei personaggi al costume spagnolo dal momento²⁰⁴⁹. Sempre a Francesco Pozzo è riconducibile, ugualmente siglata dalle sue iniziali, l'*Allegoria della Giustizia* (fig. 251) della parete meridionale della Sala Nova che gli fu commissionata dal sindaco Antonio Bellvis per 40 *lliures*²⁰⁵⁰. Risultano evidenti, in questa matrona



Fig. 251. Francesco Pozzo, *Allegoria della Giustizia*. Valencia, Palazzo della Generalitat, Sala Nova. Foto internet.

ingioiellata, i rimandi stilistici alla tarda Maniera italiana ma anche emergono delle somiglianze, soprattutto nei lineamenti del volto, con la *Madonna della Candelora*²⁰⁵¹. Accanto a queste opere certe del Pozzo nel Palazzo della Generalitat di Valencia, che dimostrano il prestigio goduto dall'artista, indicato nei documenti come «*honorable francisco poço pintor*»²⁰⁵², August Mayer menziona un piccolo quadro conservato nel Museo di Tarragona che rappresenta «*en figuras de tamaño medio, una procesión*», con fisionomie ben espressive e con un gusto coloristico «*muy digno de nota*»²⁰⁵³; nonostante i nostri sforzi non è stato possibile rintracciare il dipinto e verificarne la paternità del Pozzo.

Tornando a Tunja, che fu, come si diceva, un centro pullulante di artisti così come ben evidenziato da Laura Liliana Vargas Murcia²⁰⁵⁴, è documentato il pittore genovese Giovan Battista Castello del quale si conosce che nel 1620 era sposato con Catalina de Avendaño e che abitava a Tunja, insieme ad una donna di servizio registrata come «*morena*»²⁰⁵⁵, nella casa contraddistinta dal numero 307 nel piano della città elaborato da Magdalena Corradine Mora che si basa sugli affitti del 1620 e del 1623²⁰⁵⁶. Recentemente è stato scoperto da Jorge Gamboa il testamento del pittore datato 1601 in cui Castello dichiarava di non aver ancora ricevuto da padre Gonzalo Velasco «*veinte y ocho pesos y ducado de oro corriente de*

trece quilates» corrispondenti a ciò che «*quedó a pagar*» per «*ciertas hechuras*» realizzate per il «*cura y doctrinero*» del villaggio di Turmequé²⁰⁵⁷. Secondo Gamboa il riferimento è,

²⁰⁴⁸ ARV. Generalidad, Provisions, 1593, sg. 3.062 trascritto in ALDANA 1992, p. 91.

²⁰⁴⁹ Cfr. MAYER 1942, p. 210; Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer. "Mirar y sentir la ciudad. La Valencia al viu en el siglo XVII". In Concepción de la Peña Velasco (a cura di). *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, p. 24; Yolanda Gil Saura. "«En la manera de Pantoja». Dos retratos inéditos de Laura Cervellón y Gaspar Mercader, barones de Buñol y Oropesa (ca. 1600)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n. 85, 2009, p. 453.

²⁰⁵⁰ Cfr. TRAMOYERES BLASCO 1891, pp. 65-66.

²⁰⁵¹ L'identificazione tra il Francesco Pozzo attivo a Valencia e quello successivamente presente in Colombia è, invece, messa in dubbio in GIRALDO JARAMILLO 1955, pp. 36-37.

²⁰⁵² ARV. Generalidad, Provisions, 1592, sg. 3.061 trascritto in ALDANA 1992, pp. 89-90.

²⁰⁵³ Cfr. MAYER 1942, p. 210.

²⁰⁵⁴ Cfr. VARGAS MURCIA 2017.

²⁰⁵⁵ Cfr. VARGAS MURCIA 2017, pp. 59, 65.

²⁰⁵⁶ Cfr. Magdalena Corradine Mora. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009.

²⁰⁵⁷ Archivo Histórico Regional de Boyacá - Tunja (=AHRB). Fondo Notaría, Sección I, prot. 84, 3 ottobre 1601, ff. 20r.-23r. Pubblicato in Jorge Gamboa. "Un pintor genovés en Turmequé: nuevos datos sobre el posible autor de algunas pinturas murales de la iglesia doctrinera (1598-1600)". *Imágenes y espejismos*, 9 agosto 2018 disponibile 366

presumibilmente, alle pitture murali che decorano, come *Biblia pauperum*, la chiesa dottrinarie di Turmequé dedicata alla Madonna del Rosario nella quale, da quanto si ricava da un'iscrizione apposta sul fonte battesimale, già nel 1598 si impartiva il sacramento ai catecumeni²⁰⁵⁸. Prima del ritrovamento del testamento e della conseguente proposta attributiva di Gamboa, le pitture murali di Turmequé, ritenute come «*uno de los programas iconográficos más completos que se conservan en Colombia*», sono state studiate da Eduardo Valenzuela Avaca e Laura Liliana Vargas Murcia che hanno evidenziato incongruenze stilistiche e di datazione del ciclo pittorico composto da scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento e da immagini di santi che si mescolano senza alcun ordine apparente²⁰⁵⁹. In particolar modo i due studiosi hanno notato che nella parte superiore delle pareti della chiesa vi è una «*grisalla manierista en la que se observan mascarones, cortinajes y motivos vegetales*» e che la pittura di questo fregio monocromo a grottesche, che i documenti del Cinquecento chiamano «*pintura de romanos*», risulta essere più antica delle scene policrome²⁰⁶⁰. Recentemente anche José Manuel Almansa Moreno è intervenuto sulle pitture murali sostenendo che la loro realizzazione si debba ricondurre ad «*una labor de grupo y no de un solo pintor, debido a la heterogeneidad que presentan las pinturas*» evidenziando, inoltre, a livello tecnico «*bastantes deficiencias en la ejecución de las pinturas, apreciándose cierto primitivismo e ingenuidad en el uso de la perspectiva y de la composición*»²⁰⁶¹. A parere di chi scrive, nessuna delle scene dipinte nella chiesa della Madonna del Rosario di Turmequé, nonostante la pedissequa ripresa di alcuni modelli dedotti da stampe italiane e fiamminghe²⁰⁶², può essere ricondotta ad un artista italiano. Inoltre la quantità di denaro che Giovan Battista Castello doveva ricevere da padre Gonzalo Velasco, se rapportata ai compensi per altre opere coeve, sembra incongrua per un'ampia realizzazione come un ciclo di pitture murali. Ne deduciamo, pertanto, che l'opera di Castello a Turmequé dovè andare perduta.

Il problema attributivo delle pitture murali di Turmequé, realizzate a secco²⁰⁶³, si inserisce in un più ampio dibattito sulla paternità di alcuni cicli murali con grottesche²⁰⁶⁴ esistenti a Tunja e nelle chiese dottrinarie *de los pueblos de indios* della regione²⁰⁶⁵. La complessità iconografica di questi cicli, e l'indubbia eco della tarda Maniera romana, aveva indotto in passato alcuni studiosi a considerare la possibile paternità di pittori italiani. Per quanto concerne le chiese dottrinarie, Guadalupe Romero Sánchez appunta che le pitture erano generalmente eseguite «*por mano de obra*

in <https://imagenesyespejismos.wordpress.com/2018/08/09/un-pintor-genoves-en-turmeque-nuevos-datos-sobre-el-possible-autor-de-algunas-de-las-pinturas-murales-de-la-iglesia-doctrinera-1598-1600/>, consultato il 11 marzo 2020. Il documento è trascritto in Appendice documentaria, doc. 33.

²⁰⁵⁸ Cfr. GAMBOA 2018.

²⁰⁵⁹ Cfr. Eduardo Valenzuela Avaca, Laura Liliana Vargas Murcia. "Kerigma en imágenes: el programa iconográfico de los muros de la iglesia de Turmequé en el Nuevo Reino de Granada (Colombia)". *Artefacto visual*, vol. 3, n. 4, 2018, pp. 82, 88.

²⁰⁶⁰ Cfr. VALENZUELA AVACA, VARGAS MURCIA 2018, p. 88.

²⁰⁶¹ José Manuel Almansa Moreno. *Pintura mural en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 182.

²⁰⁶² Cfr. VALENZUELA AVACA, VARGAS MURCIA 2018, pp. 91-94; ALMANSA MORENO 2021, pp. 191-205.

²⁰⁶³ Cfr. VALENZUELA AVACA, VARGAS MURCIA 2018, p. 90.

²⁰⁶⁴ Sulle pitture murali nel Nuovo Regno di Granada si rinvia in particolar modo ai recenti José Manuel Almansa Moreno. "Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada". In José Manuel Almansa Moreno, Nuria Martínez Jiménez, Fernando Quiles García (a cura di). *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 236-255 e ALMANSA MORENO 2021.

²⁰⁶⁵ Sui *pueblos de indios* si veda in particolar modo Guadalupe Romero Sánchez. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Atrio patrimonio, 2010; Guadalupe Romero Sánchez. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012.

indígena o mestiza», cosa del tutto normale se prendiamo in considerazione, come già osservato in precedenza, che esistevano stampe «*que se podían reproducir sin estar demasiado familiarizados con los modelos iconográficos*», e che il carattere modesto di questi luoghi di culto, così come le loro risorse economiche sempre scarse, «*imposibilitaría poder contratar a pintores reconocidos para su ejecución*»²⁰⁶⁶. Per quanto riguarda i cicli pittorici presenti nella Casa del Escribano Juan de Vargas, nella Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón e nella Casa de Juan de Castellanos a Tunja, soli superstiti di un fenomeno di più ampia portata che investì la città²⁰⁶⁷, già Martín Soria escludeva un qualsiasi possibile intervento di Medoro Angelino in tali lavori sottolineando che l'ampio uso di fonti a stampa ed una certa «*ingenuidad al adaptar la fórmula europea*» fanno pensare, piuttosto, «*en un pintor local, criollo, mestizo, o indio*»²⁰⁶⁸.

Tornando al testamento di Giovan Battista Castello, il pittore, «*estando enfermo en la cama*» dichiarava, tra i vari, di essere in credito con padre Juan de Leguizamón, vicario di Tunja, di 24 pesos per una «*hechura*» di *Gesù Bambino*, con «*el cacique de Tinjacá de Avendaño*» per una tela della *Madonna del Rosario* rilasciata a Muzo, con fra' Juan del convento di S. Domenico di Tunja e gli *indios* dell'*encomienda* del capitano Antonio Patiño di 10 pesos per un'immagine dell'*Immacolata Concezione*. Tra i beni inventariati vanno segnalati pigmenti ed oggetti necessari alla pittura come «*setecientos panes de plata de mi oficio y arte de pintor, en sus libros*», «*una petaquita y una taleguilla de colores de Castilla*», «*una piedra de moler colores con su mano*», «*unos papeles de pintura de mi arte*» e «*un martillo y unas tijeras y navaja*». Si rilevano, inoltre, immagini pittoriche pronte o da terminare come «*una tablita de San Antonio por acabar*», «*una imagen de la Antigua, por acabar*» e «*una imagen en lienzo de Nuestra Señora de la Concepción con San Jacinto a un lado y Santa Ana*» per la quale si ordina che sia consegnata, «*en el estado en que está*» a Juan de Ortegón esattore della Regia Udienza «*o a doña Isabel su mujer*». Il documento, quindi, ci fornisce un interessantissimo spaccato dell'attività di Castello che dipingeva su tavola e su tela impiegando pigmenti importati dalla Spagna e lavorando per una clientela molto variegata che andava dagli *indios* ai religiosi, fino all'*élite* dei burocrati impiegati nell'amministrazione. Sempre dal testamento apprendiamo che il pittore non aveva eredi in America e che i suoi congiunti erano tutti nella sua terra d'origine, Genova, tra cui il padre Nicolás Cerfollo (Castello)²⁰⁶⁹. Come evidenziato altrove²⁰⁷⁰, tuttavia, sappiamo che Giovan Battista Castello superò la malattia e visse a Tunja almeno fino al 1620. Non è stato al momento possibile ricondurgli nessun'opera certa ed esistente che permetta anche di ventilare l'ipotesi di una possibile parentela con Bernardo Castello (1557-1629), pittore genovese che grazie al soggiorno a Roma acquistò «*chiarezza rappresentativa e semplicità di strutturazione, con un insistente allungarsi delle figure ispirato ai modi del secondo manierismo romano*»²⁰⁷¹.

²⁰⁶⁶ Guadalupe Romero Sánchez. “¿Sólo enjalbegado? La pintura mural en las iglesias doctrineras de Cundinamarca y Boyacá en la primera mitad del siglo XVII. Nuevos aportes documentales a su estudio”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 178.

²⁰⁶⁷ Tra i numerosi studi su tali cicli si rimanda almeno a María del Pilar Espinosa Torres. *Imagen de la pintura mural en la casa de Gonzalo Suárez Rendón. Arte y devoción*. Tunja: Búhos, 2019 e ALMANSA MORENO 2021, pp. 68-131 con bibliografia.

²⁰⁶⁸ SORIA 1956, p. 43.

²⁰⁶⁹ Appendice documentaria, doc. 33.

²⁰⁷⁰ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, p. 295.

²⁰⁷¹ Giovanna Rotondi Terminiello, Ezia Gavazza. “Pittori e committenti per una nuova immagine”. In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Alfa Editoriale, 1992, p. 42.

Così come precisato nell'Introduzione di questa Tesi, sebbene non rientri tra gli obiettivi del nostro studio quello di indagare la presenza e l'attività degli architetti italiani nel Vicereame del Perù, crediamo che sia utile, per fornire un quadro completo della situazione del Nuovo Regno di Granada, almeno rievocare il caso più emblematico²⁰⁷². Uno dei primi architetti a giungere nel Nuovo Mondo, su ordine dallo stesso sovrano Filippo II, fu il romagnolo Battista Antonelli (1547-1616), esponente di una famiglia di ingegneri militari che servì a lungo la Corona spagnola, il quale progettò una serie di piazzeforti volte a difendere il Mar Caraibico dagli attacchi corsari inglesi²⁰⁷³. Fallito il tentativo, intrapreso nel 1583, di costruire una serie di fortificazioni nello Stretto di Magellano volte ad impedire il passaggio delle navi inglesi ed olandesi nell'Oceano Pacifico, l'Antonelli passò a tracciare un piano generale di architetture militari a difesa dei Caraibi che costituivano il luogo di transito delle navi dirette a Cartagena, a Portobelo e a Veracruz e di quelle di ritorno verso la Penisola Iberica. Tra le varie, l'architetto si occupò delle fortificazioni di L'Avana (1586), Cartagena de Indias (1586-1587), Puerto Rico (1587) e Portobelo (1595-1598)²⁰⁷⁴. Congiunto dell'Antonelli fu anche Cristoforo de Roda che proseguì le fortificazioni di Cartagena de Indias con la costruzione del Castillo del Judío²⁰⁷⁵.

²⁰⁷² Sull'argomento si veda almeno Mario Sartor. "Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII). *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, pp. 223-263.

²⁰⁷³ Sugli Antonelli si veda almeno il volume Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004.

²⁰⁷⁴ Cfr. Gaspare De Caro. *Voce* "Antonelli, Battista". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 3. Roma: Treccani, 1961; María Concepción Porras Gil. "Battista Antonelli. Progetti e opere difensive nel Vicereame del Perù ed in altri territori americani". In Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004, pp. 123-142.

²⁰⁷⁵ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 100.

4.6 Opere scelte

10. Bernardo Bitti

Incoronazione della Vergine

1575-1582 ca.

Olio su tela, 375 x 410 cm.

Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia, già altare maggiore.

Il grande dipinto raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 252) è oggi collocato in un *retablo* della sacrestia della chiesa di S. Pietro ma proviene dall'altare maggiore della seconda chiesa della Compagnia di Gesù innalzato tra il 1575, anno dell'arrivo di Bitti in Perù, e il 1582, anno in cui l'artista partì per Cuzco, con la collaborazione del coadiutore spagnolo Pedro de Vargas il quale fornisce un'interessante descrizione del *retablo*:

«hice el retablo mayor y dos colaterales y otro de una capilla, el mayor es admirable pieça, terná más de quarenta pies de alto, y los demás pequeños serán de doce pies de alto; destes retablos hiço el pincel, que son algunos tableros, el Hermano Bernardo, que lo hace admirablemente; fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos la hicimos nosotros, y yo hice después desto todo el dorado gravados de los retablos»²⁰⁷⁶.

La macchina d'altare, dunque, composta da dipinti e da figure scolpite a bassorilievo dorate e sgraffiate vedeva al centro, secondo lo schema tipicamente italiano della pala d'altare, la grande tela ricondotta per la prima volta a Bitti da Soria²⁰⁷⁷. Il quadro presenta al centro la Vergine Maria con lo sguardo rivolto verso l'alto e le braccia incrociate sul petto in segno di umiltà²⁰⁷⁸, innalzata da uno stuolo di angeli seminudi. Più in alto compaiono, seduti su delle



Fig. 252. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1575-1582 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto di Francesco De Nicolò.

nuvole e accompagnati da angeli adulti, a destra Dio e a sinistra Cristo che insieme sostengono la corona posta in asse alla colomba dello Spirito Santo. Il Figlio, seminudo come da tradizione italiana, è avvolto in un mantello rosaceo, mentre il Padre indossa una tunica bianca annodata al cinto e un manto azzurro; i medesimi colori tornano negli indumenti della Vergine, richiamando la sua umanità (rosa) e la sua divinità (azzurro)²⁰⁷⁹. L'evento dell'incoronazione è allietato da cori di cherubini e di angeli festosi che suonano liuti e viole. Nell'angolo inferiore destro compare S. Barbara, contraddistinta dalla palma del martirio e dall'attributo della torre, che rivolge il suo sguardo verso il fedele (fig. 253). L'inclusione, apparentemente fuori contesto, di questa santa è probabilmente da spiegare con la volontà della comunità gesuitica di omaggiare Bárbara Ramírez de Cartagena, moglie di Juan Martínez Rengifo cofondatore del collegio massimo di S. Paolo. Infatti, il 23 agosto 1581, entrambi realizzarono un'importante donazione alla

²⁰⁷⁶ Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1581-1585)*, vol. 3. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1961, p. 508.

²⁰⁷⁷ Cfr. SORIA 1956, p. 47.

²⁰⁷⁸ Cfr. Chiara Frugoni. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi, 2010, p. 9. 370

²⁰⁷⁹ Cfr. Gabriela Benner. "Los colores de la Trinidad: Bernardo Bitti y la simbología cromática jesuita del siglo XVI". In Dino León Fernández, Eliseo Huamantla Gómez (a cura di). *Estudios Iberoamericanos, Siglos XVI - XVIII*. Lima: Fondo Editorial Centro de Estudios Peruanos y Latinoamericanos, 2022, p. 396.



Fig. 253. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine (part. di S. Barbara)*, 1575-1582 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto di Francesco De Nicolò.



Fig. 254. Albrecht Dürer, *Assunzione ed incoronazione della Vergine (part.)*, 1510. Foto internet.



Fig. 255. Nicolas Béatrizet, *Madonna del Rosario (part. cori angelici)*. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.

Compagnia di Gesù, circostanza che fa supporre che la pala d'altare sia da datare tra il secondo semestre del 1581 e il primo semestre 1582, prima del viaggio *cuzqueño* di Bitti²⁰⁸⁰.

Quasi la metà delle figure sono dipinte di profilo, postura prediletta dal pittore, e molte sono realizzate con lo sguardo verso l'alto proponendo, quasi senza modifiche, un cartone che si ritrova in diverse altre opere del camerite²⁰⁸¹. Dal punto di vista stilistico predominano le forme allungate della tarda Maniera romana ed emergono tutti i caratteri tipici della produzione bittesca quali i panneggiamenti spigolosi ed accartocciati e le tinte pastello.

Secondo José de Mesa e Teresa Gisbert, la composizione proposta da Bernardo Bitti è debitrice della *Vergine incoronata dalla Trinità* di Giorgio Vasari²⁰⁸², mentre Soria notava un

imparentamento con la formula compositiva consacrata da El Greco e da Albrecht Dürer²⁰⁸³. Di quest'ultimo artista ci sembra pertinente il confronto con la xilografia dell'*Assunzione ed incoronazione della Vergine* (fig. 254) parte della serie della *Vita della Vergine* del 1510²⁰⁸⁴, senza dimenticare incisioni più tarde come quella di medesimo soggetto realizzata da Johannes Sadeler (1550-1600) nel 1576. Potrebbero essere liberamente ispirati da una nota stampa della *Madonna del Rosario* di Nicolas Béatrizet (fig. 255), invece, gli angeli musicanti che suonano strumenti a corde, tema che fu ampiamente utilizzato nella pittura sacra della tarda Maniera come, per esempio, da Ippolito Borghese (1568-1627/1630).

Il grande risalto riservato alla figura di Maria e alla Trinità, appare in linea agli auspici della Riforma Cattolica che nel Concilio di Trento ribadiva l'assoluta centralità della Vergine nel

²⁰⁸⁰ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 119; WUFFARDEN REVILLA 2019, pp. 207-208.

²⁰⁸¹ Cfr. SORIA 1956, p. 48.

²⁰⁸² Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 30.

²⁰⁸³ Cfr. SORIA 1956, p. 47.

²⁰⁸⁴ Cfr. IRWIN 2018, pp. 271-273.

disegno divino della salvezza umana; difatti l'artista replicò il soggetto in due tele custodite a Cuzco e a Juli (figg. 193 e 177).

Già dal 1624, quando si iniziò la demolizione della seconda chiesa per innalzare il terzo e definitivo tempio gesuitico, il complesso decorativo che fu alacrememente realizzato da Bitti e da Vargas fu progressivamente disperso²⁰⁸⁵; nel 1638 era già stato costruito un nuovo enorme *retablo* barocco che, forse, manteneva al centro la grande pala d'altare dipinta da Bitti²⁰⁸⁶. Parte del materiale del *retablo* della seconda chiesa, che «*tenía figuras de medio relieve de gran primor y pinturas de mano de aquel gran pintor H[ermano] B[ernardo] Bitti*», come emerge dalla *Carta anua* degli anni 1660-1662, fu invece rimontato nella cappella del Niño de Huanta e, poiché «*estaba por los muchos años muy deslucido*», fu ridorato dalla Confraternita degli indigeni risultando «*tan hermoso que se puede decir no se le hace ventaja ninguno*»²⁰⁸⁷.

Bibliografía: SORIA 1956, pp. 47-48; MESA, GISBERT 1963a, p. 26; SORIA 1965, pp. 118-119; MESA, GISBERT 1974, pp. 26-30; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 138-140; MESA, GISBERT 1983, pp. 415-416; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 119; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1996, p. 21; MESA, GISBERT 2005, p. 56; SOLÓRZANO GONZALES 2012, pp. 29-38; IRWIN 2014, pp. 48-56; IRWIN 2018, pp. 271-273; BARRIGA CALLE 2019, pp. 321-324; MUJICA PINILLA 2019, pp. 150, 167; WUFFARDEN REVILLA 2019, pp. 207-208; BENNER 2022, pp. 381-403.

* * *

²⁰⁸⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 207.

²⁰⁸⁶ Cfr. MUJICA PINILLA 2019, p. 150.

²⁰⁸⁷ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 63. Citazione della *Carta anua* tratta da MUJICA PINILLA 2019, p. 167.

11. Bernardo Bitti

Sacra Famiglia della pera

1584-1592 ca.

Olio su tela.

Juli, chiesa di S. Pietro, già chiesa dell'Assunta.

Il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia della pera* (fig. 256) è attualmente collocato nella chiesa di S. Pietro di Juli ma la sua originaria collocazione era probabilmente la chiesa dell'Assunta dove lo vide Martín Soria che per primo lo attribuì a Bernardo Bitti²⁰⁸⁸.

La composizione, considerata come una delle «*más felices del maestro*»²⁰⁸⁹, riprende lo schema piramidale rinascimentale della Madonna in trono con Bambino trovando, secondo Stastny, possibili modelli in Daniele da Volterra o Marcello Venusti²⁰⁹⁰. Risulta chiaro inoltre il debito da Raffaello, sia in riferimento alla composizione che alla policromia²⁰⁹¹.

La Sacra Famiglia è colta in un momento di riposo dalla fuga in Egitto²⁰⁹². Al centro della scena campeggia la Vergine seduta all'ombra di un albero frondoso, avvolta, dal capo ai piedi, in un manto azzurro. Sul suo ginocchio, al di sopra di un cuscino verde, sostiene il Bambino nudo posto in piedi con le gambe incrociate. La Madonna solleva la mano nell'atto di porgere al Figlio una pera, secondo un modello che potrebbe essere riconosciuto nella *Madonna della Candeletta* di Carlo Crivelli un tempo venerata nel duomo di Camerino, città natale di Bitti, e che, pertanto, il pittore gesuita conosceva bene e probabilmente voleva reinterpretare. La pera offerta al Bambino Gesù, da alcuni ritenuta simbolo di speranza e fecondità²⁰⁹³, in questo caso crediamo vada

²⁰⁸⁸ Cfr. SORIA 1956, p. 55.

²⁰⁸⁹ MESA, GISBERT 1974, p. 50.

²⁰⁹⁰ Cfr. STASTNY 2013, p. 138. Secondo IRWIN 2019, p. 286 Bitti potrebbe aver tratto ispirazione da una stampa di Dürer, senza però specificare meglio quale.

²⁰⁹¹ Cfr. MESA, GISBERT 1963a, p. 27.

²⁰⁹² Cfr. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 142; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 121.

²⁰⁹³ Cfr. SORIA 1956, p. 55; MESA, GISBERT 1974, p. 62.



Fig. 256. Bernardo Bitti, *Sacra Famiglia della pera*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa di S. Pietro, già chiesa dell'Assunta. Foto SORIA 1965.

interpretata in maniera diversa. Chiara Frugoni, infatti, avverte che la pera, frutto della dolcezza, è assunta di volta in volta come simbolo «della Madonna o del suo frutto dolcissimo, il mite Figlio pronto al sacrificio»²⁰⁹⁴. Al sacrificio della Passione di Cristo rimanda anche il dolce abbraccio del Bambino che porta delicatamente la mano sul mento della Madre richiamando l'iconografia di origine orientale della “Madonna della tenerezza”, ossia della Madonna che riceve dal Figlio un bacio o una carezza in gesto di consolazione per il presagio della futura Passione²⁰⁹⁵. Ancora alla morte in croce probabilmente allude anche la posizione del Bambino con le gambe incrociate. In posizione più defilata, sul lato destro, appare S. Giuseppe con lo sguardo rivolto verso l'osservatore. Secondo Christa Irwin la scelta

²⁰⁹⁴ Cfr. FRUGONI 2010, p. 262.

²⁰⁹⁵ Cfr. Francesco De Nicolo. “L'iconografia della Madonna della Tenerezza: dall'icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine”. *Luce e vita Documentazione*, nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258.

del tema della Sacra Famiglia potrebbe essere interpretato come un tentativo dei Gesuiti di proporre alla popolazione indigena il modello della famiglia nucleare in opposizione al costume locale del concubinato²⁰⁹⁶.

Rientrano perfettamente nello stile di Bitti il panneggiamento prismatico, i colori chiari e i volti ovali, così come il collo eccessivamente allungato secondo lo stile manierista. Per Mesa e Gisbert questo dipinto fu probabilmente realizzato durante il primo soggiorno di Bitti a Juli verso il 1584²⁰⁹⁷.

Bibliografia: SORIA 1956, pp. 55-56; MESA, GISBERT 1963a, p. 27; SORIA 1965, p. 121; MESA, GISBERT 1974, pp. 50-51; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, pp. 142-143; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 121; MESA, GISBERT 2005, p. 62; STASTNY 2013, p. 138; IRWIN 2019, pp. 286-288.

* * *

12. Bernardo Bitti

Madonna del passerotto

1595-1598 ca.

Tecnica mista su tavola, 110 x 78 cm.

Cuzco, cattedrale, già collegio dei Gesuiti.

Il dipinto, eseguito in tecnica mista su tavola in cedro, raffigura la Madonna col Bambino, popolarmente nota come *Madonna del passerotto* (fig. 257) in virtù dell'uccellino che il Reale Infante trattiene dalle ali. Questa iconografia proviene dalla tradizione figurativa italiana della Madonna il cui Bambino stringe tra le mani un uccellino, solitamente un cardellino o un pettirosso, simbolo del supplizio che lo attende²⁰⁹⁸. La raffigurazione ha origini nel Medioevo quando i bambini si divertivano a

²⁰⁹⁶ Cfr. IRWIN 2019, p. 288.

²⁰⁹⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 50; MESA, GISBERT 2005, p. 62.

²⁰⁹⁸ Cfr. FRUGONI 2010, p. 245.



Fig. 257. Bernardo Bitti, *Madonna del passerotto*, 1595-1598 ca. Cuzco, cattedrale. Foto di Raúl Montero Quispe.

giocare con un uccellino legato alla zampa. Il cardellino, a causa del piumaggio rosso sulla testa, fu assunto a simbolo della Passione di Cristo, anche in virtù della credenza diffusa da Isidoro di Siviglia secondo la quale l'animaletto (da latino *carduelus*) si chiama così perché si ciba di cardi e di spine; da qui il rimando alla corona di spine di Cristo. Anche il pettirosso era associato alla Passione per la radicata credenza popolare che il volatile avesse sfilato una spina dalla corona di Gesù macchiandosi il petto col sangue del Redentore²⁰⁹⁹. Nel caso *cuzqueño*, tuttavia, il Bambino non gioca con un cardellino od un pettirosso bensì con un passerotto²¹⁰⁰, che evidentemente cela un significato iconologico che doveva essere oggetto delle meditazioni dei confratelli gesuiti ai quali il dipinto era rivolto.

²⁰⁹⁹ Cfr. FRUGONI 2010, pp. 256-257.

²¹⁰⁰ Diversamente secondo QUEREJAZU LEYTON 2001, p. 82 si tratterebbe di un falco mentre secondo Ramón Mujica Pinilla. "El sermón a las aves: e el culto a los angeles en el Virreinato peruano". In *Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, p. 47 si tratterebbe di un cardellino.

Secondo Mujica Pinilla l'opera di Bitti alluderebbe ad un episodio del vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo (27,1) nel quale il Bambino Gesù, alla presenza di vari spettatori, dopo aver plasmato dodici passerotti nell'argilla, infuse loro vita prodigiosamente²¹⁰¹. Diversa, invece, è la proposta di lettura iconologica che si avanza in questa sede. Il passero è menzionato nelle Sacre Scritture nel versetto 7 del Salmo 123 (124) che recita: «Siamo stati liberati come un passero / dal laccio dei cacciatori: / il laccio si è spezzato / e noi siamo scampati». Secondo l'interpretazione della patristica, il passero è un uccello ritenuto tendenzialmente incauto, facile preda delle trappole e perciò simbolo dell'anima soggetta alle tentazioni demoniache; il fatto che Gesù Bambino trattenga il passero per le ali potrebbe alludere, quindi, al fatto che il destino dell'uomo peccatore è letteralmente nelle mani di Cristo, l'unico capace di liberare l'anima dall'insidia demoniaca del peccato²¹⁰².

Nel dipinto la Vergine, rappresentata seduta e vestita di tunica rosacea e con il capo coperto da un leggero velo trasparente e un manto azzurro, sostiene sulle ginocchia il Bambino Gesù nudo, coperto solo da un perizoma arancio, mentre un drappo verde fa da quinta alla scena. L'effigie si rifà ad una composizione ampiamente diffusa nell'arte occidentale e trova confronti in opere dell'arte tardo medievale e rinascimentale, con la libera interpretazione di composizioni come quella della *Madonna del Magnificat* di Botticelli oltre che alle tenere rappresentazioni mariane di Raffaello, Correggio e Federico Barocci.

L'attribuzione a Bernardo Bitti fu proposta da Mesa e Gisbert che, prima del restauro, notavano un presunto «*carácter flamenco*» che induceva i due studiosi a supporre l'influenza di

²¹⁰¹ Cfr. MUJICA PINILLA 1993, p. 47.

²¹⁰² Sull'iconologia del passero si veda Francesco Sorce. "La Madonna del passero di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli". *Il Capitale culturale*, n. 18, 2018, pp. 85-117.

qualche stampa fiamminga²¹⁰³. Dai restauri è emerso che l'opera su eseguita a tecnica mista con colori a tempera all'uovo e applicazione a punta di pennello di oro in polvere. Forse perché deteriorato a causa dell'esposizione ad un incendio, questo strato pittorico originale fu successivamente ridipinto altre tre volte; la più recente ridipintura risale agli inizi del secolo XX²¹⁰⁴. A restauro concluso, ripristinata la *facies* originale dell'opera con tutto il suo sapore squisitamente italiano, Mesa e Gisbert giustificarono la loro precedente impressione sull'accento fiammingo del quadro ipotizzando che le prime due ridipinture fossero state eseguite da un qualche discepolo di Bitti, come Giuseppe Avitabile, e poi, a metà del secolo XVII, dal pittore gesuita fiammingo Diego de la Puente²¹⁰⁵; ipotesi che, ovviamente, non è possibile verificare in alcun modo.

L'opera, verosimilmente realizzata ai tempi del rettorato di Manuel Vázquez (1595-1598), doveva appartenere al collegio gesuitico di Cuzco e, probabilmente, considerate le sue dimensioni ridotte, era destinata alla devozione personale dei religiosi all'interno delle celle²¹⁰⁶; a seguito dell'espulsione dei Gesuiti nel 1767 dovè passare in cattedrale entrando a far parte del *retablo* della Trinità, dove ancora oggi è collocata²¹⁰⁷.

Bibliografia: MESA, GISBERT 1963a, p. 26; MESA, GISBERT 1974, pp. 81-82; MESA, GISBERT 1982, p. 61; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 125; MUJICA PINILLA 1993, p. 47; QUEREJAZU LEYTON 2001, pp. 81-94; MESA, GISBERT 2005, p. 67; SAMANEZ ARGUMEDO 2013, p. 85; COHEN SUAREZ 2015a, p. 163.

²¹⁰³ Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 82.

²¹⁰⁴ Cfr. QUEREJAZU LEYTON 2001, p. 85.

²¹⁰⁵ Cfr. MESA, GISBERT 1982, p. 61.

²¹⁰⁶ Potrebbe trattarsi, infatti, di uno di quei piccoli dipinti ricordati da VEGA 1948, pp. 53-54 all'interno delle celle dei gesuiti. Cfr. MESA, GISBERT 1974, p. 82. Secondo QUEREJAZU LEYTON 2001, p. 83, invece, il quadretto sarebbe stato realizzato da Bitti tra il 1580 e il 1582.

²¹⁰⁷ Cfr. MESA, GISBERT 2005, p. 67; SAMANEZ ARGUMEDO 2013, p. 85.

13. Bernardo Bitti

Cristo alla colonna

1599-1600 ca.

Olio su tela.

Sucre, Museo della cattedrale, già chiesa di S. Michele.

Il dipinto raffigurante il *Cristo alla colonna* (fig. 258) fa parte di una serie di dipinti attualmente esposti nel Museo della cattedrale di Sucre ma provenienti dalla chiesa gesuitica di S. Michele dove, a loro volta, furono probabilmente condotti dal collegio gesuitico di S. Giacomo. Il ciclo di dipinti, di buona qualità, venne già attenzionato da Héctor Schenone²¹⁰⁸ ed in seguito attribuito a Bernardo Bitti da Martín Soria²¹⁰⁹; entrambi gli studiosi, tuttavia, non inclusero nel ciclo anche il *Cristo alla colonna* che, invece, fu riconosciuto come opera di Bitti da Mesa e Gisbert²¹¹⁰. I due coniugi notavano la potente anatomia del Cristo di michelangiolesca memoria e la bellezza ideale del corpo nudo secondo «*las líneas y poses de la antigüedad griega*»²¹¹¹. L'opera dovè essere dipinta intorno agli anni 1599 e 1600, quando il pittore marchigiano è documentato nella capitale della Regia Udienza di Charcas²¹¹².

Nel *Cristo alla colonna* di Sucre Bitti ripropone il medesimo cartone del Cristo della *Flagellazione* (fig. 188) realizzato qualche tempo prima per il collegio gesuitico di Cuzco, oggi nella chiesa di S. Tommaso d'Aquino di Rondocan²¹¹³. Il dipinto boliviano, tuttavia, presenta la semplificazione della composizione con l'eliminazione dei personaggi e la rimozione dall'ambientazione di qualsiasi elemento secondario, in modo da facilitare la concentrazione dell'osservatore sulla figura del

²¹⁰⁸ Cfr. SCHENONE 1950, p. 94.

²¹⁰⁹ Cfr. SORIA 1956, pp. 60-63; SORIA 1965, p. 123-124.

²¹¹⁰ Cfr. MESA, GISBERT 1963a, p. 28; MESA, GISBERT 1974, pp. 94-95; MESA, GISBERT 2005, p. 71.

²¹¹¹ MESA, GISBERT 2005, p. 71.

²¹¹² Cfr. MESA, GISBERT 1974, pp. 87-90.

²¹¹³ Cfr. DE NICOLO 2022d, pp. 120-121.



Fig. 258. Bernardo Bitti, *Cristo alla colonna*, 1599-1600. Sucre, Museo della cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 259. Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, inizi del XVII secolo. Urbino, Museo Diocesano. Foto CLERI 2015.

Messia che emerge, in posizione inclinata e legato ad un'alta colonna, da un'atmosfera tenebrosa. Sembrerebbe, pertanto, che nella tela di Sucre, così come analogamente accade nelle *Lacrime di San Pietro di Arequipa* (fig. 182), si ricerchi un maggiore intimismo che aiuti il fedele a meditare sul volto sofferente del Cristo che Mesa e Gisbert considerano come uno volti più persuasivi dipinti da Bernardo Bitti²¹¹⁴.

Una maggiore inclinazione intimistica rispetto alla produzione precedente, comunque sempre nel solco di una graduale trasformazione, interessò in quegli stessi anni anche Federico Zuccari, pittore certamente noto a Bitti, così come emerge se confrontiamo, rimanendo nella stessa iconografia, la *Flagellazione di Cristo* (fig. 17) dell'oratorio del Gonfalone, con la *Flagellazione* del *retablo mayor* della chiesa dell'Escorial e, soprattutto, col *Cristo alla colonna* (fig. 259) del Museo Diocesano di Urbino²¹¹⁵. Quest'ultima immagine, per le

analogie compositive, che chissà vanno oltre il semplice riutilizzo di modelli convenzionali dal momento che il prototipo di Zuccari fu un vero punto di riferimento per i pittori contemporanei e fino a tutto il secolo XVII²¹¹⁶, ci induce ad interrogarci se Bitti abbia avuto modo, a quelle date, di conoscere l'evoluzione di Zuccari, così come di Andrea Lilli, Cristoforo Roncalli e di altri pittori italiani contemporanei attraverso le incisioni. A conferma di ciò ricordiamo quanto visto con il collaboratore di Bitti, Pedro de Vargas, che scriveva al Preposito Generale richiedendo l'invio di disegni e stampe che gli permettessero di essere aggiornato alle novità artistiche romane. I libri e le collezioni di stampe erano articoli altamente richiesti per le biblioteche della Compagnia la quale si serviva di una capillare rete europea di librai che canalizzavano gli invii in America mediante il

²¹¹⁶ Cfr. Bonita Cleri. "Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie". *Arte marchigiana*, n. 2, 2015, pp. 59-80 che dimostra l'ampia diffusione di questo modello nel secolo XVII.

²¹¹⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1963a, p. 28.

²¹¹⁵ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 121.

Procuratore delle Indie che risiedeva in Siviglia²¹¹⁷.

Bibliografia: MESA, GISBERT 1963a, p. 28; MESA, GISBERT 1974, pp. 94-95; MESA, GISBERT 2005, p. 71; DE NICOLA 2022d, pp. 120-121.

* * *

14. Medoro Angelino

Orazione di Gesù nell'orto degli ulivi
1587.

Olio su tela, 212 x 134 cm.

Tunja, cattedrale, cappella della Confraternita del Clero, già cappella Mancipe.

Trasporto di Cristo morto

1587 ca.

Olio su tela, 215 x 138 cm.

Tunja, cattedrale, cappella della Confraternita del Clero, già cappella Mancipe.

I dipinti ad olio su tela furono eseguiti per la cappella dei Mancipe nella cattedrale di Tunja, fondata nel 1569 sotto il titolo della Santa Croce dal *conquistador* don Pedro Ruiz García, sindaco della città²¹¹⁸; la costruzione della cappella di *jus patronato* durò molti anni e ancora nel 1598 il figlio di don Pedro, il capitano Antonio Ruiz Mancipe, elencava nel suo testamento una serie di debiti che rimanevano ancora da pagare per l'erezione e la decorazione del sepolcro familiare. Dal testamento, in parte trascritto da Laura Liliana Vargas Murcia, emerge che il capitano disponeva:

²¹¹⁷ Cfr. Pedro Guibovich Pérez. "El ministerio educativo jesuita en la provincia del Perú". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 89.

²¹¹⁸ Cfr. MESA, GISBERT 1965, p. 29; SEBASTIÁN 2006, p. 110.

«Que pague a Medoro Angelino, romano [pin]tor por la hechura de una imagen de pincel de [N]uestra Señora de la Antigua grande y guarnecida de madera dorada que se hizo en esta ciudad de Tunja ciento y cincuenta [pe]sos de oro de veinte quilates»²¹¹⁹.

Il dipinto della *Vergine dell'Antigua*, titolo mariano ampiamente diffuso tra i *conquistadores*, non risulta reperibile ma è probabile che fosse una replica delle due versioni realizzate per don Diego Hernández nella chiesa di S. Domenico e di quella già in S. Ignazio; era destinata ad uno degli altari laterali dell'ampia cappella funeraria dei Mancipe²¹²⁰.

Nel medesimo testamento Antonio Ruiz Mancipe ordinava che:

«Paugen más al dicho Medoro Angelino por la hechura de dos lienzos grandes guarnecidos y dorados, el uno de la Oración del Huerto y el otro del Descendimiento de la Cruz que están a los lados de un retablo del altar mayor y de pintar los ventanajes de las vidrieras y dorar la tribuna y puertas de coro y sacristía y escudos y otras cosas que se pintaron en la dicha capilla, doscientos y cincuenta pesos de oro de veinte quilates»²¹²¹.

Le due tele dell'*Orazione di Cristo nell'orto* e della *Discesa di Cristo dalla Croce* sono ancora esistenti sebbene non più collocate nella loro originaria posizione ai lati del *retablo* del *Calvario* (1583)²¹²². L'olio su tela dell'*Orazione*

²¹¹⁹ AHRB. Fondo Notaria, Sección II, prot. 65, 2 giugno 1598, ff. 170r-190v trascritto in VARGAS MURCIA 2016a, pp. 68-69.

²¹²⁰ Cfr. Juan David Parra-Cárdenas. *Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620* (Tesi di Laurea Magistrale). Bogotá: Universidad de los Andes, 2019, p. 93.

²¹²¹ AHRB. Fondo Notaria, Sección II, prot. 65, 2 giugno 1598, ff. 170r-190v trascritto in VARGAS MURCIA 2016a, pp. 68-69. Si noti che nel testamento il pittore è indicato nella forma corretta di nome e cognome Medoro Angelino.

²¹²² Il gruppo di pregevoli immagini in legno scolpite nel 1583 da Juan Bautista Vázquez el Viejo (1510-1588) comprende il *Cristo Crocifisso* e la *Maddalena* inginocchiata ai suoi piedi, con l'*Addolorata* e *San Giovanni Evangelista*. Cfr. Francisco Javier Herrera García, Lázaro Gila Medina. "El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del*



Fig. 260. Medoro Angelino, *Cristo in orazione nell'orto*, 1587. Tunja, cattedrale. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 261. Medoro Angelino, *Trasporto d Cristo morto*, 1587 ca. Tunja, cattedrale. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.

di Cristo nell'orto del Getsemani (fig. 260) raffigura Cristo inginocchiato in preghiera confortato da un angelo che gli mostra la croce, strumento del supplizio; in basso Pietro, che impugna l'elsa di una spada, Giovanni dai lineamenti di un giovane imberbe e Giacomo, sono addormentati nei loro mantelli. In lontananza, sotto un cielo notturno schiarito da una falce di luna, compaiono le minuscole figure di Giuda che guida i soldati armati di lance e torce. Nella parte inferiore del quadro, un piccolo cartiglio dichiara la paternità dell'esecuzione e la sua data di realizzazione: «MEDORUS ANGELI/INUS ROMANUS FACIEBAT/ 1587». Dal punto di vista compositivo ed iconografico tornano alla mente tutti i principali brani pittorici romani della tarda Maniera di medesimo soggetto: dall'affresco di anonimo nell'oratorio del Gonfalone a Roma (fig. 13), alla stampa di Cornelis Cort da Taddeo Zuccari (fig. 14), fino all'affresco di Marcello

Venusti nella cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva.

La tela del *Trasporto di Cristo morto* (fig. 261) rappresenta la processione del trasferimento del corpo quasi deforme di Cristo morto, sorretto da Nicodemo e da Giuseppe d'Arimatea, verso il sepolcro, accompagnato da Maria, che alza il suo sguardo al cielo in dolorosa orazione, Giovanni che rivolge il suo sguardo verso l'osservatore, due delle Pie Donne ed un uomo col turbante che regge una torcia accesa che rischiara la scena notturna. Anche in questo caso, così come ravvisato in precedenza, si riconoscono analogie con opere della tradizione pittorica italiana come col *Compianto sul Cristo morto* (1557) di Livio Agresti nella chiesa di S. Spirito in Sassia a Roma (fig. 83) e con il *Trasporto del Cristo morto* realizzato da Giorgio Vasari²¹²³ con i quali si notano il

²¹²³ Cfr. Carl Brandon Strehlke. "Descent from the Cross". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820, 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 417.

ripetersi dei connotati dei personaggi, i panneggiamenti spigolosi nonché analogie compositive.

Il cartiglio apposto sulla tela dell'*Orazione del Cristo nell'orto*, che per estensione va riferito anche al quadro attiguo, ci rivela che i due dipinti vennero eseguiti più di dieci anni prima della loro liquidazione²¹²⁴. Inoltre, come sottolineato da Vargas Murcia, il lavoro di Medoro Angelino fu pagato ad un «*precio excelente*» (400 pesos in totale) considerando, anche, che tutto il materiale per dorare e dipingere la cappella era a carico del committente²¹²⁵.

Sempre nel testamento, come si è visto, emerge che Angelino fu pagato per «*pintar los ventanajes de las vidrieras y dorar la tribuna y puertas de coro y sacristía y escudos y otras cosas que se pintaron en la dicha capilla*»²¹²⁶. Crediamo che queste opere siano difficilmente identificabili con le tempere murali delle *Allegorie* (*Giustizia divina, Aurora, e Salvezza* con le figure di Giona e della balena) che attualmente decorano le nicchie delle finestre della cappella, che mostrano, a parere di chi scrive, un evidente scarto stilistico e qualitativo rispetto alle due tele ragion per cui dovranno essere ascritte a diverso pittore²¹²⁷. Tra le «*otras cosas*» realizzate da Medoro Angelino per la cappella, Susan Webster segnala anche la possibile attribuzione del ritratto di Antonio Ruiz Mancipe inginocchiato in orazione oggi irreperibile ma noto attraverso una fotografia

d'epoca²¹²⁸. Nell'insieme, agli occhi della società viceregia, l'effetto scenografico della cappella dové essere di grande impatto, così come emerge dagli entusiastici versi del chierico Joan de Castellanos che sul finire del XVI secolo elogiava la cappella dei Mancipe, degna di una città europea, ed esaltava il pregio artistico di «*retratos y dibujos*» di Angelino paragonati alle opere di grandi artistici della classicità greca²¹²⁹:

«*Capillas hay en él particulares, / sepulcros de vecinos generosos, / con tales ornamentos que podrían / ser ricos en Toledo y en Sevilla; / retratos y dibujos que parecen / haber sido labrados por las manos / de Fidias, de Cimón y Policreto, / algunos de pincel y otros de bulto, / principalmente la que dejó hecha. / Antonio Ruiz Mancipe se desvela / en decoralla con preciosos dones, / y así parece ya piña de oro*»²¹³⁰.

Oltre che per l'opera scultorea di Juan Bautista Vázquez el Viejo e di quella pittorica di Medoro Angelino, la cappella Mancipe assunse il suo marcato carattere rinascimentale con la collocazione del pregevole soffitto ligneo a lacunari ottagonali, eseguito dal carpentiere Alonso de León e dipinto e dorato da Juan de Rojas, che segue un semplice ma efficace schema decorativo di Sebastiano Serlio diffuso attraverso una tavola del Libro IV di Architettura²¹³¹.

Bibliografía: GIRALDO JARAMILLO 1955, p. 26; MESA, GISBERT 1965, pp. 28-29; ARENADO 1977, p. 104; MESA, GISBERT 2005, p. 90; STREHLKE 2006b, p. 417; VARGAS MURCIA 2016, pp. 68-69; WEBSTER 2017, pp. 95-98; PARRA-CÁRDENAS 2019; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, pp. 291-293.

* * *

²¹²⁴ Rifacendosi alla data del testamento, gran parte della bibliografia aveva indicato come data di realizzazione dei dipinti quella del 1598, come per esempio SORIA 1956, p. 75; MESA, GISBERT 2005, p. 90; STASTNY 2013, p. 132 e STREHLKE 2006b, p. 417. In tale errore, che qui si emenda, era incorso anche chi scrive in CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 293.

²¹²⁵ VARGAS MURCIA 2016a, p. 69.

²¹²⁶ AHRB. Fondo Notaria, Sección II, prot. 65, 2 giugno 1598, ff. 170r-190v. trascritto in VARGAS MURCIA 2016a, p. 69.

²¹²⁷ Di diverso parere PARRA-CÁRDENAS 2019, pp. 57-58 che considera le tempere di Medoro Angelino.

²¹²⁸ Cfr. WEBSTER 2017, p. 97. Così anche PARRA-CÁRDENAS 2019, pp. 74, 109.

²¹²⁹ Cfr. SEBASTIÁN 2006, p. 58.

²¹³⁰ CASTELLANOS 1955, p. 422.

²¹³¹ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (Tesi di dottorato). Granada: Universidad de Granada, 2018, p. 450.

15. Medoro Angelino (attr.)

Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio (Quinto Mistero Gaudioso)

Primo ventennio del XVII sec.

Olio su tela, 267 x 226 cm.

Santiago del Cile, Museo de Bellas Artes.

Nel Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile si conserva la tela di grandi dimensioni raffigurante lo *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio*²¹³² (fig. 262), già attribuita a Matteo Pérez da Lecce e da chi scrive restituita a Medoro Angelino²¹³³. Dal punto di vista iconografico e compositivo, il dipinto vede in primo piano la figura di Cristo adolescente che prende dolcemente per mano Maria e Giuseppe quasi guidandone il cammino, mentre in alto, tra uno stuolo di angeli e nuvole, compaiono Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo. La comparsa di tali personaggi permette di classificare l'opera quale raffigurazione della Doppia Trinità, per la presenza della Trinità Celeste (Padre, Figlio e Spirito Santo), e della Trinità terrestre costituita dalla Sacra Famiglia di Nazareth²¹³⁴. L'identificazione iconografica è confermata dalle analogie con una nota stampa di Hieronymus Wierix (1553 ca.-1619) raffigurante la *Doppia Trinità* che potrebbe aver costituito una fonte visiva per Angelino. Passando al secondo piano, lungo la diagonale



Fig. 262. Medoro Angelino (attr.), *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio*, inizi del XVII secolo. Santiago del Cile, Museo de Bellas Artes. Foto BENASSAI 2007.

prospettica impostata sulla pavimentazione a scacchiera, sorgono edifici rinascimentali di un'albertiana città ideale tra i quali, in prossimità del punto di fuga, si nota una costruzione circolare che ricorda il tempio del Bramante di S. Pietro in Montorio. Uno degli edifici, inoltre, si apre in una scatola prospettica dentro la quale si scorgono Cristo tra i Dottori del Tempio e Maria con Giuseppe che ritrovano il figlio scomparso²¹³⁵. Nella parte bassa della tela, che risulta visibilmente ridimensionata, compaiono un pappagallo, un cane, un gatto e un angelo che sostiene l'iscrizione coi versetti evangelici (Luca 2, 48-49) che rimandano all'episodio rappresentato, anche noto come *Quinto Mistero Gaudioso*²¹³⁶, in riferimento al mistero rosariano che contempla il ritrovamento di Cristo nel Tempio²¹³⁷.

La tela è stata pubblicata per la prima volta da Luis Álvarez Urquieta che, senza alcuna prova, la indicava proveniente da un contesto

²¹³² Cfr. GISBERT 1982-1983, pp. 139-145; Isabel Cruz de Amenábar. "La pintura en el Reino de Chile". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 177; MESA, GISBERT 2005, pp. 38-39; Silvia Benassai. "Smarrimento di Cristo e suo ritrovamento nel tempio". In Maria Cristina Bandera (a cura di). *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile*. Firenze: Centro Di, 2007, pp. 14-17; Juan Manuel Martínez (a cura di). *El poder de la Imagen. Arte en Chile: 3 miradas*. Santiago del Cile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 34.

²¹³³ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, pp. 44-46.

²¹³⁴ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, p. 28. Andrà sottolineato che quella della *Trinitas Terrestis* fu una delle iconografie d'età controriformistica che nacquero e si diffusero proprio a inizio Seicento: cfr. LEONE DE CASTRIS 1991, p. 11.

²¹³⁵ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, p. 29.

²¹³⁶ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 1995, p. 177.

²¹³⁷ Cfr. DE NICOLÒ 2022b, p. 29.

gesuita²¹³⁸; tale origine è stata messa in dubbio dagli studi successivi dal momento che dagli antichi inventari del Museo di Bellas Artes non consta nessun'informazione sulla provenienza del dipinto né tantomeno le dettagliate cronache gesuitiche menzionano il quadro nella chiesa della Compagnia²¹³⁹. Risulta più probabile, a questo punto, che il quadro fosse di pertinenza dei Domenicani di Santiago del Cile, sia per il tema rappresentato, uno dei misteri del Rosario, sia per la presenza del cane, noto attributo di S. Domenico²¹⁴⁰.

Per quanto concerne la paternità, considerata la buona qualità, Teresa Gisbert ritenne di attribuire la tela a Matteo Pérez da Lecce, additando, a sostegno della sua ipotesi, la presenza nell'opera *santiagueña* di un pappagallo, volatile esotico che lo stesso Pérez dipinse nell'affresco di *San Cristoforo* nella cattedrale di Siviglia²¹⁴¹ (figg. 145-146); gli studi successivi hanno confermato tale attribuzione avvalorandola, più che con diretti raffronti compositivi o stilistici, per la presenza del pappagallo²¹⁴². Diversamente, a parere di chi scrive, assumendo come parametro valutativo unicamente quello stilistico, al di là della generica aderenza alla tarda Maniera romana, si fa veramente molta fatica a riconoscere nella tela cilena il pennello del pittore leccese il cui stile si discosta dall'opera in esame, soprattutto per il trattamento dei panneggiamenti e dei colori che nel Pérez sono sempre sfumati, talvolta annacquati in un nitore madreperlaceo e

in sottili velature²¹⁴³. Inoltre, di per sé, la presenza nel quadro di un pappagallo non può essere considerata prova sufficiente per sostenere l'attribuzione dato che il fascino per le manifestazioni esotiche di animali come pappagalli fu un fenomeno abbastanza generalizzato tra gli artisti europei dei secoli XVI e XVII²¹⁴⁴. Le pieghe taglienti dei vestiti, impreziositi da raffinati bordi dorati, le fisionomie delle figure e la costruzione spaziale ed architettonica, sono tutti elementi che, come si accennava, rimandano direttamente alle opere autografe di Medoro Angelino²¹⁴⁵.

I possibili confronti tra quest'opera ed altre tele di Angelino sono numerosi. In particolar modo si coglie un significativo imparentamento con l'*Immacolata Concezione* (1618) del convento di S. Agostino di Lima²¹⁴⁶ (fig. 236), nelle figure angeliche, nelle fisionomie, nei colori, così come in uno degli attributi litani che richiama la bramantesca costruzione circolare posta in prossimità del punto di fuga nel *Quinto Mistero Gaudioso*²¹⁴⁷. Altri confronti si colgono tra il S. Giuseppe con quello quasi identico della *Sacra Famiglia con i Santi Giovannino e Domenico* (1622) nel Museo de Bellas Artes di Siviglia (fig. 167), tra il Padre Eterno col personaggio barbuto che compare all'estrema sinistra nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1612) del monastero delle Scalze di S.

²¹³⁸ Cfr. Luis Álvarez Urquieta. *La pintura en Chile durante el periodo colonial*. Santiago del Cile: Academia Chilena de la Historia, 1933, p. 46. Ivi lo studioso riconduce l'opera, dal colorito «*agradable y simpático*», ad un ignoto pittore «*de escuela Americana*».

²¹³⁹ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 1986, pp. 285-286.

²¹⁴⁰ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 29. BORJA GÓMEZ 2013, p. 84 sottolinea che il tema della Sacra Famiglia fu uno dei più frequenti nelle chiese domenicane.

²¹⁴¹ Cfr. GISBERT 1982-1983, pp. 139-145.

²¹⁴² Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 1986, pp. 282-285; BENASSAI 2007, p. 17.

²¹⁴³ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 30. Le notevoli «*diferencias de estilo*» con altre opere del Pérez, peraltro, furono già messe in luce in CRUZ DE AMENÁBAR 1986, p. 283 che, tuttavia, mantenne l'attribuzione della Gisbert. Anche STRATTON-PRUITT 2021, p. 319, nota 5 osserva la somiglianza stilistica delle fisionomie di questo quadro con quelle degli altri due dipinti di Medoro Angelino inviati a Santiago del Cile.

²¹⁴⁴ Cfr. GUTIÉRREZ 1995d, p. 63. Si veda, per esempio, un bellissimo studio realizzato da Giovanni da Udine (1487-1564)

²¹⁴⁵ Cfr. DE NICOLA 2022b. Paradossalmente CRUZ DE AMENÁBAR 1986, p. 282 ricorda che la tela era già stata accostata per un tempo al «*círculo de Angelino Medoro*».

²¹⁴⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2014b, p. 268.

²¹⁴⁷ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 43.

Giuseppe a Lima²¹⁴⁸ (fig. 237). Il cagnolino della parte inferiore della tela, invece, è confrontabile col disegno dei *Due cani* (fig. 155) attribuito ad Angelino conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York²¹⁴⁹, così come gli eleganti sandali di Gesù Bambino e S. Giuseppe risultano perfettamente identici a quelli che calza la *Sibilla* della collezione di disegni dell'Album Alcubierre²¹⁵⁰ (fig. 149). La costruzione prospettica con la pavimentazione a scacchiera e la quinta scenica con le colonne riprende, invece, la medesima soluzione che troviamo nelle due versioni della *Flagellazione di Cristo* (figg. 164-165). In linea generale affinità con la produzione di Angelino si riscontrano nella scelta dei colori brillanti, nel caratteristico panneggiamento spigoloso e nella decorazione dei vestiti bordati con motivi dorati. Riteniamo che tutti gli elementi evidenziati possano sostenere, come già proposto da chi scrive in altra sede, la restituzione dello *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio* a Medoro Angelino, la cui traiettoria professionale rimase sostanzialmente fedele al gusto della tarda Maniera della sua formazione²¹⁵¹.

Ad ulteriore supporto dell'attribuzione a Medoro Angelino occorre sottolineare che la sua firma è già attestata a Santiago del Cile con la *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* e la *Famiglia di Sant'Anna* entrambe Museo de Arte Colonial di S. Francesco²¹⁵².

Bibliografia: ÁLVAREZ URQUIETA 1933, p. 46; GISBERT 1982-1983, pp. 139-145; CRUZ DE AMENÁBAR, 1986, pp.

²¹⁴⁸ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 43.

²¹⁴⁹ Cfr. Benito Navarrete Prieto. "18-19-20. Angelino Medoro". In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, p. 146.

²¹⁵⁰ Cfr. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 307-308.

²¹⁵¹ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 44.

²¹⁵² Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 44.

282-286; CRUZ DE AMENÁBAR 1995, p. 177; MESA, GISBERT 2005, pp. 38-39; BENASSAI 2007, pp. 14-17; MARTÍNEZ 2014, p. 34; DE NICOLA 2022b, pp. 25-52.

* * *

16. Medoro Angelino

Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara d'Assisi

1602

Olio su tela, 203 x 141 cm.

Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial de S. Francesco (già monastero delle Clarisse del Ponte Alto).

Il quadro della *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* (fig. 263), firmata e datata «*Medorus Angel[inus]/ Romanus, Faciebat 1602*», è considerato il più antico del periodo viceregio conservato in Cile²¹⁵³ e vede, dentro uno schema compositivo piramidale, la Vergine, abbigliata con una tunica rossa (che allude all'umanità) e un mantello azzurro (che simboleggia la divinità), che reca sulle sue ginocchia il Figlio, mentre compaiono inginocchiati ai due lati S. Francesco d'Assisi e S. Chiara d'Assisi, fondatori del Primo e del Second'Ordine Francescano. La "sacra conversazione" che intrattengono i personaggi sembra far riferimento alla missione affidata da Cristo e dalla Vergine ai due santi e ai loro rispettivi Ordini. Il Bambino indirizza lo sguardo verso S. Francesco affidandogli, con un tenero abbraccio, la missione salvifica; questi, vestito col povero saio di lana grezza, accoglie il mandato ricambiando lo sguardo in estatica contemplazione e mostrando già le stigmate sui palmi delle mani giunte in orazione. Anche la Madonna replica il gesto del Figlio rivolgendosi

²¹⁵³ Cfr. Isabel Cruz de Amenábar. *Museo de Arte Colonial San Francisco, Santiago de Chile*. Santiago del Cile: Museo de Arte Colonial San Francisco, 2017, p. 28; MESA, GISBERT 2005, p. 98.



Fig. 263. Medoro Angelino, *Madonna col Bambino tra i SS. Francesco e Chiara d'Assisi*, 1602. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial di S. Francesco. Foto Museo de Arte Colonial di S. Francesco.

con lo sguardo benigno e con l'abbraccio verso la santa. Nel dipinto il tema iconografico tipicamente rinascimentale della Sacra Conversazione è aggiornato secondo il controriformistico abbandono della scenografia architettonica o paesaggistica a favore di un'ambientazione tra banchi di nuvole color bigio che si dissolvono alle spalle della Vergine in un'intensa luce calda che invita l'osservatore a concentrarsi sul fulcro della composizione. Per quanto riguarda i confronti con altre opere di Angelino, essi sono molteplici soprattutto con opere del periodo neogranadino, come con l'*Incoronazione della Madonna del Rosario* (fig. 218) nel Museo Colonial di Bogotá, e con quelle coeve del convento dei Frati Minori Scalzi di Lima, come la *Madonna del Rosario coi Santi Francesco e Lorenzo* (fig. 232) la cui attribuzione all'artista abbiamo già confermato²¹⁵⁴. Lo stile radioso e delicato della tela cilena, infine, richiama, come osservato da Gauvin Alexander Bailey, quello di Bernardo

²¹⁵⁴ Cfr. DE NICOLA 2022b, pp. 46-47.

Bitti, «especially in the sharp folds of the drapery and the elegant, elongated figures»²¹⁵⁵.

Bibliografia: CRUZ DE AMENÁBAR, 1986, pp. 275-276; CRUZ DE AMENÁBAR 1995, p. 177; CRUZ DE AMENÁBAR 2017, p. 28; BAILEY 2002, p. 244; MESA, GISBERT 2005, p. 98; DE NICOLA 2022b, pp. 44-47.

* * *

17. Medoro Angelino (attr.)

Famiglia di Sant'Anna (Sacra Parentela)

Primo lustro del XVII secolo

Olio su tela, 330 x 260 cm.

Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial di S. Francesco.

Solitamente denominata *Sacra Famiglia con Santi*, o più genericamente come *Sacra Conversazione*²¹⁵⁶ (fig. 264), la tela ha necessitato di una più complessa lettura iconografica che chi scrive ha presentato in un apposito studio²¹⁵⁷. Realizzata verosimilmente verso il primo lustro del XVII secolo e giustamente ricondotta a Medoro Angelino da Cruz de Amenabar per evidenze stilistiche²¹⁵⁸, l'opera di grandi dimensioni mostra una «clásica agrupación de figuras»²¹⁵⁹ tra le quali gli studiosi hanno riconosciuto il gruppo centrale composto dalla Vergine e S. Anna che sostengono il Bambino Gesù. Più confusa è risultata l'identificazione degli altri personaggi tra cui le due donne indicate come «matronas con varios niños» dei quali solo alcuni sono stati riconosciuti in S. Simone, S. Giuda e «los

²¹⁵⁵ BAILEY 2002, p. 244.

²¹⁵⁶ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 2017, p. 28; BAILEY 2002, p. 244; MESA, GISBERT 2005, p. 98.

²¹⁵⁷ Cfr. DE NICOLA 2022b, pp. 47-51.

²¹⁵⁸ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 1986, p. 276. La studiosa avverte del rifacimento della parte inferiore della tela con la possibile scomparsa della firma originariamente apposta.

²¹⁵⁹ Sergio Villalobos. *Historia del pueblo chileno*, vol. 4. Santiago del Cile: Editorial Universitaria, 1980, p. 403.



Fig. 264. Medoro Angelino (attr.), *Famiglia di S. Anna*, inizi del XVII secolo. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial di S. Francisco. Foto Museo de Arte Colonial de S. Francisco.

*dos Santos Juanes, el evangelista con la pluma y el Bautista con la concha*²¹⁶⁰. Più di recente Suzanne Stratton-Pruitt ha citato il dipinto denominandolo *Antenati di Cristo* o *Sacra Parentela*²¹⁶¹ riconoscendone, quindi, l'esatta iconografia, senza però soffermarsi nella descrizione dell'opera la cui originaria collocazione è sconosciuta²¹⁶².

Il tema della *Sacra Parentela*, anche detto della *Famiglia di Sant'Anna*, rimonta ad un'intricata spiegazione formulata dal benedettino Aimone di Auxerre (IX secolo)²¹⁶³ con la quale si cercava di far conciliare le contrastanti affermazioni dei Vangeli canonici sui fratelli di Gesù che avevano costituito un grande

problema interpretativo per i teologi da S. Girolamo in poi²¹⁶⁴. Secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (1228-1298), che riprendeva la spiegazione di Aimone, S. Anna si sposò tre volte con tre differenti mariti: Gioacchino, Cleofe e Salome. Da Gioacchino, Anna generò Maria, madre di Cristo e sposa di Giuseppe. Morto Gioacchino, Anna si sposò con Cleofe ed ebbe un'altra figlia che chiamò nuovamente Maria. Quest'ultima successivamente sposò Alfeo e dal matrimonio ebbe quattro figli: Giacomo il Minore, Giuseppe il Giusto (detto Barsabba), Simone e Giuda. Morto Cleofe, Anna si sposò un'ultima volta con Salome generando un figlia che chiamò ancora Maria; questa terza Maria si sposò con Zebedeo e con lui diede alla luce Giacomo il Maggiore e Giovanni l'Evangelista²¹⁶⁵.

In campo artistico il soggetto della *Famiglia di Sant'Anna* fu trattato con maggiore frequenza nell'Europa del Nord, soprattutto a partire dal 1406, anno della visione di S. Coletta di Corbie monaca clarissa fondatrice del monastero di Gand²¹⁶⁶, fino al Concilio di Trento che bandì la tradizione agiografica²¹⁶⁷. Ad ogni modo, nonostante la censura del Concilio, è possibile individuare alcuni dipinti del XVII secolo che ripropongono ancora questa iconografia, come la tela dell'altare maggiore della chiesa di S.

²¹⁶⁰ MESA, GIBBERT 2005, p. 98.

²¹⁶¹ Cfr. Suzanne Stratton-Pruitt. "Painting in South America, Conquest to Independence: An Overview". In Suzanne Stratton-Pruitt. *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milano: Skira, 2006, p. 89.

²¹⁶² CRUZ DE AMENÁBAR 1986, p. 281 segnala che il quadro era presente nel convento francescano «*desde época inmemorial*».

²¹⁶³ Cfr. Catherine Lawless. "The Virgin's grandmother: the unusual legend of St Ismeria". *Journal of Medieval History*, vol. 36, n. 4, 2010, p. 365.

²¹⁶⁴ Cfr. James Hall. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano: Longanesi, 1983, p. 271.

²¹⁶⁵ Cfr. Santiago de la VoráGINE. *La leyenda dorada*, vol. 2. Madrid: Alianza Forma, 1982, p. 566. Si veda anche Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, vol. 1. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, pp. 129-130.

²¹⁶⁶ Cfr. Benito Navarrete Prieto. "La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Philippe". *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 3, 2007, pp. 75-100. Si guardi, per esempio, il dipinto della *Famiglia di Sant'Anna* (1585) realizzato dal fiammingo Maarten de Vos (1532-1603) ed ora nel Museo di Belle Arti di Gand.

²¹⁶⁷ Cfr. Charlene Villaseñor Black. "St. Anne Imagery and Maternal Archetypes in Spain and Mexico". In Alla Greer, Jodi Bilinkoff (a cura di). *Colonial Saints. Discovering the holy in the Americas*. Londra-New York: Taylor & Francis Books, 2003, p. 8.

Anna a Gerace (Calabria), riconducibile ad un anonimo pittore siciliano²¹⁶⁸ o, per l'appunto, il quadro di Medoro Angelino in Santiago del Cile²¹⁶⁹.

Testo agiografico alla mano, è possibile tornare ad osservare il quadro cileno e riconoscere i vari personaggi rappresentati: al centro della monumentale composizione, al di sopra di alcuni scalini, compare il Bambino Gesù in piedi tra la Madonna e S. Anna; a sinistra di Maria prende posto S. Giuseppe, mentre a destra di S. Anna vanno riconosciuti i suoi tre mariti, S. Gioacchino, Cleofe e Salome; nel primo piano le due donne sono da riconoscere in Maria Cleofe, col marito Alfeo e i suoi quattro figli Giacomo il Minore, Giuseppe il Giusto, Simone e Giuda Taddeo, e Maria Salome col marito Zebedeo e i figli Giacomo il Maggiore, con la conchiglia²¹⁷⁰, e Giovanni l'Evangelista che reca in mano una penna²¹⁷¹. Dal punto di vista compositivo e stilistico è possibile notare che, «*despite the staircase that recedes according to proper rules of perspective, the figures are all brought forward to the picture plane, a characteristic of mannerism*»²¹⁷²; le medesime figure, avviluppate in panneggiamenti spigolosi, sono raggruppate nello spazio in una composizione sapientemente studiata²¹⁷³, probabilmente anche mediante l'ausilio di modelli a stampa come l'incisione della *Sacra Parentela* di Lucas Cranach il Vecchio²¹⁷⁴.

²¹⁶⁸ Cfr. Maria Teresa Sorrenti. "La famiglia di S. Anna ed i SS. Pietro, Nicola da Tolentino, S. Chiara d'Assisi e S. Agostino detto 'Gloria di S. Anna'". In Giorgio Leone (a cura di), *Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria. Celebrazioni per l'VII centenario della nascita della Santa*. Castrovillari: Il Coscile, 1994, p. 110. Si vedano anche i dipinti pubblicati in NAVARRETE PRIETO 2007.

²¹⁶⁹ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 50.

²¹⁷⁰ La conchiglia che reca in mano il fanciullo è il tipico simbolo dei pellegrini diretti a Santiago di Compostela e quindi non va interpretato come un attributo che rimanda al Battesimo di Cristo come verrebbero MESA, GISBERT 2005, p. 98.

²¹⁷¹ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 51.

²¹⁷² STRATTON-PRUITT 2006, p. 89.

²¹⁷³ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR 1986, p. 276.

²¹⁷⁴ Cfr. DE NICOLA 2022b, p. 51.

Bibliografia: VILLALOBOS 1980, p. 403; CRUZ DE AMENÁBAR 1986, pp. 276-281; CRUZ DE AMENÁBAR 2017, p. 28; BAILEY 2002, p. 244; MESA, GISBERT 2005, p. 98; STRATTON-PRUITT 2006, p. 89; DE NICOLA 2022b, pp. 47-51.

* * *

18. Matteo Pérez da Lecce

Sacra Famiglia della quercia (recto)

1583

Lamina di rame incisa al bulino, 48,3 x 38,2 cm.

Lima, Museo de Arte de Lima, già collezione Petrus e Verónica Fernandini.

Matteo Pérez da Lecce (attr.)

Madonna allattante (verso)

Fine XVI secolo - inizi XVII secolo

Olio su lamina di rame, 48,3 x 38,2 cm.

Lima, Museo de Arte de Lima, già collezione Petrus e Verónica Fernandini.

La lamina di rame incisa sul *recto* e dipinta sul *verso* fu pubblicata per la prima volta da Francisco Stastny in uno studio estratto dalla sua Tesi di dottorato²¹⁷⁵. Il soggetto dell'incisione, eseguita a bulino, è la *Sacra Famiglia della quercia* (fig. 265) che copia fedelmente un dipinto di Raffaello che oggi si conserva nel Museo del Prado di Madrid; nella parte inferiore della lamina appare la firma «*Matthaeus P[érez]. F[ecit]. Romae An[n]o D[omi]ni 1583*». La firma, oltre a fornirci un saldo elemento cronologico, ci testimonia che il maestro leccese portò con sé dall'Europa le sue matrici in rame, forse con l'intento di trarne delle stampe una volta giunto a Lima²¹⁷⁶. Molto probabilmente quell'intento non poté concretizzarsi dal momento che all'arrivo

²¹⁷⁵ Cfr. STASTNY 1969, pp. 7-45.

²¹⁷⁶ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Virgen de Belén o de la leche". In Ricardo Kusunoki Rodríguez (a cura di). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: MALI, 2015, p. 33.



Fig. 265. Matteo Pérez da Lecce, *Sacra Famiglia della quercia*, 1583. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Museo de Arte de Lima.



Fig. 266. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Madonna allattante*. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Museo de Arte de Lima.

dell'artista nella capitale peruviana vi era a Lima solo la tecnologia della stampa xilografica, circostanza che spiega il reimpiego, da parte dello stesso Pérez o dei suoi collaboratori, delle matrici di rame come supporto per dipinti²¹⁷⁷.

Nel verso della matrice in rame con l'incisione della *Sacra Famiglia della quercia* è dipinta una *Madonna allattante* (fig. 266). La Vergine, raffigurata a mezzobusto, sostiene il Bambino Gesù che, accarezzando teneramente i seni della Madre, guarda verso lo spettatore. Da parte sua la Madonna porta la mano destra al seno sinistro per farne sgorgare latte, simbolo della grazia dispensata all'umanità; il suo capo è coperto da un velo trasparente che lascia intravedere la capigliatura raccolta da un laccio.

Secondo Stastny la *Madonna allattante* del verso della matrice di rame è da assegnare con sicurezza a Matteo Pérez il quale introdusse nelle Ande questa iconografia, nota in Italia come Madonna delle Grazie, assumendo la

nuova denominazione di *Virgen de Belén*²¹⁷⁸. L'archetipo di queste immagini può essere rintracciato nella *Galaktotrophousa* (*Colei che allatta*) rinvenuta già nelle catacombe di S. Priscilla che, intorno alla seconda metà del XV secolo, maturò in rappresentazioni "sentimentali" «e di reciproci affettuosi intrecci, materni e filiali, in cui si esalta l'umanità» del Bambino che sugge il latte dal seno della Madre²¹⁷⁹.

Il tema della *Virgen de Belén* riscosse un grandissimo successo nella società andina dell'epoca così come si deduce dalle numerose menzioni documentarie²¹⁸⁰ e, soprattutto, dalle

²¹⁷⁸ Cfr. STASTNY 2013, pp. 90-91.

²¹⁷⁹ Francesco Di Palo. *Da ruralis ecclesia a santuario cittadino. La chiesa della Madonna delle Grazie a Ruvo di Puglia*. Foggia: Grenzi, 2015, p. 18. Sull'iconografia della Madonna delle Grazie si veda anche Antonella Simonetti. "L'iconografia della Madonna delle Grazie: qualche esempio in terra di Bari". In Francesco Abbate (a cura di). *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*. Napoli: Paparo, 2008, pp. 159-170.

²¹⁸⁰ Una «imagen de Nuestra Señora de Belén» è inventariata nel testamento di Pedro Pablo Morón del

²¹⁷⁷ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984, p. 261.



Fig. 267. Scipione Pulzone, *Madonna della Rosa*, 1592. Roma, Galleria Borghese. Foto Galleria Borghese.

decine di repliche e copie del soggetto individuate nelle collezioni di istituti religiosi o privati²¹⁸¹. Senza fornire prove Stastny sostiene che la *Madonna allattante* ora nel MALI va identificata con quella che l'artista avrebbe ossequiato all'arcivescovo di Lima Toribio de Mogrovejo nel 1604²¹⁸²: ipotesi suggestiva ma al momento priva di qualsiasi riscontro scontrandosi, anzi, con quanto asserito da Vargas Ugarte che asserisce che l'immagine della *Madonna di Betlemme* donata all'arcivescovo Mogrovejo fu dipinta da

Francisco Sánchez Nieto, allievo del Pérez²¹⁸³. José de Mesa e Teresa Gisbert, da parte loro, misero in dubbio l'attribuzione della Vergine a Matteo Pérez sostenendo l'esistenza di un'identica *Madonna allattante* in collezione privata a Sucre firmata sul retro da Pedro Pablo Morón con la conseguenza che anche il dipinto limegno doveva essere di Morón²¹⁸⁴; la firma del pittore romano, tuttavia, non è stata mai pubblicata generando qualche dubbio sulla veridicità della notizia al punto che Stastny l'ha pubblicamente ritenuta infondata²¹⁸⁵. A parere di chi scrive, allo stato attuale delle conoscenze crediamo sia difficile stabilire con certezza se la *Madonna allattante* ora nel Museo de Arte de Lima sia stata effettivamente dipinta dal Pérez o da un suo allievo, fermo restando che è condivisibile quanto sostenuto da Stastny che riconosce nel Pérez il diffusore dell'iconografia della *Virgen de Belén* nella regione andina²¹⁸⁶.

Riguardo i modelli compositivi, sempre Francisco Stastny evidenzia i legami con i prototipi raffaelleschi, come ben si evince da una *Madonna allattante* incisa da Marcantonio Raimondi da Raffaello²¹⁸⁷, ma soprattutto quelli di Scipione Pulzone, nella fattispecie dalla *Madonna della Rosa* (1592; fig. 267) della Galleria Borghese di Roma, ripresa nella postura generale della Madonna col Bambino, e dalla Vergine della Divina Provvidenza della chiesa di S. Carlo ai Catinari da cui avrebbe attinto il velo traslucido di Maria²¹⁸⁸.

1616. Allo stesso modo Eugenia Angelino, figlia di Medoro, nel suo testamento del 1655, menziona un'icona di medesimo soggetto. Cfr. STASTNY 2013, p. 91. Un «*lienzo de nra. sra. de Belén de mano de Alesio*» risulta registrato nell'inventario dei beni (1670) del cattedratico cuzqueño Alonso Bravo de Paredes. Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2015, p. 35.

²¹⁸¹ Tra le varie si segnalano quelle nel Museo Pedro de Osma, nel monastero di S. Rosa da Lima, nel santuario di S. Rosa dei Padri, una seconda versione nel Museo de Arte de Lima, nella collezione Barbosa-Stern, nel Denver Art Museum. Cfr. STASTNY 2013, p. 91, nota 25; WUFFARDEN REVILLA 2015, pp. 35-42; STRATTON-PRUITT 2021, p. 321.

²¹⁸² Cfr. STASTNY 2013, p. 91.

²¹⁸³ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 265.

²¹⁸⁴ Cfr. MESA, GISBERT 1972a, pp. 109-112; MESA, GISBERT 2005, p. 38. CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 152 accoglie favorevolmente quanto riportato da Mesa e Gisbert osservando che «*los rasgos de la Virgen tienen contornos acentuados por un dibujo seguro: el velo ligero que cubre su cabeza inclinada y la figura del Niño, son de un rafaelismo amanerado, ajeno al estilo que conocemos de Alesio, por lo cual estamos de acuerdo que se trata de una obra de Morón*».

²¹⁸⁵ Cfr. STASTNY 2013, p. 174.

²¹⁸⁶ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 261; STASTNY 2013, p. 97.

²¹⁸⁷ Cfr. STASTNY 2013, pp. 92-93.

²¹⁸⁸ Cfr. STASTNY 2013, pp. 133-138; WUFFARDEN REVILLA 2015, p. 33.



Fig. 268. Giovan Bernardo Lama, *Madonna del latte*. Mercato antiquario. Foto internet.

Sebbene risulti plausibile la derivazione della *Madonna allattante* di Lima dai modelli di Pulzone ci sembra azzardato, perché privo di qualunque riscontro oggettuale o documentario, quanto teorizzato da Stastny che a partire dalla sola *Madonna allattante* asserisce che Pérez introdusse a Lima la cosiddetta *antimaniera*²¹⁸⁹; si ritiene impossibile, a partire da una sola opera, per di più di paternità incerta e, come evidenziato da Ricardo Estabridis, certamente non rappresentativa della «*producción global*» di un pittore, spingersi a simili conclusioni²¹⁹⁰.

Ad assumere una linea di maggiore cautela, inoltre, invitano varie constatazioni. Innanzitutto il fatto che, come si è visto nei Capitoli 1 e 2, la presunta influenza di Scipione Pulzone su Matteo Pérez fu assente nelle opere europee. In secondo luogo il fatto che la composizione della *Madonna allattante* attinge ad un repertorio di prototipi molto vasto, con riferimenti che vanno al di là di Scipione Pulzone, e si rifanno all'antica iconografia della

Madonna della tenerezza (*Eleousa*), nella quale Madre e Figlio sono uniti da un marcato afflato affettivo. Assonanze si rilevano, per esempio, con le reinterpretazioni cinquecentesche dell'*Eleousa* come con la *Madonna del Carmine* dipinta nel 1595 da Girolamo Massei per la chiesa di S. Martino ai Monti a Roma²¹⁹¹. Sono inoltre riconoscibili stringenti relazioni compositive ed iconografiche con la *Madonna del latte* (1520 ca.) del fiammingo Joos van Cleve (1485-1540) del Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam e, soprattutto, con la *Madonna del latte* (fig. 268) di Giovan Bernardo Lama²¹⁹² (1530 ca.-1600 ca.).

La lamina in rame, attualmente esposta nel Museo de Arte de Lima, apparteneva alla collezione di Petrus e Verónica Fernandini e pare che in precedenza formasse parte della famosa collezione limegna costituita nel XIX secolo da Manuel Ortiz Zevallos nel palazzo di Torre Tagle²¹⁹³. Impossibile al momento precisare più antiche collocazioni.

Bibliografia: STASTNY 1969, pp. 7-45; MESA, GISBERT 1972a, pp. 109-112; BERNALES BALLESTEROS 1973, p. 261; CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983, p. 152; ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984, pp. 259-261; ESTABRIDIS CÁRDENAS 2002, p. 41; MESA, GISBERT 2005, p. 58; STASTNY 2013, pp. 78-99; IRWIN 2014, pp. 121-136; WUFFARDEN REVILLA 2015, pp. 30-45; WUFFARDEN REVILLA 2016b, pp. 58-59; CABALLERO BERNABÉ 2016, pp. 99-108; BARRIGA CALLE 2019, pp. 326-328.

²¹⁹¹ Cfr. Francesco De Nicolo. "L'iconografia della Madonna della Tenerezza: dall'icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine". *Luce e vita Documentazione*, nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258.

²¹⁹² Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*. Napoli: Electa, 1996 pubblica le foto di altre due repliche quasi identiche del Lama in collezione privata a Napoli e nella collezione dei Musei Vaticani.

²¹⁹³ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2015, p. 32.

²¹⁸⁹ Cfr. STASTNY 2013, p. 125.

²¹⁹⁰ ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 128. Così anche MESA, GISBERT 1974, p. 74.

Capitolo 5.

Arte italiana nel Perù viceregio tra il Seicento e l'Indipendenza



«...Génova con papel; Calabria y la Pulla con sedas; Nápoles con medias y tejidos; Florencia con rajas y rasos; la Toscana con paños preciosos bordados y tejidos de admirable primor; Milán con galanas puntas de oro y plata y telas ricas; Roma con relevates pinturas y láminas; [...] Venecia con cristalinos vidrios».

Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela²¹⁹⁴

5.1 Persistenze pittoriche della tarda Maniera italiana a Lima nel Seicento

Da quanto risulta dai pochi frammenti superstiti e, soprattutto, dalle testimonianze documentarie, lo stile della tarda Maniera rimase in auge nella capitale del Vicereame del Perù ancora per il primo terzo del XVII secolo²¹⁹⁵, convivendo con le più “moderne” tendenze del caravaggismo e del tenebrismo spagnolo. I proscrittori del tardo-manierismo furono l’andalusino Leonardo Jaramillo oltre che, non a caso, alcuni pittori italiani come Giovanni Battista Pianeta e Antonio Dovela insieme ad altri italiani come Francesco Romano, Imperiale Pianeta, Geronimo Piñoleta, Francesco Corbete e Gregorio de la Roca, che figurano nel gruppo di artefici che nel 1649 fondarono a Lima la Corporazione dei pittori²¹⁹⁶. Di Giovanni Battista Pianeta e Antonio Dovela esiste un’ampia documentazione ragion per cui saranno oggetto di approfondimento specifico più avanti, mentre degli altri conosciamo pochissimi dati. Di Gregorio de la Roca (o della Rocca), per esempio, sappiamo che era napoletano dichiarandosi figlio, nel testamento dettato a Lima nel 1657, di Cristoforo Borromeo e Beatrice della Rocca²¹⁹⁷, e che nel 1647 era convenuto col carpentiere Pedro Centeno per realizzargli alcuni lavori di pittura²¹⁹⁸. Francesco Romano, invece, nel 1630 dipinse le insegne di Francisco Pizarro sulla mantovana della fontana della piazza principale della città²¹⁹⁹. Di origini italiane per via materna doveva essere, forse, anche il pittore Juan López Bueno²²⁰⁰.

Ma a Lima la tarda Maniera fu anche perpetuata dal lavoro dei principali allievi di Medoro Angelino e Matteo Pérez che continuarono a realizzare immagini, talvolta per espresso volere della committenza, che si rifacevano ai modelli dei propri maestri. È il caso, per esempio, di Domingo Gil, allievo del pittore leccese, che il 9 febbraio 1630 ricevette la commissione da parte della Confraternita di S. Nicola da Tolentino di replicare, nella propria cappella sita nella chiesa di S. Agostino, su pareti, pilastri, archi e cupola, le ornamentazioni eseguite dal maestro Matteo Pérez nella «*capilla mayor de la iglesia del convento de señor Santo Domingo de esta dicha ciudad así de enriquecida de oro como de pinturas de ángeles y lo demás que convenga para su perfección y adorno*»²²⁰¹. Del resto, la formazione del “*muralismo*” a Lima dovette moltissimo a Matteo Pérez il

²¹⁹⁴ Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela. *Historia de la villa imperial de Potosí*. Mexico: Brown University Press, 1965 (ed. a cura di Lewis Hanke, Gunnar Mendoza), p. XXI.

²¹⁹⁵ Cfr. Jorge Bernal Ballesteros. “La pintura en Lima durante el Virreinato”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 40.

²¹⁹⁶ Cfr. Emilio Harth-Terré, Alberto Márquez Abanto. *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Lima: Archivo Nacional del Perú, 1963, pp. 35, 41.

²¹⁹⁷ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 107.

²¹⁹⁸ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 108.

²¹⁹⁹ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 109.

²²⁰⁰ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 35.

²²⁰¹ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. “Capillas en Lima con Pinturas Murales”. *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 8, 1985, pp. 127 e 136-139 che menziona il documento Archivo General de la Nación - Lima 390

quale, avendo avuto conoscenza diretta dei grandi cicli di affreschi romani, ebbe un ruolo di primaria importanza nell'introduzione di questa tecnica nella capitale viceregia²²⁰².

Un importante apporto documentario allo studio delle pitture murali realizzate da artisti italiani nella Lima della prima metà del XVII secolo è stato fornito da Antonio San Cristóbal, studioso di architettura *virreinal* peruviana, che ha potuto rintracciare, attraverso le carte d'archivio, l'antica esistenza di numerosi cicli di pitture che decoravano diverse cappelle, oggi non più esistenti, delle chiese di Lima. Come precisa lo studioso, tali pitture di stile tardo-manierista erano destinate a decorare piccole unità architettoniche indipendenti situate all'interno della più ampia fabbrica, come cappelle laterali chiuse o anche le cappelle nel presbiterio, costruite solitamente nelle linee del gotico-isabelliano e con coperture *mudéjares*²²⁰³.

5.1.1 Giovanni Battista Pianeta

La figura del pittore Giovanni Battista Pianeta è stata attenzionata da Rubén Vargas Ugarte, Emilio Harth-Terré, Ricardo Estabridis, Antonio San Cristóbal e in tempi più recenti da Javier Chuquiray che ne ha ripercorso la traiettoria artistica in un saggio nel quale ha anche apportato importanti novità documentarie che aiutano a comprendere meglio la vicenda di questo artista ligure che, nel secondo quarto del XVII secolo, ricoprì un ruolo di rilievo nel panorama della pittura limegna ancora vincolata alla tarda Maniera italiana²²⁰⁴.

Da un documento conservato nell'Archivo Arzobispal di Lima, di cui proponiamo l'inedita trascrizione in Appendice, si apprende che Juan Pautista Planeta, castiglianizzazione del nome Giovanni Battista Pianeta, nacque, in un anno non precisato, in Liguria a Dolceacqua, paesello nell'attuale provincia di Imperia, da Guglielmo Pianeta e Petronilla Guarina²²⁰⁵. Il pittore è documentato a Lima sin dal 1624²²⁰⁶, ma il primo incarico noto fu quello del 13 gennaio 1627 col quale si impegnava a dipingere alcune tele ad olio e le pareti della cappella principale, con scene della vita di S. Giuseppe, e i muri della crociera dell'antica chiesa del monastero dell'Immacolata Concezione di Lima, dipingendo inoltre, in una distribuzione spaziale difficile da chiarire, diciassette immagini di santi. Quest'impresa decorativa doveva essere realizzata in conformità alla

(=AGNL). Archivo Colonial (=AC), Protocolos siglo XVII, escribano Bartolomé de Toro, prot. 1872, 9 febbraio 1630, f. 68.

²²⁰² Cfr. Hiroshige Okada. "Pintura mural en el Virreinato del Perú". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 404.

²²⁰³ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 123-148.

²²⁰⁴ Cfr. Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, p. 251; HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, pp. 35, 104; Ricardo Estabridis Cárdenas. "Enigma de la pintura Mural del Convento de San Francisco". *El Comercio*, 13 luglio 1980; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 123-148; Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011, pp. 229, 432, 435; Javier Chuquiray. "Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 335-362.

²²⁰⁵ Archivo Arzobispal de Lima (=AAL). Causas civiles, *Pleito de los acreedores a los bienes de Juan Bautista Planeta*, leg. 52, exp. 8, 1642, f. 48 in cui è allegata una copia del testamento del pittore rogato il 4 maggio 1642 dal notaio Juan de Miranda trascritto integralmente in Appendice documentaria, doc. 45 insieme all'inventario dei beni stimato dal pittore Martín de Urbina.

²²⁰⁶ Cfr. CHUQUIRAY 2019, p. 339 nota 7. Lo stesso studioso segnala un successivo documento del 1626 nel quale il pittore riceve mandato per riscuotere 480 pesos per la vendita di uno schiavo. Cfr. CHUQUIRAY 2019, p. 339 nota 8.

«forma que esta hecha y acabada» su «los pilares del Convento de San Francisco»²²⁰⁷. Sempre per la chiesa concezionista, qualche tempo dopo (8 giugno 1629), si impegnava a realizzare immagini su tela dei *Dodici Apostoli* e di altri santi a figura intera da collocare lungo la navata per il prezzo di 3000 pesos²²⁰⁸.

Le recenti acquisizioni documentarie di Javier Chuquiray permettono ora di restituire a Pianeta l'esecuzione delle pitture murali della cappella del capitano Villegas nella chiesa della Mercede di Lima²²⁰⁹ (figg. 269-271), un ciclo che in precedenza era stato attribuito a Matteo Pérez da Héctor Schenone²²¹⁰ innescando un vivace dibattito al quale parteciparono, in particolar modo, José de Mesa e Teresa Gisbert a sostegno dell'attribuzione al Pérez²²¹¹ e Francisco Stastny in posizione avversa per ragioni cronologiche²²¹², mentre Luis Wuffarden avanzò il nome di Antonio Dovel²²¹³ e José Chichizola propose di ricondurla a qualche collaboratore del leccese²²¹⁴; da segnalare anche lo studio di Jaime Mariazza che ripercorreva le fasi del restauro della cappella denunciando anche l'invenzione, da parte di maldestre e criminose mani, di una firma falsa di Matteo Pérez da Lecce²²¹⁵. Tutte queste posizioni, comunque, convergevano nel riconoscere nel ciclo pittorico l'influenza della tarda Maniera italiana, peculiarità che oggi viene confermata per via documentaria. Era già noto agli studiosi che i Mercedari cedettero la cappella in questione al capitano Bernardo de Villegas nel 1628 il quale la rese sacello sepolcrale della famiglia commissionandone la decorazione. Da un atto datato 22 ottobre 1632 si apprende che Giovanni Battista Pianeta dava mandato al procuratore Juan de Guedeja Quiroja di riscuotere dal capitano Villegas il corrispettivo mancante per il lavoro «de la pintura y demás cosas que le hize y puse en su capilla que tiene en el convento de frayles de nuestra señora de las mercedes» che ammontava a 2100 pesos²²¹⁶. Da altri

²²⁰⁷ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Bartolomé de Cívico, prot. 320, 13 gennaio 1627, ff. 460v-463v trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 141-142 e riproposto in Appendice documentaria, doc. 41. Il riferimento, in questo contratto, a dipinti del convento di S. Francesco aveva indotto alcuni studiosi a ritenere che Pianeta fosse l'autore delle stesse opere pittoriche (cfr. per esempio Emilio Harth-Terré. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945, p. 67). Contro questa ipotesi si esprime SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 130-131 sottolineando che i pilastri della chiesa di S. Francesco dovevano essere decorati con motivi *esgrafiados* e floreali, senza immagini di santi.

²²⁰⁸ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 129 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1769, 8 giugno 1629, f. 2147.

²²⁰⁹ Cfr. CHUQUIRAY 2019, pp. 340-344.

²²¹⁰ Cfr. Héctor Schenone. "Una pintura en Lima, atribuida a Perez de Alesio". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 16, 1963, pp. 28-33.

²²¹¹ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972, pp. 121-126. L'attribuzione fu anche acquisita da Martín Soria. "Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628." *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, p. 128; Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 56, nn. 171-173, 1973, pp. 263-266 e sostenuta da Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. *Matteo da Leccia: manierista toscano dall'Europa al Perú*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance, 1999, pp. 186-198.

²²¹² Cfr. Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 88-89.

²²¹³ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La capilla del Capitán Villegas". *La Imagen*, 26 dicembre 1976, p. 19.

²²¹⁴ Cfr. José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983, pp. 149-150. Qui, a ragione, lo studioso evidenzia il grande scarto qualitativo esistente tra i dipinti della cappella Villegas e gli affreschi di Matteo Pérez a Roma e Siviglia.

²²¹⁵ Cfr. Jaime Mariazza Foy. "Historia de las intervenciones de restauración y conservación". In Mario Micheli (a cura di). *Capilla Villegas, Iglesia de la Merced, Lima, Perú. Proyecto de conservación y restauración*. Roma: Gangemi Editore sap, 2011, pp. 12-25. Si veda anche Ricardo Estabridis Cárdenas. "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 138.

²²¹⁶ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Marcos de Santisteban, prot. 1814, 22 ottobre 1632, f. 439v menzionato in CHUQUIRAY 2019, pp. 342-343.



Figg. 269-271. Giovanni Battista Pianeta, *pitture murali*, 1628-1630. Lima, chiesa della Mercede, cappella Villegas. Foto internet.



documenti si apprende che i lavori della cappella dovevano già essere completi nel 1630 e che il prezzo complessivo pattuito ammontava a 3000 pesos ma che Pianeta fu costretto a condurre il committente davanti al tribunale della Regia Udienza per il mancato pagamento dell'onorario dovuto²²¹⁷. La cappella, di pianta quadrata, è coperta da una cupola che costituisce uno dei rari esemplari di cupole del periodo viceregio sopravvissute ai devastanti terremoti della città. La copertura si accorda alle pareti della cappella per mezzo di pennacchi che poggiano su quattro grandi arconi perimetrali. La decorazione si estende diffusamente sulla cupola e sulle pareti con motivi fitomorfi e a grottesca, con putti, stemmi e medaglioni. Sulla cupola, divisa in otto sezioni da altrettanti costoloni piani, campeggiano ovali con angeli che ostentano simboli della Passione di Cristo, mentre sui pennacchi vi sono quattro ovali con raffigurazioni tratte dai primi capitoli della Genesi: la *Creazione di Adamo ed Eva*, la *Tentazione del serpente*, la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, *Caino che uccide Abele*²²¹⁸ (fig. 269). Sulla parete sinistra si apre una nicchia nella quale è posto un sepolcro lapideo mentre la parete ospita una tardo-manieristica rappresentazione dell'*Angelo Custode e San Michele Arcangelo che abbatte i demoni* (figg. 270-271) ispirato, come

²²¹⁷ AAL. Causas civiles, leg. L, 2 novembre 1640, f. 6v menzionato in CHUQUIRAY 2019, p. 343.

²²¹⁸ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Misioneros y redentores de cautivos. Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 120-121.

notato da Estabridis²²¹⁹, dal S. Michele di Matteo Pérez nella Sistina (fig. 87). Quest'ultima derivazione conferma la grande influenza che Pérez dové esercitare nell'arte del Vicereame, legittimando a credere che nella Lima della prima metà del XVII secolo continuavano a circolare disegni ed incisioni delle opere dell'artista leccese.

Un altro *rebus* attributivo, che diversamente dal precedente rimane ancora da sciogliere, è quello delle pitture murali²²²⁰ del chiostro del convento di S. Francesco di Lima che, a partire dalla considerazione del forte influsso italiano sull'opera, ha visto i vari studiosi assumere posizioni divergenti in riferimento all'attribuzione a Giovanni Battista Pianeta proposta da Ricardo Estabridis. A seguito dello scoprimento del ciclo, lo studioso ipotizzava ricondurlo a Pianeta in virtù della presenza, su una delle scene, della sigla "F.P." che andrebbe sciolta in *Facebat Pianeta*²²²¹. La proposta non ha trovato il consenso da parte della critica che avanzò altri nomi come quello di Matteo Pérez da Lecce²²²² e di Leonardo Jaramillo con la collaborazione di altri pittori come Domingo Gil²²²³. In tempi più recenti non si sono registrati passi in avanti rispetto al quadro attributivo delineato²²²⁴, fermo restando che nel ciclo sia possibile riconoscere l'intervento di almeno tre pittori distinti tra i quali, oltre a Jaramillo a cui effettivamente sembra assegnabile la scena del *Perdono d'Assisi*²²²⁵, non possiamo escludere furono coinvolti gli italiani Giovanni Battista Pianeta e/o Antonio Dovela; allo stato attuale crediamo che il giudizio su questo ciclo pittorico debba rimanere ancora in sospeso.

L'attività professionale di Pianeta dové essere di grande impatto nella Lima del secondo quarto del XVII secolo come dimostrano i numerosi e prestigiosi incarichi ricevuti tra cui quello, nel 1635, di realizzare per il Capitolo della cattedrale un ritratto di *Toribio de Mogrovejo* da inviare come omaggio a papa Urbano VIII²²²⁶. Non si trattò, peraltro, dell'unico ritratto che il pittore italiano inviò da Lima all'Europa: dal suo testamento, infatti, sappiamo che realizzò per conto di Felipe de Espinosa y Mieses ben quattro ritratti da inviare in Spagna²²²⁷. Certamente non mancarono altre realizzazioni di più ampia portata come l'ornamentazione della cappella di S. Rocco nella chiesa di

²²¹⁹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, p. 138.

²²²⁰ Le pitture sono eseguite in tecnica mista di tempera applicata sugli impasti e olio per le velature. Cfr. José Manuel Almansa Moreno. "Las pinturas murales del convento de San Francisco de Lima". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 198.

²²²¹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1980. Nel successivo ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a, pp. 138-140 sfuma la sua precedente attribuzione accogliendo dubitativamente le ipotesi di Gisbert e di Stastny.

²²²² Cfr. Teresa Gisbert. "Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima". *Arte y Arqueología*, nn. 8-9, 1982-1983, pp. 139-145.

²²²³ Cfr. Francisco Stastny. "Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños". *Cielo abierto*, vol. IX, n. 27, 1984, pp. 31-35; STASTNY 2013, p. 218-224.

²²²⁴ Per una sintesi delle varie valutazioni si vedano almeno ALMANSA MORENO 2019, pp. 191-210 e Carlos Ponce Porte, Angie Castro Cáceres. *Guía básica del Museo Convento San Francisco y Catacumbas de Lima*. Lima: Provincia Franciscana de los XII Apóstoles, 2019, pp. 286-291.

²²²⁵ Cfr. STASTNY 2013, p. 219.

²²²⁶ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 251. Tale opera rientrava sicuramente tra gli ossequi inviati a Roma per propiziare il buon esito della causa di beatificazione di Toribio, le cui prime istanze risalgono al 1633. Cfr. Flavia Tudini. "Un beato americano nella Roma barocca. Le feste a Roma per la beatificazione di Toribio Mogrovejo". In Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo Dell'Arco (a cura di). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, p. 217. Nel Museo del Palazzo Arcivescovile Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'". In *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, p. 272 fig. 29 segnala un dipinto di *Santo Toribio* che è una delle prime raffigurazioni del santo esistenti a Lima e che potrebbe celare dei legami col dipinto perduto di Pianeta.

²²²⁷ Appendice documentaria, 45.

S. Sebastiano eseguita, come espressamente indicato nel contratto del 29 agosto 1637, su modello delle cappelle della chiesa di S. Agostino, al prezzo complessivo relativamente non molto alto di 600 pesos²²²⁸. Il documento specifica che le tele, da collocare ai lati delle finestre, dovevano rappresentare «*dos historias de Nuestra Señora*» di cui un'Assunzione o Natività e una «*coronación con la Santísima Trinidad en gloria con los ángeles que cupieren con sus instrumentos diferentes de música*»²²²⁹; la descrizione di quest'ultima tematica richiama da vicino, forse per l'espresso desiderio dei confratelli, la grande tela di medesimo soggetto realizzata alcuni decenni prima da Bernardo Bitti per la chiesa dei Gesuiti di Lima (fig. 252). Gli archi e gli spazi della cappella, con un senso di *horror vacui*, dovevano essere decorate con figure di santi, angeli, e motivi fitomorfi e a grottesca che, evidentemente, come testimoniato dall'unico caso superstite della cappella del capitano Villegas, rispecchiavano il gusto dell'*élite* dell'epoca.

Il 2 marzo 1638 il pittore firmò un contratto con l'assemblatore Tomás de Aguilar per la realizzazione congiunta del *retablo* della cappella della Vergine del Prado su commissione del canonico della cattedrale don Fernando de Avendaño. Questo dossale doveva presentare tre ordini con cinque fornici per ordine, per un totale di diciotto colonne doriche e quindici tele raffiguranti scene della vita della Vergine; il tutto eseguito per 2600 pesos da 8 reales dei quali spettarono a Pianeta 500 pesos per i quindici dipinti mariani più i ritratti del viceré conte de Chinchón, di suo figlio e della viceregina che dovevano essere collocati sull'altare laterale²²³⁰.

Si deve sempre a Javier Chuquiray l'aver reso noto documenti che permettono di chiarire ulteriori aspetti della vita e dell'attività dell'artista²²³¹. Un documento datato 20 novembre 1637, in particolare, ci permette di attestare che Pianeta era sacerdote venendo nominato dalla monaca *doña* Manuela Gudino cappellano della propria cappella patronale nel monastero dell'Incarnazione di Lima «*por la buena noticia que tengo de Juan Bautista Planeta que es persona de buena vida y con bienes y de quien e servido muy buenas correspondencias*»²²³². L'ordinazione presbiterale però tardò ancora alcuni anni e fu celebrata tra il 1639 e il 1640; nel 1641 veniva anche nominato maggiordomo della Confraternita del SS. Sacramento dell'ospedale degli orfani di Nostra Signora di Atocha, ricoprendo entrambi gli incarichi fino alla sopraggiunta morte occorsa il 7 maggio 1642²²³³. Pochi giorni dopo la morte di Pianeta, alcuni dei suoi creditori richiesero la restituzione del dovuto attraverso una causa dalla quale apprendiamo che il pittore aveva in affitto una casa presso il monastero dell'Incarnazione²²³⁴. Due dei creditori erano i pittori Luis Lucas Rodríguez e il maestro Martín de Urbina che collaborarono con lo stesso Pianeta fino a poco prima della morte. Del primo si conosce solamente che lavorò nella casa-bottega di Pianeta per due anni incaricandosi di realizzare «*muchos retratos y lienzos que en la dicha casa se hacían*» che successivamente Pianeta «*perfesionaba después de acabados*». Allo stesso Rodríguez il pittore ligure lasciò in

²²²⁸ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2053, 29 agosto 1637, f. 842r trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 143-144 e riproposto in Appendice documentaria, doc. 44. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2011, p. 229 ipotizza che queste pitture si trovino ancora nascoste sotto gli strati di intonacatura.

²²²⁹ Appendice documentaria, doc. 44.

²²³⁰ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 132 e Antonio San Cristóbal Sebastián. "La iglesia de Nuestra Señora del Prado". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 21, 2000, p. 169 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1795, 2 marzo 1638, f. 513.

²²³¹ Cfr. CHUQUIRAY 2019, pp. 345-347.

²²³² AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Cristóbal Aguilar Mendieta, prot. 66, 20 novembre 1637, ff. 343r-346v menzionato in CHUQUIRAY 2019, pp. 345-346. In precedenza già VARGAS UGARTE 1947, p. 251 e HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 104 riportavano che Pianeta fosse presbitero senza però citare la fonte.

²²³³ Cfr. CHUQUIRAY 2019, p. 348.

²²³⁴ Appendice documentaria, doc. 45.

eredità «*pedras de bruñir colores y pinzeles de mi arte*»²²³⁵, ossia strumenti utili nell'esercizio della professione. Dell'Urbina, invece, sappiamo che

«*trabajó muchos días en diferentes tiempos salteados en casa de Juan Bautista Planeta pintor difunto y por orden y mandato en diferentes retablos y otras pinturas que le encargaba estando enfermo y otras veces con salud y esto lo sabe este testigo porque lo vido estando trabajando en la dicha casa como oficial del dicho difunto*»²²³⁶.

Da ciò si deduce che, almeno nei suoi ultimi anni di vita, Pianeta si servì dell'assistenza di altri pittori per poter completare i propri incarichi. La natura delle commissioni ricevute dall'artista si tratteggia, infine, dall'inventario dei beni della casa-bottega redatto, poco dopo la dipartita di Pianeta, dallo stesso Urbina. Nell'inventario sono elencati 30 quadri di tematica varia, di cui più di 10 ritratti, 2 battaglie e numerose immagini sacre che ci permettono di avere un'idea della specializzazione dell'*atelier* nel quale il ritratto e l'opera religiosa dovevano essere i principali articoli richiesti. Oltre ad un vasto assortimento di pigmenti, nell'inventario è anche citato un quadro dell'*Arca di Noè* di proprietà del rettore della Regia Udienza Bartolomé de Salazar del quale Pianeta stava dipingendo una copia²²³⁷. Dal testamento, invece, risulta che il pittore possedeva ben



Fig. 272. Giovanni Battista Pianeta, *S. Girolamo*. Lima, Archivo Arzobispal. Foto Anthony Holguín Valdez.

3 schiavi, sintomo della buona posizione economica che emerge, inoltre, dalla fitta rete dei suoi clienti e debitori appartenenti all'alta società viceregia. Tra i vari nomi che emergono dalle carte vanno ricordati, per esempio, Marcos de Luzio, avvocato della Regia Udienza, il commerciante Felipe de Espinosa y Miseses, Pedro de Villagómez, arcivescovo di Lima dal 1642 il quale deve al pittore il compenso per ben 8 tele, l'*encomendera* doña Paula Piraldo y Herrera, Fernando de Avendaño y González, rettore dell'Università S. Marcos e l'inquisitore Juan de Huerta Gutiérrez.

L'inventario è di grande interesse anche perché fornisce uno spaccato piuttosto nitido dell'arredamento di una bottega di pittura verso la metà del XVII secolo.

Vengono elencati «*una prensa*», «*una tinaxera*», «*una piedra destilar*» ossia una pietra porosa usata per filtrare i liquidi, sedie, sgabelli e scranno, un tavolo vecchio con cassetto e un tavolo nuovo con due cassetti, un cassone grande con chiave, dieci libri vecchi «*de barias ystorias en diferentes lenguas*» forse utilizzati come fonte iconografica, cavalletti, telai per dipinti, mortai per i colori, e varie libbre di pigmenti come «*almagre de levante*» (rosso), «*polvos asules*», «*mermellon*» (rosso vermiglio), «*ssombra negra*» e ocre. Vengono elencati anche indumenti ed alcuni oggetti preziosi come una catena d'oro, un rosario in corallo ed un anello con uno smeraldo²²³⁸.

Tra i fogli della medesima documentazione è stato anche rinvenuto un disegno tracciato a carboncino raffigurante *San Girolamo* (fig. 272) nella sua solita nudità da anacoreta e con il volto

²²³⁵ Appendice documentaria, doc. 45.

²²³⁶ AAL. Causas civiles, *Pleito de los acreedores a los bienes de Juan Bautista Planeta*, leg. 52, exp. 8, 1642, f. 130 menzionato in CHUQUIRAY 2019, p. 350.

²²³⁷ Cfr. CHUQUIRAY 2019, pp. 351-352.

²²³⁸ Appendice documentaria, doc. 45.

estatico, accompagnato dal leone ed inginocchiato davanti ad un altare con un teschio; per il canone allungato e la posa poco naturale, la composizione risulta ben inquadrabile nel solco della tarda Maniera del quale Pianeta fu continuatore fino agli inizi degli anni Quaranta del XVII secolo. Il disegno, o bozzetto, a carboncino è tracciato sul verso di una ricevuta di pagamento datata 30 agosto 1635 rilasciata dal presbitero Tomás de Mesa, maggiordomo del monastero dell'Incarnazione, al seguito del pagamento da parte di Pianeta dell'affitto di una casa presso il monastero²²³⁹.

Non è stato possibile determinare, per il momento, quale fosse il possibile legame di parentela tra Giovanni Battista Pianeta ad un tale Imperiale Pianeta che figura tra i pittori che nel 1649 convenivano a Lima per fondare la Corporazione dei pittori²²⁴⁰; quel che è certo è che nel suo testamento Giovanni Battista dichiarava di non avere «*herederos forzosos ascendientes ni descendientes*»²²⁴¹.

5.1.2 Antonio Dovela

La provenienza italiana di Antonio Dovela, menzionato anche come Donvela o Umbela, è stata teorizzata dalla storiografia in virtù del cognome²²⁴², ma finora non è stata confermata da notizie documentarie. Le prime tracce di questo pittore compaiono a Lima nel 1622 quando ricevette l'incarico dal Provinciale dell'Ordine della Mercede di dipingere la grande tela della *Revelación de la Orden* ossia una composizione con la gloria della Vergine e gli angeli che consegnano lo scapolare mercedario al re Giacomo I d'Aragona e ai SS. Ramón e Raimondo con «*los adornos que requiere la pintura*»; l'opera era destinata al *retablo* della sacrestia e costò 350 pesos²²⁴³. I lavori per l'Ordine della Mercede proseguirono con la contrattazione, nel 1627, di un quadro, del quale non è indicata l'iconografia, da collocarsi nel *retablo* scolpito da Alonso Pérez²²⁴⁴, e per la pittura e doratura di un altare a *cornu Epistolae* della chiesa nel 1633²²⁴⁵. Nel 1630 lavorò nella cappella della Confraternita di S. Lucia nella chiesa di S. Agostino di Lima ricevendo il compenso di 1200 pesos²²⁴⁶; il pittore si obbligava a «*pintar la dicha capilla al óleo y dorar la bóveda de ella y dos arcos*» realizzando alcune tele per i pilastri raffiguranti santi oltre che angeli «*de cuerpo entero y los pequeños como cupieren en la dicha bóveda*»²²⁴⁷. Sempre nel 1630 è datato l'accordo tra il

²²³⁹ Cfr. CHUQUIRAY 2019, pp. 352-354.

²²⁴⁰ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. "Dos Gremios de artífices en el siglo XVII limeño: los plateros y los doradores". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 10, 1994, pp. 104, 107, 110, 112.

²²⁴¹ Appendice documentaria, doc. 45.

²²⁴² Cfr. HARTH-TERRÉ 1945, p. 67; HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 35.

²²⁴³ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 78 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Valenzuela, 1622, f. 2414.

²²⁴⁴ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 78 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Francisco González de Balcazar, prot. 775, 1627, f. 271.

²²⁴⁵ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 127 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Valenzuela, prot. 1964, 14 dicembre 1630, f. 923. Proprio in virtù di questi lavori documentati di Antonio Dovela nella chiesa mercedaria, WUFFARDEN REVILLA 1976, p. 19 aveva ipotizzato che al modesimo Dovela potesse essere ricondotta l'ornamentazione, proprio in quello stesso arco di tempo, della cappella del capitano Villegas.

²²⁴⁶ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 158 e HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 78.

²²⁴⁷ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 128 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Cristóbal Rodríguez de Limpias, prot. 1658, 9 luglio 1630, f. 444, documento che si ripropone in Appendice documentaria, doc. 43.

pittore Agustín de Sojo, Antonio Dovela e Juan de Cáceres per dipingere e dorare il *retablo* dell'altare maggiore della chiesa del convento di S. Domenico²²⁴⁸.

Così come già visto con Medoro Angelino, anche Antonio Dovela dové collaborare con lo scultore Martín Alonso de Mesa, realizzando lavori di *estofado*, doratura e policromia di sue opere in scultura o retablistica. Nel 1623, Dovela ricevette dal Mesa 100 pesos per gli *estofados* delle immagini che stava realizzando per il monastero della Concezione²²⁴⁹ dove, peraltro, il pittore dorò il *retablo* dell'altare maggiore nel 1627²²⁵⁰. Ancora nel 1623 affiancò Martín Alonso de Mesa nella realizzazione di una sopraelevazione del *retablo* del Sacramento nella cattedrale di Lima²²⁵¹. Risultano documentati rapporti di collaborazione anche con altri scultori come Pedro Muñoz de Alvarado con il quale, il 26 febbraio 1624, prese accordi per dipingere due quadri raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo* su modello di due statue che gli venivano sottoposte²²⁵² ed ancora, nel 1637, per policromare un *Crocifisso*²²⁵³, nonché con Gaspar de la Cueva dal quale, il 25 gennaio 1625, comprò una schiava per 400 pesos e strinse altri accordi di collaborazione per la doratura e l'*estofado* di tre statue²²⁵⁴.

Le ultime notizie dell'artista, che da quanto emerge più che *pintor de historia* fu doratore ed *estofador*, risalgono al 1637 quando si compromise alla pittura di un *retablo* per Gerónimo de Soto Alvarado, e per uno nel collegio di S. Ildefonso degli Agostiniani²²⁵⁵. Della sua bottega sappiamo che nel 1631 accolse come apprendista, per cinque anni, Andrés Rodríguez, *indio* originario di Quito e che la sua casa era nella strada di S. Agostino²²⁵⁶.

5.2 La pittura del naturalismo tra i Bassano e il caravaggismo

Alla scomparsa degli artisti italiani attivi in Perù con il relativo prosciugarsi dello stile improntato alla tarda Maniera, verso il terzo decennio del XVII secolo corrispose l'imporsi nella capitale viceregia di nuove tendenze artistiche quali il crescente uso dei prototipi compositivi derivati dalle stampe fiamminghe e l'affermazione del naturalismo. Furono, in particolar modo, il naturalismo sivigliano e quello madrilenò a caratterizzare questa nuova stagione storico-artistica della Ciudad de los Reyes²²⁵⁷, ma non va trascurata la presenza di una serie di dipinti, di matrice

²²⁴⁸ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 127 che attinge al contratto conservato in AGNL. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Valenzuela, prot. 1951, 9 maggio 1633, f. 696.

²²⁴⁹ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 78 che attinge al contratto conservato in AGNL. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano González Balcazar, 1623, f. 850.

²²⁵⁰ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 78.

²²⁵¹ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)". *Anales del Museo de América*, n. 8, 2000, p. 56 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Domingo Muñoz, prot. 1172, 1623, ff. 845v-850 precisando, inoltre, in una nota al margine del 4 gennaio 1625, che il lavoro fu effettivamente eseguito.

²²⁵² Cfr. SAN SEBASTIÁN 1985, p. 129 che attinge al contratto conservato in AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1756, 26 febbraio 1624, f. 191.

²²⁵³ Cfr. SAN SEBASTIÁN 1985, p. 129.

²²⁵⁴ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el Retablo mayor de la Concepción". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 17, 1998, p. 106.

²²⁵⁵ Cfr. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, p. 129.

²²⁵⁶ Cfr. HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 77-78.

²²⁵⁷ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "Nuevas aportaciones en torno al naturalismo pictórico en la Lima seiscentista". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández Muñoz, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 208.

caravaggesca e bassanesca, che consentono di studiare l'apporto del naturalismo di marca italiana nella pittura peruviana del Seicento²²⁵⁸.

In questa fase di transizione, la costruzione della terza cattedrale di Lima a partire dal 1604 costituì un evento di grande importanza nell'ambito della pittura del Vicereame del Perù dal momento che nel tempo andò progressivamente a formarsi una ricca collezione composta da dipinti con tema sacro ma anche mitologico, paesaggistico e di storia profana, che rispecchiava la solida apertura umanistica del Capitolo metropolitano, degli arcivescovi, delle potenti confraternite e dei facoltosi devoti. A pochi anni dalla sua edificazione, pertanto, la cattedrale era già dotata di un «conjunto excepcional del pinturas, cuya diversidad temática no deja de ser sorprendente en el contexto del mundo colonial andino»²²⁵⁹. Luis Wuffarden sottolinea che il gusto del clero erudito, che oscillava tra la persistenza dello stile italianista e le più aggiornate tendenze al naturalismo emergente a Siviglia che imitava il caravaggismo romano, rappresentò «un factor clave para el desarrollo artístico de la ciudad»²²⁶⁰. Di queste inclinazioni sono testimonianza alcuni cicli pittorici di provenienza europea esistenti a Lima come la serie dei *Mesi dell'anno* della bottega dei Bassano e quella dei *Novissimi* attribuita a Vincenzo Carducci nella cattedrale, la serie degli *Arcangeli* di Bartolomé Román nella chiesa di S. Pietro, i vari cicli ed opere singole di Francisco de Zurbarán e del suo circolo in alcuni conventi della capitale e del Vicereame e il ciclo della *Passione di Cristo* della bottega di Pieter Paul Rubens nel convento di S. Francesco di Lima, tra i vari.

Per quanto riguarda le opere italiane risulta particolarmente emblematico il ciclo di dodici tele dei *Mesi dell'anno* ovvero dei *Segni dello Zodiaco* della sacrestia della cattedrale di Lima riconducibili alla bottega veneta dei Bassano, saga familiare che «impulsó el mercado de arte veneciano gracias a la reproducción serial de sus obras, las cuales fueron copiadas, reproducidas y grabadas desde el siglo XVI hasta prácticamente el siglo XIX»²²⁶¹. Proprio il prestigio della provenienza veneziana e la caratteristica di serialità che consentiva tempi rapidi di realizzazione costituirono le chiavi del successo dei Bassano, che furono ampiamente collezionati dalla nobiltà europea ed in particolar modo da quella spagnola²²⁶², sollecitando, per riflesso, anche il collezionismo dell'élite americana. Si trattava generalmente di opere, improntate alla ricerca del dettaglio naturalistico e allo sfoggio del colorito sensuale, raffiguranti paesaggi o scene di genere, ma anche temi storici e sacri replicati svariate volte grazie all'impiego della tecnica di riproduzione con carta lucida²²⁶³. Attraverso la documentazione sappiamo che il ciclo limegno appartenne a don Melchor de Liñar, arcivescovo di Lima dal 1676 e contemporaneamente viceré del Perù tra il 1678 e il 1680, anche se non sappiamo se furono portati in America dal prelado sin dalla sua nomina come vescovo di Popayán nel 1664 o se, piuttosto, furono incaricati una volta già insediatisi nella Ciudad de los Reyes entrando in contatto con il fiorente mercato artistico del Vicereame. Quel che è certo è che già nell'inventario del 1718 i dodici quadri sono registrati nella sacrestia e

²²⁵⁸ Cfr. STASTNY 1984, p. 26.

²²⁵⁹ WUFFARDEN REVILLA 2004c, pp. 241-242.

²²⁶⁰ WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 246.

²²⁶¹ María Suárez Álvarez-Castellanos. "Una aproximación al coleccionismo de los Bassano: los grabados de Las Estaciones en la Biblioteca Nacional". In Matteo Mancini, Álvaro Pascual Chenel (a cura di). *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid: Sílex, 2019, p. 261.

²²⁶² Cfr. SUÁREZ ÁLVAREZ-CASTELLANOS 2019, p. 265.

²²⁶³ Cfr. Angela Cerasuolo. "Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiego del lucido: ipotesi per la bottega dei Bassano". In Giuliana Ericani (a cura di). *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*. Atti del Convegno Internazionale (Bassano del Grappa-Padova, 2011), vol. 3. Bassano del Grappa: Bollettino del Museo Civico, 2014, pp. 786-801.

nell'antisacrestia della cattedrale²²⁶⁴. Ogni tela raffigura le attività lavorative relative ai mesi dell'anno europei identificandosi ciascuno con il segno zodiacale corrispondente che rivela «*la persistencia de una cultura humanística que hacía uso extendido de los conocimientos astronómicos, incluso en el contexto de la Iglesia*», senza nessuna allusione al sacro²²⁶⁵. Questa particolarità induce ad ipotizzare che il ciclo fosse originariamente destinato a decorare l'appartamento privato dell'arcivescovo, secondo la moda dell'epoca attestata in Europa ma anche a Lima²²⁶⁶, passando, dopo la morte del prelado, alla sacrestia della cattedrale dove le tele assunsero un nuovo valore meditativo sulla contemplazione dei paesaggi e delle storie come riflesso delle meraviglie della Creazione²²⁶⁷. Per quanto riguarda l'attribuzione, dopo la prima generica classificazione come serie bassanesca²²⁶⁸, Juan Manuel Ugarte ha individuato nel ciclo tre gruppi di opere dei quali il *Cancro*, il *Leone* (fig. 273), la *Bilancia*, il *Sagittario* e il *Capricorno* (fig. 274) sembrano eseguiti, intorno al 1620-1630, direttamente dalla bottega dei Bassano, mentre l'*Aquario*, lo *Scorpione*, la *Vergine* e l'*Ariete* sembrerebbero opere di bottega in cui *topoi* bassaneschi si mescolano con altri motivi estranei e potrebbero essere stati dipinti da un pittore fiammingo attivo in Veneto come Lodewijk Toeput (1550 ca.-1604/1605), ed, infine, il *Toro*, i *Gemelli* e i *Pesci* forse opera di altro pittore fiammingo²²⁶⁹.



Fig. 273. Bottega dei Bassano (attr.), *Leone*, 1620-1630 ca. Lima, cattedrale, Museo. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 274. Bottega dei Bassano (attr.), *Capricorno*, 1620-1630 ca. Lima, cattedrale, Museo. Foto Anthony Holguín Valdez.

Il ciclo della cattedrale di Lima non è l'unico gruppo di opere riconducibili alla bottega dei Bassano note in Perù. Esistono, infatti, altri dipinti la cui provenienza, tuttavia, è incerta. Si tratta dell'*Arca di Noè* (fig. 275) della collezione dei Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú nel Palazzo di Torre Tagle²²⁷⁰ e della *Bilancia* in collezione privata Mujica a Lima²²⁷¹; nel XIX secolo i

²²⁶⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 254.

²²⁶⁵ WUFFARDEN REVILLA 2004c, pp. 254-255. Diversamente, nell'omologa serie dello Zodiaco della cattedrale di Cuzco, dipinta nel 1681 da Diego Quispe Tito, ogni segno zodiacale corrisponde al calendario liturgico cattolico con l'inclusione di scene tratte da parabole evangeliche o da altri episodi biblici. Cfr. Ananda Choen Suarez. *Pintura Colonial Cusqueña. El esplendor del arte en los Andes*. Cuzco: Haynanka, 2015, pp. 152-161.

²²⁶⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 255. Lo studioso menziona l'invio da Siviglia, nel 1596, da parte del pittore italiano Bartolomeo Carducci, di una serie bassanesca dei dodici mesi, mentre del 1635 è l'inventariazione di un ciclo di dodici mesi e quattro stagioni, verosimilmente dei Bassano, nella casa del banchiere Juan de la Cueva.

²²⁶⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 256.

²²⁶⁸ Cfr. STASTNY 1984, p. 35.

²²⁶⁹ Cfr. Juan Manuel Ugarte Eléspuru. "Los signos del Zodiaco de los Bassano". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 213-237; WUFFARDEN REVILLA 2004c, pp. 253-263.

²²⁷⁰ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 2016, p. 158.

due dipinti appartenevano probabilmente alla Pinacoteca di Ortiz de Zevallos ma è al momento impossibile determinare se il noto collezionista comprò i quadri in Europa, conducendoli con sé in Perù, o se li acquisì da qualche collezione *virreinal* limegna. Anche in luoghi distanti dalla capitale viceregna è possibile registrare la presenza di simili temi all'interno delle collezioni private come in quella di Juan Francisco Hernández Roa a Bogotá dove in un nostro precedente studio abbiamo segnalato una tela di ambito italiano centro-settentrionale raffigurante *l'Ingresso degli animali nell'Arca di Noè*; anche in questo caso non è possibile stabilire l'epoca dell'arrivo dell'opera in America²²⁷².

Anche per quanto riguarda il naturalismo di stirpe caravaggesca ed andalusa è da ritenersi che la sua affermazione a Lima fu il riflesso della rapida diffusione del caravaggismo in Spagna²²⁷³, fenomeno assai complesso che si sviluppò per mezzo del precoce invio dall'Italia di opere di artisti



Fig. 275. Bottega dei Bassano (attr.), *Arca di Noè*. Lima, Palazzo di Torre Tagle. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.

dell'ambito come Bartolomeo Cavarozzi (1587-1625) o per il trasferimento in Spagna di un caravaggista come Orazio Borgianni (1574-1616)²²⁷⁴. Il fenomeno della penetrazione dei modelli di Caravaggio in America è essenzialmente ancora tutto da indagare, e per la sua ricostruzione, a causa della scarsità di documenti, si dovrà partire da una prima compilazione di opere sparse. Nel Vicereame del Perù è stata soprattutto la pittura di scuola andalusa, ed in particolar modo l'apporto della bottega di Zurbarán, a focalizzare l'attenzione degli studiosi²²⁷⁵, con l'eccezione di Francisco Stastny che per primo

ha indirizzato il suo interesse verso la possibile presenza a Lima di opere di Vincenzo Carducci (1576/1578-1638), pittore fiorentino e trattatista che ebbe un ruolo cruciale nella formazione del naturalismo in Castiglia²²⁷⁶, di cui si dirà a breve.

Da un primo censimento delle opere direttamente relazionabili a modelli di Caravaggio esistenti nella capitale del Vicereame abbiamo potuto constatare l'esistenza di alcuni pochi esemplari superstiti per i quali, in assenza di documenti, persiste il problema se siano copie di originali del Merisi realizzate in Italia o in altri luoghi. In alcuni casi la copia è letterale all'originale, come nella

²²⁷¹ Da comunicazione personale di Ramón Mujica Pinilla che si ringrazia sentitamente. Si veda anche Antonio Holguera Cabrera. *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII* (Tesi di dottorato). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2019, pp. 664-667.

²²⁷² Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. "L'impronta italiana nell'arte neogranadina". In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, p. 312.

²²⁷³ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 278.

²²⁷⁴ Cfr. Felipe Serrano Estrella. "Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna". In Felipe Serrano Estrella (a cura di). *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada-Jaén: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, 2017, p. 29.

²²⁷⁵ Cfr. Clara Bargellini. "Painting in Colonial Latin America". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 327.

²²⁷⁶ Cfr. STASTNY 2013, p. 157.

Crocifissione di San Pietro nella chiesa di S. Bernardino a Xochimilco in Messico²²⁷⁷ che riprende la tela nella basilica di S. Maria del Popolo a Roma o come la testa di *Santa Maria Maddalena in estasi* (fig. 276) del monastero della Concezione a Lima che riprende quella in collezione privata romana²²⁷⁸, oppure, ancora, la *Deposizione* del Museo dei Francescani Scalzi del Rimac ripresa dalla *Deposizione* vaticana²²⁷⁹ e l'*Incredulità di San Tommaso* originariamente nella parrocchia di Nostra Signora di Cocharcas in Barrios Altos ed in seguito passata alla cattedrale di Lima²²⁸⁰, copia del dipinto del Merisi ora nella Bildergalerie di Potsdam. In altri casi l'originale di Caravaggio fu leggermente reinterpretedo come nel *Rinnegamento di Pietro* (fig. 277) della sacrestia di S. Pietro di Lima, relazionabile all'omonimo soggetto del Merisi oggi nel Metropolitan Museum of Art di New York²²⁸¹ nonché la *Carità Romana* della cattedrale²²⁸² che reinterpreta l'episodio della giovane donna Pero che allatta segretamente in carcere il vecchio padre Cimone condannato a morte per fame, ispirato al dipinto delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio a Napoli. Infine va segnalato il *Cristo deriso* della cattedrale di Lima che è riferibile alla reinterpetazione fiamminga del caravaggismo essendo copia dell'omologo di Gerard Van Honthorst (1592-1656) nel Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 276. Autore ignoto da Caravaggio, *S. Maria Maddalena*. Lima, monastero della Concezione. Foto da SARMIENTO 1973.



Fig. 277. Ignoto autore caravaggista, *Rinnegamento di Pietro*. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto Francesco De Nicolò.

Si diceva della grande importanza della collezione della cattedrale di Lima nella quale, oltre al ciclo della bottega dei Bassano, esiste una serie di tele attribuite da Francisco Stastny al pittore e trattatista di origine italiane, ma trapiantato in Spagna, Vincenzo Carducci, più noto nella forma castiglianizzata del nome Vicente Carducho, autore del trattato *Diálogos de la pintura* che ebbe rapida diffusione nel continente americano²²⁸³. Nato a Firenze, Vincenzo giunse in Spagna ancora bambino insieme al fratello maggiore Bartolomeo che nel 1585 era stato chiamato a dipingere

²²⁷⁷ Cfr. BARGELLINI 2006, pp. 327-328.

²²⁷⁸ La tela, verosimilmente ritaglio di un dipinto di più ampie dimensioni, è stata pubblicata in Ernesto Sarmiento (a cura di). *Pintura virreinal*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1973, p. 62 come opera influenzata dallo stile di Carlo Dolci.

²²⁷⁹ Si veda fig. 284 in Félix Sáiz Díez. *El Museo del Convento de los Descalzos*. Lima: Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2002, p. 105.

²²⁸⁰ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Los Incas de Cocharcas". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 6, 2009, p. 33.

²²⁸¹ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La pintura y los programas iconográficos". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 243-244.

²²⁸² Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 264.

²²⁸³ Cfr. STASTNY 2013, pp. 157-168; WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 247.

all'Escorial nel seguito di Federico Zuccari. La vita e la formazione di Vincenzo, pertanto, si svolsero prevalentemente nella Penisola iberica ma la sua arte fu improntata allo stile italiano dominato dal disegno²²⁸⁴. Acquisito nel 1608 il titolo di pittore del re, a seguito della morte del fratello maggiore, Carducho ottenne numerosi incarichi da conventi spagnoli ed incrementò il suo successo commerciale proiettandosi nel mercato americano, forse sull'esempio di Bartolomeo che inviava pitture italiane verso l'America sin dal 1597²²⁸⁵. Dell'invio di opere di Carducho a Lima si ha testimonianza dal testamento dell'artista datato 1630 nel quale disponeva che si inviassero al cognato «*unas pinturas a la ciudad de Lima para que me las feriasen*»²²⁸⁶. La presenza nel Vicereame del Perù dei due cognati Gaspar e Bartolomé Astete de Ulloa, quest'ultimo *contador* della Cassa Reale a Lima e Potosí, dové certamente favorire gli affari americani di Carducho che nel 1631 inviò a Lima altri sedici dipinti affinché fossero venduti nella fiera locale²²⁸⁷. Secondo Stastny tra le opere spedite dal pittore a Lima dovevano esserci anche le quattro tele dei *Novissimi*, datate verso il 1625-1630, e riferibili alla maturità dell'artista²²⁸⁸. Effettivamente le opere manifestano un'alternanza di citazioni di Michelangelo, con figure di idealizzata bellezza alla maniera italiana, ed effetti naturalistici di ispirazione fiamminga, in un dualismo stilistico tipico di quegli anni²²⁸⁹. Le tele, che rappresentano il *Giudizio finale* (fig. 278), la *Resurrezione dei morti*, i *Condannati* e gli *Eletti*, da quanto attestabile da documentazione resa nota da Luis Wuffarden furono donate alla cattedrale di Lima negli anni Trenta del XVII secolo dal chierico Domingo de Almeyda²²⁹⁰, confermando in qualche modo la datazione avanzata in precedenza da Stastny²²⁹¹. Più problematica risulta, a parere di chi scrive, l'attribuzione proposta dallo studioso che effettivamente suscita le perplessità di più di uno studioso²²⁹² dal momento che le tele di Lima non sembrano direttamente confrontabili con nessun'opera del catalogo di Carducho, presentando piuttosto la paternità di un altro pittore influenzato dai modelli italiani ancora da identificare. I problemi attributivi riguardano anche il dipinto dell'*Ultima comunione della Vergine* - e non la *Comunione di Santa Caterina da Siena* come sostenuto da Stastny²²⁹³ - della cattedrale che secondo Wuffarden sembra opera della prima metà del XVII secolo di scuola castigliana influenzata dai modi italiani²²⁹⁴. Diverso è il discorso per due tele di pertinenza francescana che sono giustamente da relazionare a Carducho e alla sua bottega replicando quasi letteralmente alcuni dipinti del maestro di origini fiorentine. Si tratta del *San Giuseppe col Bambino* (fig. 279) del Museo dei Francescani Scalzi di Lima che replica il soggetto datato e firmato da Carducho nel 1632 ora nel Museo di Narbona²²⁹⁵ e il *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate* proveniente dal Terz'Ordine Franciscano di Lima (cat. 19, fig. 35).

Attivo anch'egli al servizio della corte del re di Spagna, il fiorentino Angelo Nardi (1584-1664),

²²⁸⁴ Cfr. Álvaro Pascual Chenel. "Dibujar, especular y más dibujar. Los Carducho y Cajés, entre la formación italiana y la escuela española". *Boletín de arte*, n. 40, 2019, pp. 282-293.

²²⁸⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 247.

²²⁸⁶ Juan José Martín González. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 179.

²²⁸⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, pp. 247-248.

²²⁸⁸ Cfr. STASTNY 2013, p. 162.

²²⁸⁹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 248; WUFFARDEN REVILLA 2014c, p. 289.

²²⁹⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 248.

²²⁹¹ Cfr. STASTNY 2013, p. 162.

²²⁹² Si coglie l'occasione per ringraziare Luis Eduardo Wuffarden e José Antonio Díaz Gómez per il proficuo confronto sulla questione attributiva di questi dipinti.

²²⁹³ Cfr. STASTNY 2013, p. 163. La corretta identificazione è in WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 264.

²²⁹⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 264.

²²⁹⁵ Cfr. STASTNY 2013, pp. 163-164.



Fig. 278. Vincenzo Carducci (?), *Giudizio finale*. Lima, cattedrale, Museo. Foto ARCA.



Fig. 279. Vincenzo Carducci e bottega (attr.), *S. Giuseppe col Bambino*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 280. Angelo Nardi, *S. Francesco d'Assisi*. Lima, collezione privata. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden Revilla.

o più prudentemente il suo circolo, potrebbe essere l'autore della serie di quattro tele raffiguranti *Santa Prassede*, *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Maria Maddalena* e *Sant'Agata* nella chiesa di S. Pietro di Lima, forse originariamente ubicate nella cappella delle reliquie dove, infatti, ricevevano culto numerosi resti sacri di santi e martiri nella maggior parte estratti dalle catacombe romane ed inviati al collegio gesuitico nel corso del XVII secolo²²⁹⁶. Luis Wuffarden osserva che l'attribuzione al Nardi spiegherebbe «*los rasgos "italianos"*» già notati da altri autori come Vargas Ugarte²²⁹⁷ nonché il «*marcado gusto por la descripción de ciertos detalles táctiles en los ropajes y joyas, rasgo quizá heredado de la tradición toscana, junto con su interés en los paisajes con la búsqueda de verosimilitud*»²²⁹⁸. Quest'ultimo aspetto lascerebbe intravedere una

componente veneziana, forse la possibile influenza dei Bassano, i cui schemi compositivi, infatti, Nardi reinterpretò nelle sue opere eredi del «manierismo controriformato», ed in particolar modo della scuola fiorentina di Cigoli e Passignano, aggiornato al naturalismo bolognese dei Carracci²²⁹⁹. A sostegno della possibile paternità del Nardi di queste quattro tele andrà segnalato che di questo pittore fiorentino esistono altre opere in America Latina: l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Gesù al Tempio* nella chiesa di S. Nicola a Buenos Aires firmate «*Angelus Nardi Pictor Regis F.*» e databili intorno al 1630²³⁰⁰ nonché il ritaglio di un *San Francesco d'Assisi* (fig. 280), copiato dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello, in collezione privata firmato e datato 1634²³⁰¹; tempi e modi dell'arrivo di queste opere in America sono sconosciuti.

²²⁹⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, pp. 217-219.

²²⁹⁷ Cfr. Rubén Vargas Ugarte. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Gil, 1963, p. 49.

²²⁹⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 219.

²²⁹⁹ Ida Mauro. Voce "Nardi, Angelo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77. Roma: Treccani, 2012.

²³⁰⁰ Cfr. Alfonso Pérez Sánchez. "Más sobre Borgianni y Nardi". *Archivo Español de Arte*, vol. 38, n. 150, 1965, pp. 111-112.

²³⁰¹ Si ringrazia Luis Eduardo Wuffarden per l'informazione.

Tutta da ricostruire è la presenza delle opere improntate al naturalismo napoletano di cui pure esiste un saggio nell'antica capitale viceregna. A Napoli, a sua volta capitale dell'importante Vicereame dell'Italia Meridionale, i due soggiorni compiuti da Caravaggio furono decisivi a smuovere il persistente filone tardo-manierista con la nuova adozione di atmosfere tenebrose squarciate da raggi luminosi, ben in sintonia con l'austero rigorismo religioso della Controriforma.



Fig. 281. Autore ignoto da José de Ribera (Spagnoletto), *Martirio di S. Lorenzo*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.



Fig. 282. Ignoto pittore napoletano (?), *Calvario*, prima metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 283. Ignoto pittore italiano, *S. Maria Maddalena*, secondo terzo del XVII secolo. Lima, Museo Nacional del Perú. Foto internet.

Importanti interpreti del naturalismo napoletano della prima metà del XVII secolo furono, tra i tanti, Battistello Caracciolo (1578-1635), Carlo Sellitto (1581-1614), Massimo Stanzione (1585-1656) e Jusepe de Ribera (1591-1652) detto lo Spagnoletto, pittore di origini spagnole, per l'appunto, che però si naturalizzò italiano svolgendo quasi tutta la sua attività in Italia, prima nel Nord della Penisola, poi a Roma, e dal 1616 fino alla morte a Napoli dove fu protetto dai viceré e dove si fece interprete di un caravaggismo a tratti esasperato²³⁰². Proprio da opere dello Spagnoletto abbiamo potuto individuare a Lima una serie di copie che dimostrano l'apprezzamento per questo pittore, anche se per il momento nessun dato documentario ci aiuta a stabilire se queste copie furono realizzate a Napoli, a Roma o in Spagna. L'influenza di Ribera è stata già notata in un *Apostolato* di formato medio che si conserva nella sacrestia del convento di S. Francesco di Lima proveniente dalla Casa degli Esercizi del Terz'Ordine Franciscano²³⁰³; i dipinti sono stati restaurati dal Banco de Crédito del Perú e studiati da Luis Enrique Tord che ne ha confermato l'attribuzione al circolo del Ribera²³⁰⁴. Nel Museo del Palazzo Arcivescovile si conserva, invece, la tela delle *Lacrime di*

²³⁰² Per uno sguardo generale sul naturalismo a Napoli si vedano almeno Raffaello Causa. "La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 1. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 99-114 e Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002, pp. 3-101.

²³⁰³ Cfr. Benjamin Gento Sanz. *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima: Torres, 1945, pp. 333-335; Mariano Felipe Paz Soldán Boza. "Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña". In Norma Campos Vera (a cura di). *Barroco andino*. Memorial del I Encuentro Nacional. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Union Latina, 2003, p. 237; PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, pp. 205-207.

²³⁰⁴ Cfr. Luis Enrique Tord. "San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, San Judas Tadeo, San Bartolomé, San Felipe, San Andrés, San Tomás, San Mateo". In *Pittura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 340-342.

San Pietro che ripete la medesima composizione di una nota opera dello Spagnoletto²³⁰⁵ a cui attualmente fa da *pendant* un *San Francesco di Paola in estasi* che reinterpreta, con accento tenebrista, una nota composizione di Charles Mellin (1597 ca.-1649).

Nel Museo dei Francescani Scalzi di Lima si conservano, ancora, le tele del *Martirio di San Lorenzo* (fig. 281), che copia il medesimo soggetto nella Victoria National Gallery di Melbourne²³⁰⁶, le *Lacrime di San Pietro*²³⁰⁷, replica di quello già menzionato nel Palazzo Arcivescovile di Lima, e la *Deposizione*²³⁰⁸ che copia il medesimo soggetto conservato nel Louvre di cui esiste anche un'altra replica nella collezione della cattedrale proveniente dalla chiesa di Cocharcas²³⁰⁹. Di ispirazione riberesca, sebbene non sia stato ancora possibile riconoscerne l'originale, è pure *La lapidazione di Santo Stefano* del Museo dei Francescani Scalzi di Lima. Andrà detto che alcune copie di queste opere dello Spagnoletto furono eseguite in pieno Settecento, confermando la predilezione della società viceregia per il genere espressivo e tenebroso del pittore. Una copia del XVIII secolo è, per esempio, quella realizzata intorno al 1741 da Cristóbal Lozano del dipinto di *San Pietro in catene* nella sacrestia della chiesa di S. Agostino di Lima²³¹⁰.

Si dovranno citare, infine, alcuni dipinti in collezioni museali di cui disconosciamo tempi e modi d'ingresso in Perù. Il primo è un *Calvario* (fig. 282) esposto nel Museo di Arte di Lima in deposito dalla famiglia Carrillo de Albornoz Barúa, opera di grandi dimensioni che forse fungeva da pala d'altare dell'oratorio familiare. L'opera non è schedata nel catalogo del museo ma risulta esibita come di anonimo napoletano e datata in maniera approssimativa tra il 1650 e il 1750²³¹¹. Qualora i documenti o le ricerche di uno specialista dovessero confermare l'origine napoletana del quadro, riteniamo, comunque, che la sua datazione vada forse anticipata alla prima metà del XVII secolo dal momento che l'opera sembra risentire sia dell'influenza delle immagini devote della tarda produzione di pittori come Ippolito Borghese e Fabrizio Santafede che dell'apertura all'espressionismo dei tenebrosi *Calvari* di Jusepe de Ribera. La seconda tela è una *Santa Maria Maddalena* (fig. 283) di grandi dimensioni attualmente esposta nel Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú²³¹², ma in precedenza già esibita nel Museo del Virreinato del Palazzo Quinta de Presa nel distretto del Rimac²³¹³, Lima, e quindi probabilmente proveniente anch'essa dalla collezione della famiglia dei conti di Montemar Carrillo de Albornoz, antichi proprietari della Quinta de Presa; di indubbia fattura italiana, la *Santa Maria Maddalena* è databile verso il secondo terzo del XVII secolo.

²³⁰⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 290.

²³⁰⁶ SÁIZ DÍEZ 2002, p. 168 nota 2 riporta che Carl Brandon Strehlke già riconobbe questo quadro come «*pittura napoletana del siglo XVII*».

²³⁰⁷ Si veda fig. 396 in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 144.

²³⁰⁸ Si veda fig. 345 in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 127.

²³⁰⁹ Si veda fig. in WUFFARDEN REVILLA 2009.

²³¹⁰ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII". In Natalia Majluf (a cura di). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Catalogo della mostra (Lima, 1999-2000). Lima: Museo de Arte de Lima, 2000, p. 56.

²³¹¹ La lettura iconografica del quadro è in HOLGUERA CABRERA 2019a, pp. 624-628 con datazione alla seconda metà del XVII secolo. Si veda anche HOLGUERA CABRERA 2021b, pp. 220-222 con la datazione tra il 1650-1670.

²³¹² La lettura iconografica del quadro è in HOLGUERA CABRERA 2019a, pp. 611-614 con datazione alla prima metà del XVII secolo.

²³¹³ Ciò si ricava da una fotografia d'epoca degli interni dell'antico Museo del Virreinato che, con scarsissima lungimiranza, fu chiuso e la sua collezione trasferita nei depositi del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia. Cfr. fig. in <https://www.pande.pe/recurso/museo-quinta-de-presa-2/> (consultato il 25/06/2022).

5.3 La pittura italiana dei secoli XVII e XVIII nel Perù viceregio

Nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, a fronte della contrazione della presenza di artisti italiani trasferiti nel Vicereame del Perù, andò sempre più ad incrementarsi l'invio di opere dall'Italia, destinate tanto all'ambito pubblico che a quello privato. Nell'immaginario locale, infatti, l'Italia continuò a rappresentare un «*tópico de perfecciones sin mayor contradicción con su elusiva presencia real*»²³¹⁴. Il clero regolare e secolare fu sicuramente il principale motore di questo commercio, nonché «*el comitente más importante de años virreinales*», e come tale rivestì «*un papel determinante, no sólo en la temática iconográfica, sino también en las formas o estilos del desarrollo plástico de la época*»²³¹⁵. Bisognerà anche precisare, comunque, che a causa delle dispersioni e delle vendite, gran parte del collezionismo privato è andato perduto e può essere valutato solo attraverso le carte d'archivio.

Sulle ragioni che portarono gli Ordini religiosi, e più in generale la Chiesa, ad essere il principale committente di opere d'arte si è detto nel Capitolo 3. Ma accanto a ragioni generali di carattere catechetico non bisogna trascurare ragioni particolari di ordine psicologico ed affettivo dei singoli religiosi dal momento che i missionari giunti in America dall'Europa avevano sicuramente nostalgia della propria terra d'origine e l'arrivo di questi oggetti poteva in parte attenuare le loro ansie²³¹⁶.

Roma rappresentò, soprattutto per i secoli XVII e XVIII, il luogo privilegiato per l'acquisto e la commissione di opere d'arte dal momento che, oltre alla percezione di una maggiore qualità, esse erano rivestite di un prestigio per ragioni di mera provenienza essendo Roma il centro della Chiesa²³¹⁷. Nella capitale pontificia, pertanto, nei secoli di nostro interesse, si consolidò un vero e proprio libero mercato di dipinti e, più in generale, di opere d'arte che costituisce un capitolo non secondario nello studio dei fenomeni di circolazione artistica dal momento che tale commercio fu alimentato in larga misura dalle richieste provenienti dall'estero, in particolar modo dalla Spagna²³¹⁸. Al di là di pochi individui facoltosi disposti a sborsare centinaia o a volte migliaia di scudi, la maggior parte del mercato era mosso da una clientela medio-bassa. Piccoli nobili, funzionari e professionisti, per esempio, erano disposti a spendere al massimo qualche decina di scudi per comprare arredi per la casa, così come gli enti religiosi di città o di provincia che compravano ritratti del nuovo pontefice²³¹⁹ e del santo appena canonizzato. Il vero volano dell'economia artistica capitolina, ad ogni modo, era rappresentato da una clientela poco esigente,

²³¹⁴ Ricardo Kusunoki. "Imaginaros cosmopolitas y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)". In Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, p. 246.

²³¹⁵ Ricardo Estabridis Cárdenas. "Academia y academicismos en Lima decimonónica". *Tiempos de América*, n. 11, 2004, p. 78.

²³¹⁶ Cfr. Rebeca Carretero Calvo. "«Del más célebre pintor de Madrid». Mercado artístico entre Europa y América durante el Barroco: la llegada de obras de arte a la Provincia Jesuítica del Paraguay en el siglo XVIII". In Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón (a cura di). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráfico transoceánicos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2016, p. 76.

²³¹⁷ Cfr. Luisa Elena Alcalá. "'De compras por Europa': procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España". *Goya: revista de arte*, n. 318, 2007, p. 150; CARRETERO CALVO 2016, pp. 76-77.

²³¹⁸ Cfr. Paolo Coen. "Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)". *Quaderni storici*, a. 39, n. 116 (2), 2004, p. 421.

²³¹⁹ A tal proposito si veda, per esempio, il ritratto di papa Clemente XII conservato sulla scala della Sala Capitolare della cattedrale di Bogotá, copia romana del ritratto ufficiale del pontefice realizzato da Agostino Masucci (1691-1758). Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, pp. 307-308.

composta soprattutto da pellegrini internazionali desiderosi di portare con sé un *souvenir*, e quindi con un *budget* di spesa di pochi scudi²³²⁰.

Per far fronte alla variegata domanda del mercato, la piazza artistica romana rispondeva offrendo un'ampia gamma di prodotti, a cominciare dagli esemplari "antichi", soprattutto opere del XVI e del XVII secolo, provenienti dalle collezioni di famiglie aristocratiche o da enti religiosi ormai decaduti²³²¹. Roma offriva, inoltre, un ricco ventaglio di quadri contemporanei. I pittori più celebri generalmente erano poco presenti nel libero mercato dal momento che conservavano rapporti diretti col committente. Ben più cospicua era, invece, l'incidenza dei "pittori di storia di seconda fascia", ossia di «quei professionisti incapaci per vari motivi di entrare nell'Olimpo degli eletti», e dei maestri della "pittura di genere" ovvero «nature morte, vedute, marine, battaglie e ancor più spesso paesaggi»²³²². A dominare il mercato, tuttavia, era una produzione semi-seriale dal valore di pochi baiocchi nella quale «contano assai poco la qualità esecutiva e il nome dell'autore». Queste immagini erano realizzate da artisti di scarso talento od esperienza per i quali il passaggio attraverso le grinfie dei mercanti d'arte rappresentava, in molte circostanze, «una tappa, dolorosa eppure necessaria, nel cammino verso la gloria - secondo un modello già canonico nel tardo Cinquecento, come dimostra il caso di Caravaggio - in altre, meno fortunate, la valvola d'ossigeno per sopravvivere»²³²³. Essi dipingevano, generalmente, copie di opere dei maggior maestri antichi e contemporanei espressione del classicismo pittorico, come Raffaello, Guido Reni o Carlo Maratta²³²⁴.



Fig. 284. Ambito di Girolamo Cenatiempo (qui attr.), *Trasverberazione di S. Teresa d'Avila*, prima metà del XVIII secolo. Lima, mercato antiquario. Foto Ismael Fernández Merma.

Come segnalato recentemente da Ricardo Estabridis, il barocco di «*línea classicista de Italia no ha sido muy estudiado en el virreinato peruano*»²³²⁵. Tuttavia questa influenza dové essere diffusa sia mediante l'arrivo di originali dall'Italia che attraverso la realizzazione da parte dei pittori locali di copie basate sul facile mezzo delle stampe. Ad un primo acchito pare che gli autori del XVII secolo più frequentemente copiati furono Guido Reni e Giovanni Battista Salvi, detto il Sassoferrato, tra i principali esponenti di quella corrente classicista del barocco che puntava alla restituzione del bello ideale attraverso il recupero di Raffaello, mentre verso la fine del Seicento, e per gran parte del secolo successivo, furono ampiamente diffusi i modelli di Carlo Maratta e dei vari pittori declinatori del gergo marattiano²³²⁶.

Al di là della scuola romana, che fu indubbiamente quella più presente nell'epoca viceregia, anche le altre scuole pittoriche regionali italiane furono rappresentate nel fenomeno della circolazione artistica. Si è già detto, con il caso dei Bassano, dell'arrivo di dipinti dalla Repubblica di Venezia e della presenza

²³²⁰ Cfr. COEN 2004, p. 422.

²³²¹ Cfr. COEN 2004, p. 423.

²³²² COEN 2004, p. 424.

²³²³ COEN 2004, p. 425.

²³²⁴ Cfr. ALCALÁ 2007, p. 150.

²³²⁵ Ricardo Estabridis Cárdenas. "La pintura sobre vidrio reverso en el Perú virreinal". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 132.

²³²⁶ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 301.

della scuola fiorentina riflessa nei quadri di Carduccio e Nardi, ma un altro centro importante dov'essere Napoli dal quale provenivano i modelli del Ribera, oltre che nature morte e alcuni quadri destinati, probabilmente, alla devozione domestica dell'*élite* creola o agli oratori privati. Da un oratorio privato, giudicando dalle dimensioni ridotte, sembrerebbe provenire, per esempio, la tela centinata raffigurante la *Trasverberazione di Santa Teresa d'Avila* (fig. 284) rinvenuta nel mercato antiquario di Lima, che ci sembra accostabile, per l'inconfondibile pennellata vibrante e per i contrasti chiaroscurali, ad un pittore giordanesco come Girolamo Cenatiempo (not. 1705-1742).

Nel Capitolo 3 si è posta l'attenzione su quali furono i canali attraverso cui le opere d'arte italiana confluirono nel continente americano. Come dimostrato da Luisa Elena Alcalá, la Compagnia di Gesù fu l'Ordine religioso che più di qualunque altro seppe creare una rete di contatti volta a soddisfare le esigenze di carattere sacro e catechetico, nonché auto-celebrative, della stessa Compagnia oltre che dell'*élite* creola, attraverso l'arrivo di oggetti artistici e sontuosi comprati nei principali mercati europei dell'arte²³²⁷. La figura chiave di questa circolazione fu quella del Procuratore che nel caso dei Gesuiti indirizzava «*las adquisiciones [...] hacia las especialidades de cada ciudad*» europea²³²⁸. A tal proposito, se Napoli era per antonomasia la città in cui si compravano sculture in legno, Roma era il luogo dove si acquistavano dipinti, in particolar modo realizzati su lamina di rame; sculture napoletane e *láminas romanas* raggiunsero «*una reputación internacional que les otorgaba un valor cultural en muchas sociedades distintas, incluidas las virreinales*»²³²⁹. Detto ciò, nei paragrafi che seguono, porremo in evidenza, per ciascun Ordine religioso, le opere pittoriche documentate e tuttora esistenti di cui abbiamo potuto rinvenire traccia nel corso della presente ricerca.

5.3.1 Domenicani

Quello dei Predicatori fu uno degli Ordini religiosi che maggiormente promosse l'invio di opere d'arte dall'Italia al Viceregno del Perù così come è possibile desumere dalle testimonianze oggettuali superstiti e da alcuni, seppur sporadici, dati documentari. Come sottolineato nell'Introduzione, infatti, i Domenicani, e più in generale gli Ordini mendicanti, furono alquanto disattenti nel lasciare tracce documentarie relative alla loro amministrazione dalle quali sarebbe stato possibile ricavare informazioni sull'acquisto di opere d'arte. Alcune poche notizie, pertanto, potranno essere ricavate dalle cronache e dalle fonti a stampa, come nel caso del *Memorial* di fra' Ignacio de Quesada inviato al re di Spagna nel 1692 da cui si apprende il caso di un frate domenicano della Regia Udienza di Quito che nel 1689 riunì a Roma più di 300 quadri per portarli con sé al convento di S. Ferdinando di Quito²³³⁰. Non era raro, difatti, che gli Ordini regolai del

²³²⁷ ALCALÁ 2007, pp. 141-158.

²³²⁸ ALCALÁ 2007, p. 146.

²³²⁹ ALCALÁ 2007, p. 150.

²³³⁰ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 301. Nel memoriale si precisava che erano giunti al collegio «*treientos y treinta cuadros de pincel Romano, y algunos pocos Napolitanos, en que se incluye la vida del Angélico Doctor Santo Tomás distribuida en 42 cuadros grandes*» che furono collocati nel claustro grande dell'Università. La fonte riporta, inoltre, che della serie della vita di S. Tommaso d'Aquino, «*pinturas de gran estimación dentro de Roma*», vi era raffigurazione di *San Tommaso che riceve la cintura dagli angeli* realizzata da Carlo Maratta. Lo stesso memoriale precisa che giunsero anche «*otros ornatos preciosos*» come «*dos cajones de láminas para el adorno de la Capilla Real, y su Sacristía*». Cfr. Ángel Justo Estebananz. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011, p. 118; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, pp. 301. Alla collezione del convento domenicano di Quito fa anche riferimento don Iván de Castro in un testo a stampa

Vicereame approfittassero dei viaggi nel Vecchio Continente dei propri religiosi per approvvigionarsi sul mercato europeo di sacre effigi ed oggetti di valore. Per quanto riguarda i Predicatori di Lima, per esempio, risulta che nel 1750 il domenicano fra' Mathías Ramírez inviò da Roma ben cinque casse piene di immagini che erano destinate alla dotazione della chiesa limegna di S. Domenico danneggiata dal terremoto del 1746; le casse contenevano 90 dozzine di rosari, 8 Cristi, pitture su lamina metallica, stampe e reliquie che sarebbero state esposte alla venerazione solo una volta che il restauro della chiesa fosse stato ultimato²³³¹.

Non sappiamo se alcune delle pitture romane su lamina condotte a Lima da fra' Mathías Ramírez corrispondano a quelle ancora esistenti nel convento di S. Domenico, restaurate alcuni decenni fa e mal catalogate come opere di scuola limegna²³³². Si tratta di un *San Giovanni Battista*, un *Sant'Antonio di Padova col Bambino*, un *San Girolamo penitente* e un *Sant'Agostino* (fig. 285). Ma la serie di quadri romani più importanti, verosimilmente destinata alla chiesa di S. Domenico, doveva essere quella di sei (secondo altre fonti quattro) tele raffiguranti la *Vita di Santa Rosa da Lima*²³³³ che sono forse da identificare con il ciclo, o con una sua copia, realizzato da Lazzaro Baldi in occasione dei festeggiamenti romani in onore della terziaria domenicana²³³⁴; purtroppo nessuno di questi dipinti ci è pervenuto né in S. Domenico né nel santuario di S. Rosa dei Padri dove, però, esistono due tele che sembrano parte di un ciclo più vasto della Vita di S. Rosa, in passato mal attribuite a Medoro Angelino e recentemente da chi scrive restituite ad un seguace di Murillo²³³⁵.



Fig. 285. Ignoto pittore romano (qui attr.), *S. Agostino*, XVIII secolo. Lima, convento di S. Domenico. Foto da MARIAZZA FOY 1989.

del 1694 in cui riporta l'esistenza di «*trecientos quadros de pinturas Romanas (en que se incluye la vida de nuestro Angelico Doctor, Laminas, Niños, y Estatuas de Santos de Napoles, hechuras de Nuestro Señor Iesu Christo de bronce dorado, y de marfil, Relicarios, Reliquias insignes, Cuerpos de santos, dos Calizes hechos en Roma, con sus platillos, y vinageras de plata, obra de relieve, y otras alhajas preciosas)*». JUSTO ESTEBARANZ 2011, p. 119.

²³³¹ Cfr. María Cristina Pérez Pérez. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, pp. 59-60.

²³³² Cfr. Jaime Mariazza Foy. "San Juan Bautista". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 370; Jaime Mariazza Foy. "San Jerónimo". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 379; Jaime Mariazza Foy. "San Agustín". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 380; Jaime Mariazza Foy. "San Antonio de Padua". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 380. A queste opere va forse aggiunta anche una *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*. Cfr. Jaime Mariazza Foy. "Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 366.

²³³³ Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori - Roma (=AGOP). IV.95 (*Regestrum actorum regiminis Rmorum Ridolfi Turco, de Marinis, Rocaberti, Passerini, pro Provincia S. Ioan Bap. de Peru et pro Provincia S. Mariae Candelaria, 1637-1671*), 29 febbraio 1668, ff. 99v-99r. [La numerazione della paginazione è invertita nel manoscritto].

²³³⁴ Cfr. Rafael Japón. "A Roman Chapel for Saint Rose in Lima. The commission of Melchiorre Cafà's sculpture, four paintings produced by the 'best European artist', and hundreds of medals to spread her worship". In Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo Dell'Arco (a cura di). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, vol. 1. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, p. 270.

²³³⁵ Cfr. Francesco De Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, p. 52.

5.3.2 Francescani

Come i Domenicani, anche i Francescani della Regolare Osservanza ebbero un ruolo non secondario nel fenomeno d'importazione di opere d'arte dall'Italia.

Nel convento dei Francescani Scalzi di Lima, oltre alle ben note tele di Medoro Angelino, si custodisce un gruppo interessante di dipinti di provenienza italiana databili tra i secoli XVII e XVIII. Si è già detto in precedenza dei dipinti di ispirazione riberesca, e quindi di possibile provenienza napoletana²³³⁶, del *Martirio di San Lorenzo* (fig. 281) e della *Lapidazione di Santo Stefano*. Va poi segnalato il dipinto dell'*Incredulità di San Tommaso* (fig. 286), già indicato come di ispirazione caravaggesca²³³⁷, che qui possiamo più concretamente riferire ad un modesto copista di Mattia Preti (1613-1699) trattandosi di una copia dell'omologo soggetto conservato nella cappella di S. Antonio Abate di Palazzo Verdala nell'isola di Malta, opera di bottega del Cavalier Calabrese²³³⁸. Sempre nel convento degli Scalzi sono conservate copie di bassa qualità della *Santa Maria Maddalena* di Tiziano del Museo di Capodimonte di Napoli²³³⁹ e della *Madonna della Seggiola* di Raffaello²³⁴⁰. Ancora una copia, forse di pittore locale, è la *Madonna con Bambino dormiente* che si conserva nel Museo degli Scalzi di Lima²³⁴¹ che segue il modello di un originale perduto di Guido Reni realizzato per la basilica di S. Maria Maggiore a Roma. I modelli classicisti



Fig. 286. Autore ignoto da Mattia Preti (qui attr.), *Incredulità di S. Tommaso*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 287. Ignoto pittore romano, *S. Rosa da Lima in dialogo col Bambino Gesù*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto da MUJICA PINILLA 2005.

di Reni furono molto diffusi nel Vicereame dove, tra le varie opere, ebbe particolare successo il celebre *San Michele Arcangelo* della chiesa romana dell'Immacolata Concezione, che fu uno dei soggetti più rappresentati dalle scuole *cuzqueña* e *quiteña* come nel caso del pittore José Cortés che nel 1771 firmò la tela del *San Michele* della cattedrale di Popayán²³⁴², tratto proprio dal prototipo di

²³³⁶ Cfr. SÁIZ DÍEZ 2002, p. 168 nota 2 che riporta il parere di Carl Brandon Strehlke.

²³³⁷ In tal senso, Carl Brandon Strehlke, in un parere riportato in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 168 nota 9, associava il dipinto ai modi di Giovanni Serodine (1594/1600-1630).

²³³⁸ Il dipinto maltese è riprodotto in Keith Sciberras. *Baroque painting in Malta*. Valletta: midsea books, 2009, p. 194, fig. 198.

²³³⁹ Si veda fig. 49 in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 24.

²³⁴⁰ Si veda fig. 112 in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 45.

²³⁴¹ Si veda fig. 204 in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 77.

²³⁴² Si veda la fig. 407 in Santiago Sebastián. "El arte iberoamericano del siglo XVIII. 1. El Barroco tardío. Méjico, Centroamérica y Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina y Chile, Estados Unidos". In Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa, Teresa Gisbert de Mesa. *Arte Iberoamericano desde la*

Guido Reni. Ancora nel convento dei Francescani Scalzi di Lima è un olio su rame (fig. 287), certamente di fattura romana, databile tra fine XVII e XVIII secolo, che è una versione speculare del dipinto di Lazzaro Baldi di *Santa Rosa da Lima in dialogo col Bambino Gesù* a sua volta venerata da *indios*, neri e meticci, della chiesa di S. Maria sopra Minerva a Roma²³⁴³. Nella cappella del Carmine del convento, inoltre, sono presenti una serie di dipinti su rame²³⁴⁴, ancora nelle originarie cornici, tra cui un’*Immacolata* (fig. 288) romana ispirata ad un noto modello di Pietro da Cortona. Pregevole esempio della cultura classicista italiana del Settecento è, infine, il *Cristo adolescente benedicente* (fig. 289) la cui fattura accademica, con la bellezza classica del Cristo, rimanda al pittore italiano Pompeo Batoni (1708-1787)²³⁴⁵.



Fig. 288. Ignoto pittore romano (qui attr.), *Immacolata*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 289. Pompeo Batoni (attr.), *Cristo adolescente benedicente*, XVIII secolo Lima, Museo de los Descalzos. Foto Anthony Holguín Valdez.

Generalmente i dipinti che giungevano dall’Italia con destino le chiese conventuali del Vicereame del Perù venivano realizzati *ex novo* o acquistati sul mercato “dell’arte contemporanea”; sporadico è il caso di dipinti di cronologie più antiche inviati in America. Un raro esempio sembrerebbe quello menzionato nella cronaca francescana di fra’ Diego de Córdoba y Salinas relativo al quadro «*finez del arte y primor del pincel*» raffigurante «*Cristo nuestro Señor, desnudo, llegado, caído en tierra, después de cruelmente azotado*», collocato insieme ad altre «*valientes pinturas de santos con molduras, orlas y frisos de oro*» sulle pareti della cappella di S. Bonaventura della chiesa conventuale dei Minori Osservanti di S. Francesco di Gesù il Grande di Lima, che in precedenza a Roma aveva adornato per molti anni l’oratorio privato del cardinale Francesco Barberini (1597-1679), nipote di papa Urbano VIII, protettore dell’Ordine Serafico²³⁴⁶. Dipinto di

colonización a la Independencia, vol. 2. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 369-370. In quella sede lo studioso confonde il modello iconografico con uno di Maarten de Vos.

²³⁴³ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, 2005, p. 72.

²³⁴⁴ Cfr. Clara Bargellini. “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 75, 1999, p. 95.

²³⁴⁵ L’attribuzione a Batoni fu pronunciata da Carl Brandon Strehlke e pubblicata in SÁIZ DÍEZ 2002, p. 168 nota 6. Si veda anche Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo classicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 124; Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 384.

²³⁴⁶ Diego de Córdoba y Salinas. *Crónica franciscana de las provincias del Perú* [ed. 1651]. Washington: Academy of American Franciscan History (ed. critica a cura di Lino Canedo Gómez), 1957, p. 530.

scuola romana doveva anche essere un' *Ultima cena* nel refettorio del convento²³⁴⁷, certamente non identificabile col dipinto che attualmente adorna l'ambiente, opera attribuita al pittore gesuita Diego de la Puente (1586-1663)²³⁴⁸.

Riguardo altri conventi francescani del Viceregno, andrà segnalato almeno il caso di Quito dove agli inizi del XVII secolo i religiosi portarono da Roma 54 dipinti sulla vita di S. Francesco d'Assisi, e sempre da Roma giunsero alla cattedrale, per donazione del vescovo Peña y Montenegro, i cosiddetti *Profetas de la Catedral*²³⁴⁹.

5.3.3 Agostiniani

Dell'Ordine di Sant'Agostino non persistono numerose testimonianze della circolazione di opere d'arte tra Italia e Viceregno del Perù, e, come per Francescani e Domenicani, anche per quest'Ordine mendicante la debole tradizione amministrativa ha fatto sì che la documentazione archivistica relativa a questioni materiali, come l'invio di opere, sia pressoché inesistente.

Nella Sala Capitolare del convento "madre" di Lima sono conservati alcuni dipinti su tela di buona qualità raffiguranti *Sant'Agostino che dispensa sapienza agli agostiniani*, la *Conversione di Sant'Agostino*, *Sant'Agostino che conversa con Sant'Ambrogio* e la *Fuga di Sant'Agostino*²³⁵⁰; secondo la testimonianza del cronista Antonio de la Calancha i dipinti della sala sarebbero opera di «*pincel Romano*»²³⁵¹. Effettivamente sulla grande tela centinata che corona la cattedra priorale raffigurante *Sant'Agostino che dispensa sapienza agli agostiniani* è presente un'iscrizione dipinta che rievoca l'invio del quadro da Roma nel 1657 ad opera dal Procuratore Juan Martín Maldonado.



Fig. 290. Ignoto pittore romano, *Apostolato*, XVIII secolo. Lima, convento di S. Agostino. Foto Anthony Holguín Valdez.

²³⁴⁷ Cfr. GENTO SANZ 1945, p. 51.

²³⁴⁸ Cfr. PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, p. 148.

²³⁴⁹ Cfr. Miguel Solá. *Historia del Arte hispanoamericano. Arquitectura, escultura, pintura u artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona: Labor, 1958 (1ª ed. 1935), p. 168.

²³⁵⁰ Cfr. Víctor Díaz de Tuesta. "La Iglesia de San Agustín de Lima (apuntes históricos). *Archivo Agustiniáno*, n. 69, 1985, p. 406.

²³⁵¹ Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del Orden de San Agustín en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1639, p. 250.

Riguardo questi dipinti, tuttavia, Luis Wuffarden nota che manifestano uno stile più spagnolo che italiano, lasciando immaginare che possano essere opera di differenti pittori spagnoli attivi nella Città Eterna come fra' Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)²³⁵².

Sempre il cronista Antonio de la Calancha ricorda l'esistenza sulle scale del convento di «*un gran lienço Romano del Cristo i la Virgen, que piden misericordia por los onbres, es de las cosas mas exelentes que tiene la pintura i lo primero del arte*», e ancora di tele romane all'interno del Refettorio²³⁵³.



Fig. 291. Ignoto pittore romano (qui attr.), S. Agostino, XVIII secolo. Lima, collezione privata Barbarán. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.

Nel convento limegno è stata recentemente ricondotta all'ambito italiano anche la tela di *San Tommaso*, per la quale è stata proposta la datazione all'ultimo terzo del XVII secolo²³⁵⁴. Nella sacrestia della chiesa di S. Agostino di Lima²³⁵⁵ si conserva, inoltre, un *Apostolato* (fig. 290) segnalato per la sua qualità da Estabridis, con mezze figure incorniciate dalle originarie cornici con placcatura metallica che imita specchi²³⁵⁶. La fattura di questo *Apostolato* è sicuramente romana; le figure degli Apostoli, ad eccezione di Pietro e Simone, sono ispirate alle monumentali statue marmoree settecentesche della basilica cattedrale di S. Giovanni in Laterano a Roma scolpite da Pierre-Étienne Monnot, Francesco Moretti, Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Pierre Legros, Angelo De Rossi e Camillo Rusconi²³⁵⁷. Potrebbe forse riferirsi a questo *Apostolato* il cronista agostiniano Juan Teodoro Vázquez quando segnala che le pareti della chiesa erano ornate con «*láminas y pinturas romanas*»²³⁵⁸.

Seppur in collezione privata Barbarán ci pare opportuno menzionare qui una lamina di rame raffigurante *Sant'Agostino* (fig. 291) che respira la medesima temperie romana dell'*Apostolato* testé esaminato.

5.3.4 Mercedari

Dell'Ordine di Santa Maria della Mercede scarseggiano testimonianze d'importazione di opere d'arte dall'Italia. Si trattò, difatti, di un Ordine essenzialmente diffusosi in Spagna ed America Latina sicché i rapporti con Roma, e più in generale con l'Italia, doverono essere più labili rispetto ad altri Ordini regolari. Peraltro, da quanto apprendiamo da un documento del 1727, lo stesso convento dei Mercedari di Roma non era in grado di auto-mantenersi ragion per cui le Provincie

²³⁵² Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Ermitaños del Nuevo Mundo. La provincia agustina de Nuestra Señora de Gracia". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 185-187.

²³⁵³ CALANCHA 1639, p. 250.

²³⁵⁴ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2021b, pp. 218-220. L'attribuzione, tuttavia, ci lascia diversi dubbi.

²³⁵⁵ Sulla chiesa e il convento di S. Agostino di Lima si veda almeno Antonio San Cristóbal Sebastián. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Lima: Colegio de San Agustín, 2001.

²³⁵⁶ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021, p. 133. Si ringrazia Anthony Holguín per le foto che qui si pubblicano.

²³⁵⁷ Va riscontrata la ripresa del noto *Apostolato* di S. Giovanni in Laterano anche nella serie di pitture su rame conservate nella cattedrale di Santiago del Cile. Cfr. Ana Pérez Varela. "Representaciones del Apóstol Santiago en Santiago de Chile: presencia y ausencia". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 18, 2020, p. 122.

²³⁵⁸ DÍAZ DE TUESTA 1985, p. 406.

delle Indie erano tenute a versare «una pensione, per mantenere con decoro il convento di Roma»²³⁵⁹.

Di provenienza europea sono due serie di dipinti su vetro raffiguranti la *Storia del patriarca Giuseppe* e la *Parabola del figliol prodigo* che decorano la pregevole cassettera rococò della sacrestia della chiesa della Mercede di Lima, realizzata a seguito dell'incendio del 1773. Secondo Ricardo Estabridis i dipinti su vetro sono tratti da «*fuentes germanas de la segunda mitad del siglo XVIII*»²³⁶⁰, ma andrà notata una certa assonanza anche con le scenette di vita borghese del Settecento del pittore veneziano Pietro Longhi (1701-1785). Medesimi stile e luminosità delle due serie mercedarie si riscontrano in un'altra serie veterotestamentaria in collezione Pastor²³⁶¹ che è stata attribuita proprio all'ambito veneziano²³⁶².

Sempre nella chiesa della Mercede di Lima era attiva la Confraternita della Pietà alla quale apparteneva la statua del *Cristo morto*, opera forse in cartapesta o tela incollata, la cui postura reclinata differisce dalle statue del Giacente totalmente orizzontale tipiche delle scuole castigliana e andalusa, per relazionarsi ai modelli della scultura napoletana come al *Cristo morto* (1690) di Michele Perrone nel monastero dell'Incarnazione di Madrid²³⁶³. C'è da chiedersi, a questo punto, se il simulacro del *Cristo morto* della chiesa della Mercede, purtroppo attualmente sfigurato da deturpanti ridipinture, possa essere un raro, se non unico, esempio di statua in cartapesta napoletana importata a Lima dal momento che sono evidenziabili le forti analogie, per esempio, con le immagini del *Cristo morto* realizzate dallo scultore di formazione partenopea Domenico Di Venuta per Sorbo Serpico (1735) e per Bagnoli Iripino (1743)²³⁶⁴.

5.3.5 Oratoriani

La comunità degli Oratoriani di S. Filippo Neri insediatasi in epoca viceregia a Lima è stata pressoché ignorata dagli studi storici ed artistici peruviani. L'Archivio della "chiesa madre" di S. Maria in Vallicella a Roma conserva inedita documentazione che consente di ricostruire i primi decenni di attività di questi religiosi a Lima; sarà premura di chi scrive, in altra opportuna sede, sintetizzare tali vicende, mentre in questa occasione daremo conto solo dei dati relativi alla circolazione di opere d'arte e, più avanti, delle reliquie.

La Congregazione dell'Oratorio fondata da Filippo Neri a Roma e riconosciuta da papa Gregorio XIII nel 1575, si stabilì in Perù nell'ultimo quarto del XVII secolo su iniziativa del padre Alonso Riero nativo del Callao che nel 1674 ottenne dall'arcivescovo di Lima la concessione per creare una comunità di religiosi oratoriani nella chiesa di S. Pietro presso l'ospedale dei Sacerdoti in Barrios Altos di Lima (attualmente Escuela Nacional de Bellas Artes); solo nel 1683, tuttavia, questa

²³⁵⁹ Archivio Generale dell'Ordine della Mercede - Roma (=AGOM). Provincia Limiensis et Cuzchensis. *Li Padri Mercedarii della Provincia di Lima nell'Indie alla Santità di N.o Papa Benedetto XIII*, 1727.

²³⁶⁰ ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021, p. 134.

²³⁶¹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021, p. 134.

²³⁶² Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. *Pintura virreinal en los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2017, p. 78.

²³⁶³ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "Notas artísticas sobre la escultura del Yacente en la Merced de Lima y su contexto devocional". In Cosimo Damiano Fonseca, Isabella Di Liddo (a cura di). *Viridarium novum. Studi di Storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Roma: De Luca, 2020, p. 55.

²³⁶⁴ Cfr. Maura Lucia Sorrone. "Scultura in legno tra Napoli e le periferie: appunti su Colicci e Di Venuta". *Kronos*, n. 14, 2011, pp. 215-217 con figg. 9-10 a p. 218.

comunità ottenne regolare riconoscimento pontificio²³⁶⁵. La Congregazione dové suscitare ben presto le simpatie della popolazione come dimostrato dalle donazioni che essa ricevette, tra cui quella del chierico Antonio de Texeda che donò alla chiesa di S. Pietro un'immagine della *Salus populi Romani* «*de cuerpo entero*» che fu collocata nel suo altare dove, come da testamento del 22 agosto 1679, il donante ordinava la celebrazione della festa liturgica dell'icona ogni 5 di agosto²³⁶⁶.

I religiosi riservarono cura particolare all'adorno del piccolo tempio che venne arricchito di una tela di grandi dimensioni, forse destinata a fungere da pala d'altare, raffigurante l'*Estasi di San Filippo Neri con la Trinità* (fig. 292), un quadro pregevole che possiamo riconoscere come opera italiana della seconda metà del XVII secolo. In particolar modo ci sembra che il quadro sia segnato dalla marcata influenza di Giovanni Lanfranco declinata, però, con una *verve* più barocca sulla scorta di Mattia Preti che fu figura chiave nel processo di transizione del naturalismo caravaggesco verso la seconda metà del Seicento²³⁶⁷. Determinata la possibile origine romana e la sua datazione alla seconda metà del XVII secolo, risulta probabile che la tela possa essere stata acquistata a Roma da padre Alonso Riero quando questi si recò a Roma nel 1681 per richiedere il riconoscimento pontificio per la Congregazione oratoriana di Lima. A seguito del trasferimento, nel 1770, degli Oratoriani di Lima dalla chiesa di S. Pietro in Barrios Altos alla chiesa dei soppressi Gesuiti, essi portarono con sé anche il dipinto dell'*Estasi di San Filippo Neri* che verso la fine del XIX secolo fu oggetto di interesse da parte degli eruditi locali che l'attribuirono ad Annibale Carracci²³⁶⁸. L'assegnazione altisonante, che comunque è sintomatica della riconosciuta alta qualità dell'opera, valse l'incorporamento dell'*Estasi* nei fondi del Museo Nazionale dove rimase esposto per diversi decenni²³⁶⁹ fino all'opinabile restituzione alla chiesa di S. Pietro dove, peraltro, gli Oratoriani - proprietari dell'opera - erano già andati via col ritorno dei Gesuiti che attualmente conservano il dipinto in un ambiente completamente inadatto, di difficile accesso ai visitatori, buio e in una posizione estremamente in alto che ne impedisce il godimento e la piena lettura; si auspica il ritorno di questo pregevole dipinto in un Museo pubblico per la sua migliore conservazione e fruizione.

I pochi dati noti non permettono di ricostruire l'esatta provenienza di un inedito *San Filippo Neri* (fig. 293) in Casa Goyeneche a Lima²³⁷⁰, copia, con alcune semplificazioni, del dipinto di Guercino conservato nel collegio oratoriano della Vallicella di Roma. Non possiamo escludere che anche questo quadro appartenne agli Oratoriani di Lima o ad un qualche benefattore o simpatizzante quale fu il grande collezionista ed intellettuale creolo Pedro Bravo de Lagunas il quale, nel 1759 decise di ritirarsi dalla vita mondana per entrare come sacerdote nella Congregazione di S. Filippo Neri dove morì nel 1762²³⁷¹.

²³⁶⁵ Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri - Roma (=ACOR). Q.II.7, *Razón que dá la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Lima desde sus principios hasta el estado en que se hallaba en el presente tiempo y año de 1730 a pedimento de la Congregación de Madrid*, leg. 15, n. 19, ff. 1r-1v. Si veda anche Manuel Fuentes. *Estadística de Lima*. Lima: Corpancho, 1858, pp. 389-390.

²³⁶⁶ ACOR. Q.II.7, *Primera parte del Libro de las cosas estables de la Congregación*, ff. 21r-21v.

²³⁶⁷ Sul ruolo di Mattia Preti si veda almeno Giorgio Leone. "Declinando Caravaggio: Mattia Preti dal naturalismo al Barocco". In Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (a cura di). *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*. Catalogo della mostra (Roma, 2015). Milano: Skira, 2015, pp. 173-177.

²³⁶⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 264.

²³⁶⁹ Nel 1886 Ricardo Palma, direttore della Biblioteca Nacional, chiedeva il trasferimento della tela affinché fosse restaurata ed esposta nel salone della Pinacoteca Municipal. In seguito fu esposto nell'Exposición Nacional del 1892. Nel 1906 l'opera fu incorporata nei fondi del Museo Nacional. Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 319 nota 100.

²³⁷⁰ Si ringrazia Luis Eduardo Wuffarden per la segnalazione del quadro.

²³⁷¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 265.



Fig. 292. Seguace di Giovanni Lanfranco (qui attr.), *Estasi di S. Filippo Neri con la Trinità*, seconda metà del XVII secolo. Lima, collegio di S. Pietro. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2019.



a sinistra - Fig. 293. Autore ignoto da Guercino (qui attr.), *S. Filippo Neri*. Lima, Casa Goyeneche. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden Revilla.

5.3.6 Gesuiti

Il protagonismo dei Gesuiti in America è stato ampiamente evidenziato dagli studi, che hanno anche dimostrato che essi solessero approfittare della propria condizione di privilegio per importare dall'Europa una grande quantità di beni ed opere d'arte esenti da imposte destinati, talvolta, anche a famiglie amiche. Inoltre sono emersi, nel corso di questo lavoro, i nomi di diversi gesuiti italiani, soprattutto coadiutori, che giunsero nel Vicereame del Perù, sin dall'epoca della fondazione dei primi collegi e fino all'espulsione avvenuta nel 1767, per dedicarsi a lavori di architettura, pittura e scultura nelle chiese della Compagnia. Ne deriva che i Gesuiti furono gli unici tra gli Ordini regolari a poter vantere, durante l'intera età viceregia, una così marcata impronta italiana dovuta sia alla circolazione delle opere importate che alla realizzazione sul posto di opere da parte di artefici italiani legati all'Ordine. La Compagnia di Gesù, inoltre, a differenza di altri Ordini regolari, come i Mercedari che pare che per le opere da inviare in America si accontentassero di manufatti di «*calidad bastante mediocre*» o realizzati in serie, perseguiva la qualità «*por lo que en cada ciudad [europea] encargaba o adquiría el género por la que era célebre*»²³⁷². Tutti questi fattori, uniti a quelli di carattere generale illustrati in precedenza, spiegano le ragioni per le quali le chiese gesuitiche, più di altri luoghi, siano ricche di arte italiana.

La chiesa di S. Pietro di Lima, chiesa “madre” della Provincia gesuitica del Perù, al di là dell'importante presenza delle tele di Bernardo Bitti, si caratterizza per conservare numerose ed interessanti opere d'arte di provenienza italiana, sia di pittura che di scultura. Tra i dipinti più interessanti andrà segnalato un *San Giovanni Nepomuceno*, attualmente in uno dei locali del chiostro²³⁷³, che in questa sede associamo ai modi di Sebastiano Conca (1680-1764), pittore nativo di Gaeta ed allievo di Francesco Solimena ma trasferitosi a Roma, che godé di una fortuna internazionale unendo l'attrattiva della grande tradizione del barocco partenopeo con il prestigio

²³⁷² CARRETERO CALVO 2016, p. 76.

²³⁷³ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 243 con fig. 55 dove è correttamente riconosciuta come opera italiana del secolo XVIII.

garantito della Roma cosmopolita²³⁷⁴. Nel *San Giovanni Nepomuceno* è possibile notare come la pennellata si sfibra in giochi luminosi tipicamente rococò, ricordando proprio gli esiti della pittura del Conca²³⁷⁵ il quale già nel 1710 aveva aperto una scuola di nudo in cui si formarono molti giovani²³⁷⁶, e alla quale dovè forse guardare anche l'anonimo autore della tela limegna.

Attualmente conservata nella sacrestia, ma proveniente dall'altare dedicato alla Virgen de la O della chiesa di S. Pietro²³⁷⁷, è la *Rosa Mistica*, immagine policromata a pastello, tecnica diffusasi dal XVIII secolo, che riprende fedelmente, eccetto nei colori, la nota *Madonna orante* detta *Mater Dolorosa* di Giovanni Battista Salvi²³⁷⁸. Sempre al patrimonio della Compagnia di Gesù di Lima appartiene un olio su rame raffigurante la *Madonna col Bambino dormente* che copia un originale perduto del Sassoferrato tradotto in incisione dall'italiano Francesco Bartolozzi (1727-1815); la lamina, pertanto, potrebbe essere una riproduzione a partire dalla stampa di un anonimo pittore limegno del XVIII secolo²³⁷⁹, oppure potrebbe trattarsi di una delle tipiche *láminas romanas* giunte in Perù in età viceregia. Ancora da una popolare creazione di Sassoferrato derivava la *Madonna della Misericordia* che si venerava nel tempio della Compagnia di Gesù del Callao che, secondo la tradizione popolare, il 29 settembre 1673, giorno di S. Michele Arcangelo, manifestò la sua natura miracolosa sudando e piangendo davanti ai devoti. A seguito di questo prodigio si moltiplicarono in tutto il Vicereame del Perù copie della *Madonna della Misericordia del Callao* il cui originale, peraltro, andò perduto sotto le macerie del terremoto del 1746. Copie dell'icona sono nella chiesa di S. Pietro a Lima²³⁸⁰, nella chiesa di S. Biagio a Cuzco, nel Museo de Arte Colonial di Mérida (Venezuela) e nel monastero de S. Caterina in Córdoba (Argentina), tra le varie. Probabilmente romano è l'olio su rame raffigurante la *Vergine* nell'attitudine di Annunciata conservato nella chiesa di S. Pietro di Lima²³⁸¹, che riprende in maniera abbastanza fedele il prototipo della Vergine inventato da Scipione Pulzone e copiato da Marcello Venusti (fig. 223) menzionato nel Capitolo 4.

Sull'altare in legno con colonne salomoniche della chiesa di S. Pietro, costruito nel 1754²³⁸² prendendo come modello una delle tavole realizzate dal gesuita Andrea Pozzo (1642-1709) e raccolte nel suo trattato in due volumi *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) (nello specifico ci riferiamo alla tavola 63 che riproduce l'altare di S. Luigi Gonzaga della chiesa di S. Ignazio di Roma)²³⁸³, è collocata una serie di sedici piccole pitture romane su rame che affiancano

²³⁷⁴ Cfr. Mario Epifani. "Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci". In Michela di Macco, Giuseppe Dardanella, Chiara Gauna (a cura di). *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi. 1680-1750*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 2020). Genova: Segep, 2020, p. 151.

²³⁷⁵ Cfr. Giancarlo Sestieri. *La pittura del Settecento*. Torino: UTET, 1988, p. 36.

²³⁷⁶ Cfr. EPIFANI 2020, p. 153.

²³⁷⁷ Ramón Mujica Pinilla. "Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la máquina barroca al teatro de la memoria". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendejú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, p. 165.

²³⁷⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 243.

²³⁷⁹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 239.

²³⁸⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, pp. 238-239.

²³⁸¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 239.

²³⁸² Di questo *retablo* MUJICA PINILLA 2019, p. 183 emenda un errore di datazione che si era prodotto sulla scorta di Rubén Vargas Ugarte. *La Iglesia de San Pedro de Lima*. Lima: Tipografía Peruana, 1956, p. 26 il quale mal interpretò la Carta annua del 1701 ritenendo che in quell'anno fosse stato inaugurato l'altare dedicato a S. Ignazio nella chiesa di S. Pietro. In realtà il documento si riferiva al collegio di Arequipa.

²³⁸³ Cfr. MUJICA PINILLA 2019, p. 183; Rafael Ramos Sosa. "Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710". In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 422. Oltre alla tavola dell'altare di S. Luigi Gonzaga Adrián Contreras-Guerrero, Alfonso Ortiz Crespo. "La impronta del Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca". *Anuario del Departamento de*

la nicchia centrale del *retablo*. Come osservato da Clara Bargellini, «*las dimensiones reducidas de las láminas impiden que todas se distinguan con la misma precisión desde el espacio frente al retablo*»; anche l'apparente disordine tematico con il quale vengono mescolate le dodici lamine degli Apostoli con altri santi e la Vergine (figg. 294-296) dimostra che non interessava molto che i quadretti fossero visti con attenzione, ma la loro presenza sembra motivarsi col «*deseo de exhibición de objetos de brillante colorido en un marco dorado suntuoso, como piedras preciosas ensartadas en una gran joya*»²³⁸⁴. In questo caso, dunque, il valore suntuario delle pitture doveva prevalere su quello devozionale delle figure rappresentate, rimarcando il cosmopolitismo della Compagnia e i suoi stretti legami con Roma. L'origine romana delle lamine e la datazione al XVIII secolo sono confermate dal dato stilistico²³⁸⁵. Se per esempio esaminiamo l'*Addolorata* (fig. 296) noteremo le grandi somiglianze compositive e tecniche con la Vergine della scena del *Calvario* di Sebastiano Conca nella Galleria Nazionale della Puglia di Bitonto. È possibile che furono acquistate a Roma dal gesuita limegno Francisco de Castañeda che a lungo ricoprì l'incarico di Procuratore Generale delle Indie²³⁸⁶.



Fig. 294. Ignoto pittore romano, S. Paolo, XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 295. Ignoto pittore romano, S. Bartolomeo. XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 296. Imitatore di Sebastiano Conca (qui attr.), *Addolorata*, XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.

La diffusione delle opere d'arte italiana fu molto vasta in tutte le chiese gesuitiche dell'America Latina. Sebbene il presente lavoro centri la sua attenzione solo sul Perù dell'epoca viceregia, crediamo utile presentare, a titolo esemplificativo della portata del fenomeno, alcuni casi di invio di opere nel Cono Sud. Da una lettera del 1738 sappiamo che furono commissionate a Roma per 600 pesos dodici tele di cui dieci raffiguranti storie della Madonna di Montserrat per la cappella del collegio gesuitico di Córdoba (Argentina)²³⁸⁷. Per Buenos Aires, invece, era destinata una spedizione settecentesca - il documento è privo di data - contenente, tra i vari oggetti, sete italiane,

«*un aguamanil de jesse de Genova para la sacristia, adquirido por 100 pesos; 20 quadros para la iglesia, los 18 con la vida de nuestro padre San Ignacio y los 2 para el presbiterio a 12 pesos cada uno, lo que suma un total de 240 pesos; 4 piezas de calamaco de hilo para cortinas de dichos cuadros con 186*

Historia y Teoría del Arte, n. 31, 2019, p. 43 notano che alcuni particolari del *retablo* sono tratti dalla tavola 60 del trattato che riproduce l'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù di Roma.

²³⁸⁴ BARGELLINI 1999, p. 97.

²³⁸⁵ WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 242 avverte, tuttavia, che il *San Giovanni Evangelista* è una pittura su vetro di fattura *quiteña* e andò verosimilmente a sostituire il rame perduto.

²³⁸⁶ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2019, p. 243.

²³⁸⁷ Cfr. CARRETERO CALVO 2016, p. 77.

*varas a 3 reales, comprados por 69 pesos y 6 reales; y dos Niños de Napoles, uno de Pasion y otro de Resurrecion con gasa listada de color y otra morada para bestirlos*²³⁸⁸.

Per la comunità gesuitica del Paraguay giunse dall'Italia, a bordo del veliero spagnolo *Nuestra Señora de Begoña*, un corposo carico di oggetti sbarcato a Buenos Aires nel 1756. Nel carico vi erano, tre le varie, quattordici «*laminas grandes de pintura fina romana sobre cobre con los misterios de la vida de la Virgen que representan con los marcos de christal y bronce dorado*» stimate per 3202 reales e mezzo, altre dodici «*laminas dichas mas medianas de varios santos*» acquistate per 2166 reales, altre diciotto lamine piccole per 1746 reales, sei «*laminas de pintura romana en lienzo con su marco de christal*» dal valore di 1215 reales d'argento e una «*lamina de los quatro tiempos de el año*» per 211 reales e mezzo, sei «*laminas grandes de pintura romana en lienzo con sus marcos dorados*» costati 1333 reales e mezzo e sei «*laminas chicas de pintura en cobre romanas con marcos negros*» per 181 reales e mezzo²³⁸⁹.

5.3.7 Collezioni cattedraliche

Oltre agli Ordini religiosi, anche la Chiesa secolare, ed in particolar modo vescovi e Capitoli cattedrale furono promotori di grandi collezioni nelle quali l'opera italiana non dovè essere una rarità. Si è già parlato in precedenza dei cicli di dipinti dell'ambito dei Bassano e di Carducci nella cattedrale metropolitana di Lima, ma dalle antiche descrizioni del tempio si ha traccia della presenza di numerose altre opere italiane di cui attualmente si sono perse le tracce. Nella seconda cappella della navata destra a partire dall'ingresso dedicata a Tutti i Santi, per esempio, doveva esistere un altare in ordine tuscanico con vari dipinti tra cui una *Sacra Famiglia* «*obtenida en Roma al precio de muchos ducados*»²³⁹⁰. Il cronista domenicano fra' Juan Meléndez ricorda, inoltre, la ricca collezione di lamine romane posseduta dalla cattedrale²³⁹¹.

Nei musei arcivescovili di Lima e Cuzco esistono opere di provenienza italiana databili al XVIII secolo per le quali, tuttavia, il più delle volte risulta difficile risalire alla loro esatta provenienza. Nel Museo del Palazzo Arcivescovile di Lima, per esempio, abbiamo potuto rinvenire una tela raffigurante *Maria Bambina con Sant'Anna e San Gioacchino* (cat. 25, fig. 371) che in un nostro articolo abbiamo identificato come pittura napoletana dell'ambito di Francesco De Mura²³⁹². Nello stesso museo, inoltre, è conservata una lamina romana settecentesca, nella sua originaria cornice specchiata, raffigurante *San Gaetano Thiene* (fig. 297), fondatore dei Teatini, un quadretto della *Visitazione di Maria a Santa Elisabetta* e una tela di più grandi dimensioni di *San Giuseppe col Bambino Gesù* che copia una nota composizione di Carlo Maratta. Un prototipo iconografico del

²³⁸⁸ Archivo General de la Nación Argentina (=AGNA). Sala IX 7-1-1, Doc.192 menzionato in CARRETERO CALVO 2016, p. 79 dove, giustamente, la studiosa sottolinea l'incongruenza del prezzo estremamente basso riportato accanto ad ogni prodotto che solleva molti dubbi.

²³⁸⁹ Cfr. CARRETERO CALVO 2016, pp. 87-88.

²³⁹⁰ Manuel García Irigoyen. *Historia de la Catedral de Lima, 1535-1898*. Lima: El Pais, 1898, p. 24. In maniera più generica Domingo Angulo. "La Metropolitana de la Ciudad de los Reyes". In *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*, vol. 2. Lima: Gil, 1935, p. 24 segnala in questa cappella magnifici dipinti di «*renombrados maestros de la época*» che sarebbero stati comprati a Roma dagli incaricati del canonico Bartolomé Menacho, fondatore della cappella nel XVII secolo.

²³⁹¹ Cfr. Juan Meléndez. *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Prouincia de San Juan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*, vol. 1. Roma: Tinassio, 1681, p. 478.

²³⁹² Cfr. Francesco De Nicolo. "Una pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92.



Fig. 297. Ignoto pittore romano (qui attr.), *S. Gaetano Thiene*, XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 298. Ignoto pittore romano, *Addolorata*, XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 299. Ignoto pittore romano, *Immacolata Concezione*, XVIII secolo. Cuzco, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 300. Lorenzo Gramiccia, *Compianto su Cristo morto*, 1765. Cuzco, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 301. Ignoto pittore romano da Sebastiano Conca (qui attr.), *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, XVIII secolo. Sucre, Museo della cattedrale. Foto da STRATTON-PRUITT 2017b.

Sassoferrato è alla base, invece, del dipinto su rame dell'*Addolorata* (fig. 298), ancora nella sua originaria cornice, ascrivibile alla scuola romana del XVIII secolo²³⁹³.

Nel Museo del Palazzo Arcivescovile di Cuzco si conservano alcuni dipinti su rame provenienti dalla collezione d'*arte virreinal* del politico José Orihuela Yábar, tra cui un *San Tommaso d'Aquino*, un'*Immacolata Concezione* (fig. 299) e un *Compianto su Cristo morto* (fig. 300) datato 1765 e firmato dal romano Lorenzo Gramiccia (1702/1704-1795), tutti improntati allo stile della pittura romana del Settecento.

Attualmente esposta nel Museo cattedralico, ma proveniente dalla cattedrale di Trujillo è, la bella tela del *Rinnegamento di Pietro*, fortemente improntata al caravaggismo, che José de Mesa ascrisse ad un seguace di Bartolomeo Manfredi (1582-1622)²³⁹⁴. A Sucre Suzanne Stratton-Pruitt segnala

²³⁹³ Cfr. Francesco De Nicolò. "Una pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, p. 92.

²³⁹⁴ Cfr. José de Mesa. "Ensayo preliminar sobre la pintura y escultura virreinal en Trujillo". In *Arte virreinal en Trujillo*. Catalogo della mostra (Trujillo, 1985). Trujillo: Banco Industrial del Perú, 1985, p. n.n.

una tela italiana di buona fattura raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino* (fig. 301), conservata nel Museo della cattedrale di Sucre che a sua volta funge da modello per una copia eseguita da un anonimo artista andino sul finire del XVIII secolo conservato nel Museo de la Casa Nacional de la Moneda di Potosí²³⁹⁵; in questa sede, confermando l'origine italiana del dipinto di Sucre, ne riconosciamo la matrice romana, ed in particolare il riferimento ai modelli di Sebastiano Conca dal quale un anonimo copista o seguace deve aver tratto la copia da un dipinto già in mercato antiquario londinese attribuito al Conca da Federico Zeri²³⁹⁶. Il caso del quadro nel Museo de la Casa Nacional de la Moneda di Potosí ci induce a considerare che diverse delle immagini indicate come «*européas*» negli inventari delle antiche collezioni dell'epoca viceregia, in realtà, possano essere state buone copie realizzate da artisti locali²³⁹⁷. La pratica della copia, del resto, risulta attestata a Lima sin dal 1649 quando un gruppo di artisti fece causa a Diego Calderón che nella sua bottega era solito ricevere in prestito dipinti originali di buona qualità per trarne un elevato numero di copie di qualità bassa che poi vendeva a buon mercato, danneggiando i pittori limegni che reagirono organizzandosi in una Corporazione²³⁹⁸.

5.3.8 Pittori italiani nel Perù borbonico

Diversamente da quanto verificato a cavallo tra i secoli XVI e XVII, nel Settecento non si registrò un significativo afflusso di artisti italiani, certamente a causa del ridimensionamento del mito del “Perù dorato” e per la predilezione dell'invio delle opere dall'Europa. Andava diffondendosi, inoltre, a partire dall'età borbonica la figura dell'artista itinerante che diventò poi usuale nell'Ottocento²³⁹⁹. Passarono per il Perù, per esempio, alcuni architetti italiani come Tommaso Abanzini e Martino Pietri che introdussero il neoclassicismo nel Sud del Paese²⁴⁰⁰. Di possibile origine italiana, a giudicare dal cognome, potrebbe essere tale N. Casanova, che firmò una grande tela della *Madonna di Guadalupe* conservata nel Palazzo Vescovile di Huancavelica²⁴⁰¹, del quale poi si perdono le tracce lasciando immaginare che proseguì il suo itinerario in altri luoghi.

Menzione particolare meritano i pittori naturalisti che passarono per il Perù in occasione della spedizione dell'esploratore italiano Alessandro Malaspina (1754-1810) al servizio dei Borbone di Spagna. Questi, dal 1789, guidò la prima spedizione spagnola di circumnavigazione composta dalle fregate *Descubierta* e *Atrevida* sulle quali era imbarcato un gruppo di ricercatori i quali, nel corso dei cinque anni della traversata, raccolsero numerosi dati empirici, tracciarono carte geografiche dei territori, esplorarono i mari e registrarono importanti informazioni sulle popolazioni, la flora e la fauna che riprodussero in disegni e dipinti²⁴⁰². Nel dicembre del 1790 le due fregate attraccarono al

²³⁹⁵ Cfr. STRATTON-PRUITT 2017b, p. 7.

²³⁹⁶ Cfr. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/63282/Conca%20Sebastiano%2C%20Sacra%20Famiglia%20con%20san%20Giovannino> (consultato il 05/02/2022).

²³⁹⁷ Cfr. STRATTON-PRUITT 2017b, p. 7.

²³⁹⁸ Cfr. Gabriela Siracusano. “Para copiar las ‘buenas pinturas’. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”. In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 131-139.

²³⁹⁹ Cfr. KUSUNOKI 2011, p. 249.

²⁴⁰⁰ Cfr. Francesco De Nicolo. “Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, p. 34.

²⁴⁰¹ Cfr. Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos, 1968, p. 394.

²⁴⁰² Cfr. Andrés Galera Gómez. *Las corbetas del rey: el viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: BBVA, 2010, p. 11.



Fig. 302. Fernando Brambila, *Lima desde las inmediaciones de la plaza de toros*. Madrid, Archivo del Museo Naval. Foto Museo Naval.

Callao dove vi sbarcò il pittore sivigliano José del Pozo (1757-1830 ca.) che decise di stabilirsi a Lima aprendovi una scuola privata di disegno²⁴⁰³. Questa scuola privata rese manifesta la necessità che la Corona si incaricasse di un'istruzione pubblica di disegno che il viceré Francisco Gil de Taboada cercò di concretizzare nel 1793. In quell'anno il gruppo di esplorazione di Malaspina aveva compiuto una seconda tappa a Lima ed in città era sbarcato il pittore lombardo Ferdinando Brambilla (1763-1834) che era subentrato nella spedizione per sostituire José del Pozo. Nel corso del suo soggiorno nella capitale del Vicereame del Perù Brambilla realizzò alcuni acquerelli e disegni urbani, con una costruzione prospettica ed un dettaglio fino ad allora sconosciuti, che ci restituiscono l'immagine di una città cosmopolita ed investita dal clima illuminista che le permetteva di competere con le grandi città europee del tempo²⁴⁰⁴ (fig. 302). È probabile che entrando in contatto col viceré Taboada e con l'alta società limegna il pittore abbia suscitato ammirazione per la sua prestigiosa formazione milanese e per le sue notevoli competenze in prospettiva; apprezzamenti che dovettero indurre il Governo vicereame ad intavolare una trattativa per convincere Brambilla a stabilirsi a Lima e ad accettare la direzione di una scuola pubblica di disegno²⁴⁰⁵. Di questo tentativo di accordo, che non poté concretizzarsi a causa del successo riscosso da Brambilla a Madrid, si conserva una bozza del contratto, inviata da Montevideo al viceré del Perù nell'aprile del 1794, con la quale Alessandro Malaspina illustrava le condizioni proposte da Ferdinando Brambilla affinché l'accordo potesse essere raggiunto²⁴⁰⁶. Secondo questa bozza, l'artista si impegnava a prestare il suo servizio «*de arquitecto de la ciudad, maestro de dibujo de la minería y encargado de las obras civiles que se hagan por cuenta de S.M.*». Inoltre si impegnava a formare un'Accademia pubblica di Disegno che doveva orientare questa disciplina verso l'industria e l'artigianato, venendo coadiuvato in tale scopo anche da un altro pittore italiano, Giovanni Ravenet (1766-1821) «*ya bien conocido en Lima*»²⁴⁰⁷. Come il Brambilla, anche Ravenet era componente della spedizione Malaspina; la sua specialità erano i disegni etnografici che illustravano le popolazioni incontrate durante il lungo viaggio (fig. 303).

²⁴⁰³ Su José del Pozo si veda almeno Anthony Michael Holguín Valdez. "El sevillano José Del Pozo. Viajero y profesor de dibujo en Lima (Perú)". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 20, 2021, pp. 106-118.

²⁴⁰⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 120; WUFFARDEN REVILLA 2014e, p. 381.

²⁴⁰⁵ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 120.

²⁴⁰⁶ La lettera è pubblicata in Carmen Sotos Serrano. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, vol. 1. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982, pp. 237-238 ed è riproposta in Appendice documentaria, doc. 47 per la sua rilevanza.

²⁴⁰⁷ Appendice documentaria, doc. 47.



Fig. 303. Giovanni Ravenet, *India del Perú*, 1789-1794. Madrid, Museo Naval. Foto Museo Naval.

Tra i pittori italiani attivi in Perù in età borbonica va incluso anche Silvestro Jacobelli, artista napoletano di cui parleremo più avanti in qualità di scultore ligneo, il quale evidentemente dovrà essere anche pittore se si firmava insieme ad altri «*profesores del arte de la pintura*», come Pedro Díaz, Julián Jayo, Teodoro Valverde, José e Domingo Urreta, José Menzoda e José Joaquín Bermejo, in una petizione del 1789 con cui si richiedeva alle autorità del Viceregno di vedersi riconosciuti come unici periti di opere d'arte²⁴⁰⁸. Gli studi di Isabella Di Liddo, del resto, hanno ben evidenziato che, almeno dalla seconda metà del Seicento, una delle peculiarità della scultura napoletana in legno rispetto alla scultura lignea spagnola era che l'incarnato delle statue era eseguito direttamente dallo scultore; l'insegnamento di tale tecnica, infatti, rientrava all'interno del normale bagaglio culturale delle botteghe napoletane che veniva trasmesso dal maestro all'allievo durante gli anni di apprendistato²⁴⁰⁹. Non deve sorprendere più di tanto, dunque, che Jacobelli si firmasse tra i proessori di pittura.

A conclusione di questo paragrafo andrà osservato che, sebbene durante i decenni della dinastia borbonica la presenza di pittori italiani stanziati nel Viceregno del Perù o in transito sia stato piuttosto limitato, l'influenza artistica della Penisola italiana rimase sempre molto forte, sia perché l'afflusso di opere si mantenne costante, sia perché i modelli del *buon gusto* italiano circolavano attraverso le emulazioni dai pittori locali o poiché introdotti dai pittori spagnoli. Di fatto sembrerebbe che il ruolo giocato dell'arte e dagli artisti italiani presenti in Perù fu decisivo nel veicolare, per mezzo dei modelli del *bello ideale* dell'Illuminismo borbonico del secondo Settecento, la digressione dal barocco del periodo *virreinal* verso l'accademismo classicista degli inizi della Repubblica²⁴¹⁰. Un numero sempre maggiore di studi, del resto, sta dimostrando il decisivo apporto dell'arte italiana nella formazione della cultura artistica degli Stati Latino-americani dopo la loro Indipendenza. Infatti, come osservato da Mario Sartor,

«la cultura e l'arte italiana hanno influito largamente nella determinazione del gusto di una società giovane ed in via di affermazione, nella definizione di orientamenti culturali ed artistici, nel consolidamento e nella configurazione delle peculiarità urbane e nelle strategie formative e celebrative delle identità nazionali. In altre parole, la cultura italiana, letteraria, musicale, delle arti plastiche, è stata di frequente modello e punto di riferimento, come fonte a cui attingere dalla tradizione classica a quella moderna; ed ha fornito artisti ed opere d'arte che hanno forgiato diversi immaginari nazionali latinoamericani»²⁴¹¹.

²⁴⁰⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 122; WUFFARDEN REVILLA 2014e, pp. 382-383 nota 44.

²⁴⁰⁹ Cfr. Isabella Di Liddo. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca, 2008, p. 275. Questa specificità rimase in vigore almeno fino al 16 aprile 1782, data del Real Decreto di Carlo III di Borbone col quale si permetteva «*a todos los Escultores el preparar, pintar, y dorar, si lo jugaren preciso óconveniente, las Estatuas y piezas que hagan propias de su Arte hasta ponerlas en el estado de perfección correspondiente*». Cfr. comunicazione di Roberto Alonso Moral. "Identidades negadas: aspectos sobre la recepción de las policromías napolitanas en España". In Francisco Javier Herrera García, Manuel García Luque (a cura di). *El color de la escultura: pintores y policromías en el mundo hispánico (1600-1770)*. Congreso Internacional (Sevilla, 2021), di prossima pubblicazione.

²⁴¹⁰ Cfr. DE NICOLA 2021b, p. 34.

²⁴¹¹ Mario Sartor. "Celebrando il bicentenario". In Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, p. 8.

Anche in Perù questo ruolo di rilievo fu conservato per tutto l'Ottocento e parte del Novecento con una presenza italiana che fu «*constante aunque no masiva*»²⁴¹², ma comunque più numerosa rispetto ai secoli precedenti a causa dell'incremento dell'immigrazione. Dati alla mano quella italiana fu, nel secolo XIX, la minoranza etnica «*más numerosa y poderosa económicamente con relación a las otras europeas*» caratterizzandosi «*por su espíritu de cuerpo y una gran capacidad de actuar de manera colectiva*» senza per questo scadere nella cultura del ghetto, anzi distinguendosi rispetto ad altre minoranze etniche per occuparsi di una grande varietà di lavori di pubblica utilità, nel commercio e, certamente, nell'arte²⁴¹³. Ma questa è un'altra storia.

5.4 Il collezionismo pittorico dell'élite civile

Studiare il fenomeno del collezionismo dell'arte italiana nel Vicereame del Perù implica confrontarsi con una serie di problematiche che rendono questo tipo di ricerca alquanto difficile. Notevoli fattori di complicità risiedono nel fatto che, se da una parte le antiche collezioni dell'epoca vicereale hanno quasi completamente perduto la loro originaria conformazione, dall'altra, nel corso dei secoli XIX e XX, sono andate costituendosi le nuove collezioni dell'élite borghese composte solo in minima parte da opere presenti in terra americana sin dall'epoca vicereale e formate essenzialmente da opere comprate direttamente nel mercato antiquario europeo in occasione di viaggi d'affari, di piacere o d'istruzione. In assenza di documentazione dettagliata, pertanto, risulta compito non semplice quello di discernere tra le opere italiane giunte in Perù in Età Moderna e quelle giunte solamente in periodo repubblicano. Andrà considerato, inoltre, come evidenziato attraverso lo studio di casi specifici, che non sempre gli inventari delle antiche collezioni sono affidabili dal momento che, per esempio, sotto la generica categoria di «*pinturas romanas*» erano sovente designate stampe o dipinti che potevano anche essere di origine fiamminga o spagnola. Ciò era dovuto al fatto che i redattori degli inventari, nonostante fossero presunti specialisti del campo, in realtà non avevano grande dimestichezza con la pittura romana o più in generale europea²⁴¹⁴.

Quello degli studi sul collezionismo limeño tra XVII e XVIII secolo è un campo di ricerca relativamente nuovo ragion per cui i dati in nostro possesso sono ancora relativamente pochi. Recentemente il fenomeno è stato studiato da Antonio Holguera Cabrera che, attraverso l'analisi di testamenti ed inventari dei beni, ha restituito uno spaccato del gusto estetico dell'élite dell'epoca²⁴¹⁵. In linea generale si può affermare che il collezionismo americano fu il riflesso di quello spagnolo ed in particolare fu influenzato, da un lato, dal dinamismo commerciale di Siviglia e, dall'altro, dalla corte madrileña con la ricca collezione di Filippo IV che annoverava, tra le varie,

²⁴¹² Nanda Leonardini. *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018, p. 18.

²⁴¹³ Nanda Leonardini. "Migración y arte italiano en el Perú del siglo XIX". In Mario Sartor, Silvana Serafin (a cura di). *Emigraciones/Immigraciones*. Udine: Forum, p. 412.

²⁴¹⁴ Cfr. Suzanne Stratton-Pruitt. "El arte de la pintura en la Bolivia colonial, 1600-1825". In Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017, pp. 8-9 che riporta il caso dei pittori boliviani Carlos Fanola e Manuel de Córdova che nel 1769 redassero l'inventario della chiesa della Compagnia di Gesù di Potosí.

²⁴¹⁵ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2019a.

opere di Tiziano, Rubens, Tintoretto, dei Bassano²⁴¹⁶. In Europa, e così ugualmente in America Latina, l'appartenenza all'alto ceto obbligava i suoi membri ad adottare determinati abiti socio-culturali volti ad esaltare maggiormente la propria posizione elitaria; l'opera d'arte era uno degli elementi che veniva utilizzato a tale scopo, insieme al possesso di proprietà immobili e alla partecipazione a rituali e pratiche religiose e civili²⁴¹⁷. L'accumulo di opere d'arte, che doveva suscitare ammirazione, era particolarmente importante per il viceré che incrementava la sua collezione anche grazie allo scambio di regali diplomatici o al ricevimento di doni. A Lima una collezione importante fu quella riunita dal duca de la Palata don Melchor de Navarra y Rocafull, viceré del Perù tra il 1681 al 1689, che contava 80 opere tra tele e lamine acquisite tutte durante il suo incarico americano²⁴¹⁸. Il successivo viceré (1689-1705), Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, III conte de la Monclova, annoverava 70 dipinti (51 tele e 19 lamine), dei quali la maggior parte erano di tema profano²⁴¹⁹; in questi inventari, tuttavia, non viene precisato quasi mai l'autore e la provenienza del dipinto e non possiamo scartare la possibilità che tra i vari vi fossero anche quadri italiani dal momento che la pittura su lamina di scuola romana proliferava in America in virtù del suo formato ridotto, prezzo modico e vocazione all'uso privato²⁴²⁰.

Emulando questi modelli, nel corso del XVII secolo, e soprattutto durante il XVIII secolo, la classe alta creola andò a costituire proprie gallerie seguendo un'evoluzione che anche in Europa aveva portato dalla cinquecentesca *wunderkammer*, gabinetto delle meraviglie composto da una grande varietà di oggetti curiosi e bizzarri, alla pinacoteca privata formata prevalentemente da quadri²⁴²¹. Durante il Settecento, numerosi esponenti del ceto alto accumularono «*con un criterio principalmente estético, importantes colecciones de gusto europeizante*» nelle quali dipinti di importazione europea erano affiancati ad opere di artisti locali, come Cristóbal Lozano (1705-1776) rinnovatore della pittura limegna in chiave accademista²⁴²². Appare chiaro che questo fenomeno si produsse principalmente a Lima, città che, per essere capitale di un vasto Vicereame, mantenne sempre un livello artistico consono alla condizione di sede cortigiana, con un'apertura culturale internazionale che l'induceva ad acquisire le novità artistiche europee e quindi anche quelle italiane.

Difatti, dallo sfoglio degli inventari di beni della seconda metà del XVIII secolo, emerge che il 77,30% delle pitture menzionate erano di provenienza europea, con la prevalenza della scuole spagnola (38,82%) e fiamminga (38,16%), seguite da quella italiana (12,17%). Emerge, inoltre, che al pari delle collezioni europee, quelle limegne del Settecento si orientavano sempre più verso una maggiore varietà dei temi, con la riduzione dei temi sacri a fronte dell'incremento di quelli profani come scene mitologiche, serie zodiacali, quadri di storia, viste urbane e paesaggi, nature morte e

²⁴¹⁶ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "Gonzalo Arias: una aproximación crítica al coleccionismo limeño durante el siglo XVII". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 26-27.

²⁴¹⁷ Cfr. Alicia Cámara Muñoz, José Enrique García Melero, Antonio Urquizar Herrera. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010, pp. 204-206.

²⁴¹⁸ Cfr. Ismael Jiménez Jiménez. "La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú". *Cuadernos de Arte de la Universidad De Granada*, vol. 45, 2014, pp. 118-125.

²⁴¹⁹ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 48, 2017, pp. 95-104.

²⁴²⁰ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2017b, p. 28.

²⁴²¹ Cfr. JIMÉNEZ JIMÉNEZ 2014, p. 115; HOLGUERA CABRERA 2017b, p. 20.

²⁴²² Ricardo Kusunoki Rodríguez. "Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini". In Ricardo Kusunoki Rodríguez (a cura di). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: MALI, 2015, p. 3.

ritratti²⁴²³. In alcuni casi gli inventari settecenteschi riportano i nomi dei presenti autori dei dipinti, tra i quali sono stati individuati 12 Bassano, 2 Tiziano, 2 Annibale Carracci, 1 Spagnoletto²⁴²⁴.

Come detto in precedenza, però, i nomi riportati negli inventari antichi vanno sempre presi con cautela, sia perché la demarcazione tra originale e copia non era ben differenziata, sia per una generale tendenza all'esagerazione nelle attribuzioni²⁴²⁵, come accade, per esempio, con un ritratto del viceré Carmine Nicola Caracciolo principe di Santo Buono citato nell'inventario del 1765 della collezione di Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla (1703-1765) con l'anacronistica dicitura «*escuela de Tiziano*»²⁴²⁶. Come segnalato da Luis Wuffardem, l'*oidor limeño* Bravo de Lagunas ricoprì un ruolo di primo piano nella promozione delle arti e degli artisti nel secondo terzo del XVIII secolo e la sua ricca pinacoteca di opere europee dovè rappresentare un sito chiave per l'apertura cosmopolita di Cristóbal Lozano, il principale pittore di Lima del suo tempo²⁴²⁷. La collezione di Bravo de Lagunas, includeva opere romane e veneziane²⁴²⁸ e probabilmente nature morte napoletane²⁴²⁹. La diffusione, anche nel Viceregno, di nature morte si spiega con «*el gusto dieciochesco por el carácter sensorial y efímero de la naturaleza*»²⁴³⁰. Nella collezione del marchese di Santa María, per esempio, sono inventariate nel 1741 varie nature morte, tra cui diverse con alimenti quali pesci e frutta ed è molto probabile che tra esse vi fossero alcune dei napoletani Recco, Ruoppolo o Porpora²⁴³¹.

Nelle collezioni private erano anche presenti dipinti su lamina di provenienza romana come la «*lámina de Nuestra Señora de Belén de tres cuartas de alto pintura romana con marco negro y sus cantoneras de plata y su cortina*» comprata dal viceré Manuel de Oms y de Santa Pau prima della sua morte occorsa nel 1710²⁴³² e la lamina romana della *Sacra Famiglia* esposta sotto un baldacchino in damasco cremisi nella camera da letto del palazzo di Torre Tagle²⁴³³. Riguardo i dipinti su tela di provenienza romana, da un inventario del 1632 emerge che il canonico della

²⁴²³ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "Noticias inéditas sobre el coleccionismo de pintura europea en la Lima borbónica". In Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 336-344.

²⁴²⁴ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2020, p. 345.

²⁴²⁵ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2020, pp. 345-347.

²⁴²⁶ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2020, p. 353. A Tiziano è anche attribuito uno *Schiodamento dalla croce* inventariato nel 1799 nella collezione di Felipe Urbano de Colmenares (1723-1807), V marchese di Zelada e Fuente. Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "«Nueve países grandes de pincel valiente»: la galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares(1799)". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenasgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2017). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2018, p. 29.

²⁴²⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2000, p. 55.

²⁴²⁸ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)". *Laboratorio de Arte*, n. 29, 2017, pp. 503-524.

²⁴²⁹ Secondo quanto riferitoci da Luis Wuffarden, che qui si ringrazia, almeno due nature morte citate nell'inventario della pinacoteca Bravo de Lagunas potrebbero essere identificate, in virtù del soggetto, con due dipinti firmati dal pittore napoletano Giacomo Nani (1698-1755) che lo studioso individuò nella collezione limegna di Luis Felipe Tello, oggi non rintracciabili a seguito della loro vendita sul mercato internazionale.

²⁴³⁰ Antonio Holguera Cabrera. "El I marqués de Santa María, coleccionista entre la tradición y la modernidad: transferencias artísticas y gusto estético en la Lima borbónica". In *Universitas. Las artes ante el tiempo*. Actas del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Salamanca, 2021). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021, p. 1205.

²⁴³¹ Cfr. HOLGUERA CABRERA 2021a, p. 1205.

²⁴³² Cfr. HOLGUERA CABRERA 2020, p. 351.

²⁴³³ Cfr. Antonio Holguera Cabrera. "La colección pictórica del Palacio de Torre Tagle en 1761". In René J. Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio, María José Zapaarín Yáñez (a cura di). *Vestir la Arquitectura*. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte (Burgos, 2018), vol. 1. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, p. 727.

cattedrale di Lima Juan López de Vozmediano, committente peruviano più assiduo della prestigiosa bottega sivigliana di Martínez Montañés, possedeva nella propria abitazione «*cuadros romanos*» e due dipinti della *Virgen de Belén*, titolo mariano diffuso a Lima da Matteo Pérez da Lecce²⁴³⁴. Altri «*doce lienzos romanos de santos diferentes advocaciones todos nuevos con sus marcos dorados a trescientos pesos*» erano conservati nell'abitazione di Juan Antonio Molina, capitano di cavalleria della Valle de Carabayllo, come da un inventario del 1780, mentre un *San Giuseppe* «*hechura romana de dos varas y media con su marco colorado*» risulta menzionato nell'inventario dei beni del 1730 del cavaliere d'Alcántara, Lorenzo de la Puente²⁴³⁵. Nel 1768 Cristóbal Lozano, in qualità di perito della collezione pittorica del I conte del Monteblanco, segnalava «*dos paisecitos romanos de Hannibalus a doce pesos cada uno*» e un ciclo completo di dodici mesi dell'anno di alta qualità «*de la Escuela de Bazan en setecientos pesos*», immaginiamo simile a quello della cattedrale di Lima²⁴³⁶. Infine abbiamo notizia inedita di «*un cuadro de el Señor San Roque de alto de media vara echo en Roma*» dall'elenco dei beni condotti in dote da Juana de Cárdenas al marito Marcelo Pérez Ramírez a Tunja nel 1651²⁴³⁷.

Dal momento che nessuna delle antiche collezioni aristocratiche e viceregie è sopravvissuta in maniera sufficiente, il discorso sulla presenza di opere italiane del periodo dovrà essere essenzialmente valutato sui fondi religiosi, ed in particolar modo su quello della cattedrale metropolitana di Lima²⁴³⁸, di cui si è parlato in precedenza. Tornando, dunque, al problema iniziale, ossia quello della difficoltà di determinare quali opere italiane siano giunte in Perù durante il periodo viceregio e quali siano state acquisite nel corso dei secoli XIX e XX dall'alto ceto, sarà necessario almeno segnalare alcune delle più importanti collezioni pittoriche formatesi nel Paese in Età Repubblicana con un nutrito gruppo di opere italiane di epoche differenti note attraverso inventari o cataloghi e per lo più oggi fuoriuscite dal paese a seguito di vendite.

Più di 70 opere italiane in collezioni limegne furono rese note in una storica, quanto dimenticata, «*retrospectiva*» realizzata nel 1953 nel Museo de Arte Italiano di Lima su iniziativa dell'Istituto Cultural Italo-Peruano, ed in particolar modo del suo presidente Raúl Porrás Barrenechea, con la curatela scientifica di Bruno Roselli, storico dell'arte italiano e cattedratico della Pontificia Universidad Católica de Perú. In quella sede furono segnalate opere come il *Cristo alla colonna in meditazione* di Medoro Angelino in collezione di Teresa Moreyra de Belaúnde ma soprattutto molti altri dipinti di cui oggi non rimane traccia²⁴³⁹. Alcuni anni dopo, nel 1962, sempre Bruno Roselli curò una seconda mostra, che includeva alcune opere già esposte nel 1953, nel Museo de Arte de Lima evidenziando che la maggior parte di esse erano entrate in Perù nelle seguenti modalità:

«1) *Diplomáticos del Perú en Italia, quienes después de residir un tiempo en la península, adquirirían a bajo precio - o aceptaban, como arreglo por deudas - pinturas italianas fácilmente vendibles en Lima.* 2) *Turistas peruanos en Europa, y aún peregrinos que querían volver de Roma con alguna imagen de santo comprada allí (no está demás anotar que Paris es, para el peruano en viaje a Europa, menos esencial*

²⁴³⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2004c, p. 245.

²⁴³⁵ HOLGUERA CABRERA 2020, p. 352.

²⁴³⁶ HOLGUERA CABRERA 2020, p. 352.

²⁴³⁷ Archivo Histórico Regional de Boyacá - Tunja (=AHRB), Fondo Notarial, Sección II, escribano Alonso de Vargas, leg. 123, tomo 1, 1651-1652, f. 151v. Si ringrazia vivamente Laura Liliana Vargas Murcia per la segnalazione.

²⁴³⁸ Cfr. Luisa Elena Alcalá. "La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 17.

²⁴³⁹ Bruno Roselli (a cura di). *Exposición retrospectiva de Arte italiano en el Perú realizada en el Museo de Arte italiano*. Catalogo della mostra (Lima, 1953). Lima: Instituto Cultural Italo-Peruano, 1953.

que las ciudades italianas de Florencia, Venecia o Roma). 3) *La misteriosa colección Ortiz de Zevallos que, a mediados del siglo pasado, relleno hasta el zaguán el Palacio de Torre Tagle. Aquellas 881 antiguas pinturas europeas - principalmente españolas e italianas -, en su gran mayoría originales, fueron gradualmente vendidas o distribuidas en otras formas y tomaron rumbos diversos, inclusive Nueva York, en donde se halla un espléndido lienzo de la escuela veneciana: un Venus y Marte, positivamente obra veterana de Torre Tagle, porque me ha sido dado ubicar su aventurada trayectoria*²⁴⁴⁰.

La citata collezione di Manuel Ortiz Zevallos y Tagle (1845-1900?) fu affannosamente costituita, durante l'ultimo terzo dell'Ottocento, divenendo «*la pinacoteca más grande de la ciudad, y probablemente de toda Sudamérica*», col proposito di essere installata nel palazzo familiare di Torre Tagle²⁴⁴¹. Il primo nucleo di dipinti che andò a formare questa pinacoteca apparteneva al patrimonio della famiglia Tagle il cui palazzo, nel 1761, ospitava già più di 100 quadri appartenenti alla marchesa Rosa Juliana Sánchez de Tagle²⁴⁴². Seguirono acquisizioni anche di importanti opere di altre famiglie altolocate come gli Aliaga, i Velarde e gli Zevallos, oltre che dal capitano Martín José de Mudarra y La Serna, I marchese di Santa María de Pacoyán. Il maggior impulso alla collezione, tuttavia, arrivò verso il 1870 quando Ortiz Zevallos assunse l'incarico di rappresentante diplomatico del Perù in Inghilterra che gli permise di entrare nel mercato artistico europeo e di acquistare due intere collezioni, una inglese e l'altra italiana, che in quello stesso anno inviò a Lima affinché fossero collocate nella sua pinacoteca²⁴⁴³. Giunte a Lima le opere furono studiate e classificate da due pittori stranieri presenti in città, l'austriaco Bernardo María Jeckel e lo spagnolo Julián Oñate y Juárez che congiuntamente firmarono il primo catalogo della collezione dato alle stampe nel 1873²⁴⁴⁴. Da quanto emerge dallo sfoglio del catalogo, nella collezione, che includeva praticamente tutte le principali scuole artistiche europee, vi una grande quantità di dipinti italiani di scuola toscana, umbra, romana, lombarda, padovana, ferrarese, parmense, bolognese, napoletana e veneziana²⁴⁴⁵. Dopo il periodo di stagnazione dovuto alla Guerra del Pacifico (1879-1884), verso gli inizi del Novecento la collezione iniziò ad essere inserita tra le grandi attrattive culturali di Lima ricevendo il nuovo studio critico di Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935) che si spinse anche a valutare l'esatta attribuzione di alcune opere e la veridicità delle firme apposte sui quadri²⁴⁴⁶; il bilancio finale era positivo al punto che lo studioso auspicava che la collezione «*permanezca en el Perú, aplicándola el Estado a las necesidades nacionales*»²⁴⁴⁷. Nonostante questa raccomandazione, a partire dal 1918, la famiglia Ortiz de Zevallos iniziò a vendere la collezione sul mercato internazionale producendone la dispersione, mentre nel palazzo rimasero solo pochi dipinti quale ricordo simbolico dell'antica pinacoteca²⁴⁴⁸. Attualmente nell'edificio, divenuto dipendenza

²⁴⁴⁰ Bruno Roselli (a cura di). *Pittura italiana antigua en Lima*. Catalogo della mostra (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962, pp. n.n. Quanto osservato da Roselli trova conferma anche nel gruppo di opere italiane di Età Moderna conservate nel Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile dove furono donate tra i secoli XIX e XX da illustri collezionisti cileni che acquisirono tali opere durante i propri viaggi d'istruzione e di piacere in Europa. Tra le varie, il Museo conserva opere della bottega dei Bassano, di Padovanino, Carlo Coppola, Giuseppe Nogari, Stefano Tofanelli, della scuola di Salvator Rosa, di ignoti pittori fiorentini, emiliani, napoletani e romani, copie da Giovan Francesco Romanelli, Andrea del Sarto e Mattia Preti. Cfr. Maria Cristina Bandera (a cura di). *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile*. Firenze: Centro Di, 2007, pp. 18-53.

²⁴⁴¹ WUFFARDEN REVILLA 2016c, p. 32.

²⁴⁴² Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, p. 28.

²⁴⁴³ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, p. 32.

²⁴⁴⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, p. 32.

²⁴⁴⁵ Bernardo María Jeckel, Julian Oñate y Juárez. *Gran Galería de pinturas antiguas*. Lima: la Patria, 1873.

²⁴⁴⁶ Emilio Gutiérrez de Quintanilla. *Sobre bellas artes*. Lima: El autor, 1920, pp. 209-331.

²⁴⁴⁷ GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA 1920, p. 210.

²⁴⁴⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, p. 34. Un gruppo di circa 40 dipinti fu donato da uno degli eredi della famiglia Ortiz de Zevallos alla Santa Sede ed è attualmente esposto nel palazzo della Nunziatura Apostolica del Perù. Nel

del Ministero degli Esteri del Perú, sono ancora conservati alcuni dipinti di fattura italiana dei quali, tuttavia, persiste il problema circa il momento del loro ingresso nel Paese andino. Tra le opere italiane recentemente catalogate nel volume sulla collezione vanno segnalati: tre ritratti equestri di personaggi non meglio identificabili (fig. 304) già nella pinacoteca Ortiz de Zevallos e già attribuiti prima a Velázquez e poi al partenopeo Massimo Stanzione e quindi più genericamente ricondotti alla scuola napoletana di fine Seicento inizi Settecento²⁴⁴⁹; un *Paesaggio con rovine e pastori* già attribuito a Salvator Rosa (1615-1676) e più cautamente assegnato ad anonimo italiano dei primi del XVIII secolo²⁴⁵⁰; un dipinto del XIX secolo raffigurante la *Morte di Lucrezia*, di pittore italiano anonimo²⁴⁵¹; un olio su lamina di rame raffigurante *Sant'Ildefonso di Toledo*, opera settecentesca, crediamo di scuola romana, che probabilmente è l'unica tra quelle catalogate che era presente in Perù sin dall'età viceregia dal momento che, come più volte ribadito, le *láminas romanas* erano frequentemente registrate negli inventari dei beni durante il Vicereame evidenziando «*el prestigio indeclinable del arte italiano en Hispanoamérica*»²⁴⁵².

Andrà detto che già nel 1862, quindi diversi anni prima della formazione della collezione Ortiz de Zevallos, il diplomatico José Dávila Condemarán (1799-1882), che aveva ricoperto l'incarico di Ministro plenipotenziario del Perù a Torino davanti il Regno di Sardegna, inaugurò a Lima la prima galleria aperta al pubblico²⁴⁵³ che annoverava, insieme a sculture in marmo, bronzo, avorio e porcellana, mobili pregiati, specchi veneziani, mosaici romani e fiorentini, più di 100 dipinti tra i quali numerose copie da Raffaello, copie e presunti originali di Guido Reni, Domenichino, Carlo Dolci e Tiziano tra i vari²⁴⁵⁴. Anche in questo caso, tuttavia, la collezione andò smembrata dal momento che, nel 1891, la vedova di José Dávila Condemarán, Amelia González, offrì in vendita la pregevole collezione alla Repubblica del Perù senza però riuscire a concretizzare un accordo²⁴⁵⁵.



Fig. 304. Ignoto pittore napoletano (?), ritratto equestre. Lima, Palazzo di Torre Tagle. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2016c.

2018 alcuni esperti dei Musei Vaticani e della Paul Getty Foundation di Los Angeles hanno determinato che le opere sono per lo più copie ottocentesche di buona qualità di pittori italiani famosi come Tintoretto o Tiziano, e fiamminghi come Rubens. Si ringrazia S. E. mons. Nicola Girasoli, già Nunzio Apostolico del Perù, per la comunicazione. Altri 200 dipinti furono comprati nel 1912 dallo statunitense Clarence Linden Hoblitzelle (1869-1951) il quale, a sua volta, ne donò diversi al Dallas Museum of Art, tra cui figura una straordinaria *Adorazione dei pastori* di Paolo de Matteis in passato attribuita a Murillo. Cfr. Manuel Viera de Miguel, Fernando Villegas Torres. "La pintura del Siglo de Oro español y la colección de Don Manuel Ortiz de Zevallos (1812-1882): reflexiones sobre la identidad, el patrimonio y el mercado artístico peruanos". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenasgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 298-299.

²⁴⁴⁹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, pp. 164-169.

²⁴⁵⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, pp. 178-179.

²⁴⁵¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016c, pp. 180-181.

²⁴⁵² WUFFARDEN REVILLA 2016c, pp. 172-173.

²⁴⁵³ Cfr. KUSUNOKI RODRÍGUEZ 2015, p. 3.

²⁴⁵⁴ Cfr. *Pinacoteca y museo del S. D. D. José Dávila Condemarán*. Lima: Imprenta de la Época, 1862.

²⁴⁵⁵ Cfr. KUSUNOKI RODRÍGUEZ 2015, p. 25 nota 29.

Alla fine dell'esperienza delle grandi collezioni di pittura europea antica o di gusto europeizzante di Ortiz de Zavallos e Dávila Condemarán corrispose, tra fine Ottocento e inizio Novecento, il sorgere a Lima di un nuovo collezionismo nel quale l'*arte virreinal* acquisiva sempre più un ruolo da protagonista²⁴⁵⁶. Di particolare importanza è la collezione di Pedro de Osma Gildemeister, formatasi a partire dal 1940 e riunita nella casa di villeggiatura della famiglia nel distretto di Barranco (Lima) aperta al pubblico come museo permanente a partire dal 1996²⁴⁵⁷; in questa collezione, come abbiamo visto nel Capitolo 4, furono acquisite opere attribuite a Bernardo Bitti e a Matteo Pérez da Lecce. Da segnalare, inoltre, un altarelo portatile dell'Immacolata di fattura andina le cui porte sono decorate internamente da alcune immagini tra cui quattro dipinti su rame che in questa sede vanno riconosciuti come di fattura romana del XVIII secolo raffiguranti la *Madonna col Bambino*, l'*Adorazione dei Magi*, il *Predicazione di San Giovanni Battista* e l'*Assunzione della Vergine* (fig. 305) copia quest'ultima di un'invenzione di Carlo Maratta.



Fig. 305. Ignoto pittore romano (qui attr.), *Madonna col Bambino*, *Adorazione dei Magi*, *Predicazione di S. Giovanni Battista*, *Assunzione della Vergine*, XVIII secolo. Lima, Museo Pedro de Osma. Foto Anthony Holguín Valdez.

Degne di nota, ancora, le collezioni di *arte virreinal* riunite da Celso Pastor de la Torre (1914-2009)²⁴⁵⁸ e dai coniugi Eduardo Barbosa Falconí e Silvia Stern Deutsch dove pure sono annoverate opere di autori italiani o di provenienza italiana²⁴⁵⁹. Infine, risulta formata da 23 dipinti di epoca viceregna la collezione di Petrus e Verónica Fernandini depositata nel Museo de Arte de Lima dove costituisce una parte rilevante della sezione dell'*arte virreinal*²⁴⁶⁰; lo stesso Museo fu inaugurato nel 1961 accogliendo i dipinti del "Patronato de las Artes" che a sua volta fu composto dal importante *corpus* di dipinti del museo familiare denominato "Memoria Prado" del noto collezionista Javier Prado Ugarteche (1871-1921)²⁴⁶¹. Dalla "Memoria Prado" provengono due pregevoli dipinti su tela esposte nel Museo de Arte de Lima raffiguranti *Angeli con strumenti della Passione* (fig. 306) e l'*Esaltazione dell'Eucarestia* (fig. 307). Alla visione ravvicinata delle due telette, incorniciate da cornici d'argento, è possibile confermare la loro origine italiana e circoscrivere la datazione alla seconda metà del XVII secolo. Molto più complesso, tuttavia, risulta giungere ad una più specifica

²⁴⁵⁶ Cfr. KUSUNOKI RODRÍGUEZ 2015, p. 6.

²⁴⁵⁷ Cfr. Pedro Pablo Alayza Tijero, Carlos Trivelli Avila. *Guía Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2019, pp. 12-16.

²⁴⁵⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2017, p. 15.

²⁴⁵⁹ WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 129 e fig. 20 segnala in collezione Barbosa-Stern una *Madonna col Bambino* dipinta su rame di «*mercato acento italiano*» e che, effettivamente, è confrontabile con la *Madonna del Divino Amore* di Sebastiano Conca nella chiesa di S. Bartolomeo a Sora.

²⁴⁶⁰ Cfr. KUSUNOKI RODRÍGUEZ 2015, p. 2.

²⁴⁶¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2017, p. 16.

attribuzione o persino al riconoscimento di una scuola pittorica di afferenza, difficoltà che abbiamo potuto riscontrare anche in tutti gli esperti storici dell'arte che chi scrive ha interpellato per un confronto su i due dipinti²⁴⁶². I pareri emersi da questo confronto sono stati diversi, ed in alcuni casi contrastanti, oscillando tra scuola siciliana, napoletana, romana, genovese, lombarda. La difficoltà di accostarci allo studio di due tele come queste, che sono completamente decontestualizzate rispetto al luogo di origine, è sintomatico di un “nervo scoperto” della Storia dell'Arte italiana nella quale sono ancora carenti gli studi comparati delle diverse scuole artistiche degli antichi Stati italiani persistendo ancora un approccio per “compartimenti stagni”. Le molteplici tendenze e le scuole regionali italiane tirate in ballo, invece, dimostrano come esse fossero unite da un sistema di “vasi comunicanti” che portò a raggiungere esiti formali simili pur seguendo sintassi differenti.



Fig. 306. Ignoto pittore italiano, *Angeli con strumenti della Passione*, seconda metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 307. Ignoto pittore italiano, *Esaltazione dell'Eucarestia*, seconda metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 308. Seguace di Carlo Maratta, *S. Rosa Malinconica*. Ubicazione ignota. Foto Rosanna Kuon.

Concludendo questo paragrafo, andrà biasimato che ancora oggi, a causa di una politica disattenta e troppo permissiva, diverse collezioni private continuano a essere smembrate con la fuoriuscita dal Paese di opere di primaria importanza. In tempi recenti, per esempio, è stato battuto all'asta il dipinto dell'*Allegoria delle Arti* siglato «S.R.» e attribuibile al napoletano Salvator Rosa²⁴⁶³ proveniente da una collezione privata di Lima. Pare sia fuoriuscita dal Perù anche la tela ovale raffigurante *Santa Rosa da Lima malinconica* (fig. 308), dipinto da riconoscere come di scuola romana di fine Seicento, già pubblicato con l'attribuzione a Carlo Maratta²⁴⁶⁴. Appare chiaro che dinnanzi ad opere dal grande pregio artistico, come quella di Salvator Rosa, o dall'alto valore identitario, come la *Santa Rosa* patrona del Perù, lo Stato abbia il dovere di spendersi con maggiore efficacia per preservare l'integrità del patrimonio nazionale attraverso la prelazione o, almeno, attraverso il divieto all'esportazione.

²⁴⁶² Per il confronto si ringrazia Nicola Cleopazzo, Mario Panarello, Renato Ruotolo, Stefano Seta, Maria Cristina Terzaghi, Patrizia Tosini, Cecilia Veronese.

²⁴⁶³ Si veda la scheda <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-sculpture-day-sale/attributed-to-salvator-rosa-allegory-of-the-arts> (consultato il 06/08/2022).

²⁴⁶⁴ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, p. 149.

5.5 La scultura in marmo

Come è facilmente intuibile, l'arrivo nel Vicereame del Perù, ma più in generale in tutta l'America Latina, di opere scultoree in marmo dové essere del tutto episodica a causa dell'ingente esborso di denaro necessario e per le indubbie difficoltà organizzative che comportava intraprendere simili commissioni, destinate, quindi, ad una clientela assai facoltosa ed esigente²⁴⁶⁵. Al di là dei costi legati al valore intrinseco del materiale, all'estrazione della materia prima e al compenso dello scultore, andavano a sommarsi l'ingente spesa, che sovente era superiore al prezzo dell'opera stessa, del difficile, lungo e rischioso trasporto, che avveniva sia per via terrestre che per via marittima e fluviale, nonché difficoltà organizzative legate alla commissione dell'opera. Infatti, se un dipinto su lamina o una scultura in legno, per esempio di un Gesù Bambino o di un Crocifisso, potevano essere comprati già pronti all'interno di una bottega o di una galleria specializzata perché articoli molto appetibili e quindi facilmente smerciabili, per quanto riguarda complesse opere in marmo (come sculture o interi altari), nei secoli XVII e XVIII, le realizzazioni dovevano essere eseguite *ad hoc* dietro specifiche commissioni con la conseguenza che, tra l'inizio dei lavori e la consegna dell'opera, potevano passare anche diversi mesi. Pertanto, per simili incarichi complessi, gli Ordini religiosi del Nuovo Mondo si servivano dell'aiuto del Procuratore Generale dell'Assistenza di Spagna a Roma²⁴⁶⁶. Oltre a queste difficoltà economiche ed organizzative, tuttavia, la rarità delle opere in marmo del periodo vicereame in Sud America va anche legata a fattori antropologici: la scultura in marmo, infatti, non era adatta all'uso processionale e l'assenza di policromia, se da una parte la rendeva congeniale a rappresentare il potere imperiale, dall'altra risultava poco accattivante nei confronti della popolazione indigena²⁴⁶⁷ che, come illustrato da Gabriela Siracusano, preferiva le immagini policrome dal momento che i pigmenti esercitavano una forma di "potere" di suggestione conservando ancestrali legami con la terra e quindi con la materialità delle antiche religioni idolatriche precolombiane²⁴⁶⁸.

Il principale centro di produzione di sculture marmoree destinate alla Spagna e ai Vicereame americani fu Genova, città dalla quale sono ampiamente documentati sin dal XV secolo invii verso la Penisola Iberica di pregevoli manufatti in marmo di Carrara, sinonimo di buon gusto e raffinatezza²⁴⁶⁹. Proprio Genova tra i secoli XVII e XVIII si impose a livello internazionale come

²⁴⁶⁵ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 314.

²⁴⁶⁶ Cfr. Corinna Gramatke. "Llegó en malísimo estado la estatua de san Luis Gonzaga'. La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas". In Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, p. 166.

²⁴⁶⁷ Cfr. Tristan Weddigen. "Materiality and Idolatry: Roman Imaginations of Saint Rose of Lima". In Christine Göttler, Mia Mochizuki (a cura di). *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Boston: Leiden, 2018, p. 103

²⁴⁶⁸ Cfr. Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005, pp. 30-33.

²⁴⁶⁹ Cfr. Juan de Contreras y Lopez de Ayala. *Escultura de Carrara en España*. Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 1957; Fernando Marías Franco. "La magnífica del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)". In Piero Boccardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio (a cura di). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pp. 55-68; Fausta Franchini Guelfi. "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción". In Piero Boccardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio (a cura di). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pp. 205-222; Teodoro Falcón Márquez. "Mármoles de talleres genoveses en las casas-palacio de Andalucía Occidental en el siglo XVI". In Rosario Camacho Martínez,

uno dei principali empori di marmi, e nella città furono attivi numerosi scultori formatosi nelle prestigiose botteghe di Pierre Puget (1620-1694) e Filippo Parodi (1630-1702), come Jacopo Antonio Ponsonelli (1654-1735) e Francesco Biggi (1676-1736), autori di complesse macchine d'altare barocche, o i fratelli Bernardo (1678-1725) e Francesco Maria Schiaffino (1688-1765) che realizzavano altari scultorei decorati da preziosi marmi policromi ricevendo commissioni anche da Francia, Spagna e Portogallo²⁴⁷⁰. Meno frequenti ma ugualmente attestabili sono gli invii da Napoli e da Roma, città nelle quali, come ben noto, la lavorazione di sculture e marmi decorativi raggiunse vertici di assoluta perfezione. Una volta ultimate, le opere in marmo erano imbarcate dall'Italia in Spagna per poi raggiungere da lì l'America. Felipe Serrano segnala che generalmente i marmi italiani giungevano nel porto murciano di Cartagena se destinati ai compratori dell'Andalusia orientale oppure nei porti di Siviglia, Cadice o Malaga se destinati al resto della regione o alle Indie²⁴⁷¹. Proprio Cadice, che nel 1717 si era imposta come nuovo *puerto de Indias* a scapito di Siviglia, vide il fiorire delle arti ed in particolar modo della scultura genovese in marmo il cui afflusso «no consistió en un simple proceso de incorporación» ma fu sempre improntata al dialogo con la realtà locale al punto da adattarsi al gusto gaditano per esempio nell'adozione della policromia²⁴⁷². La prosperità economica raggiunta dalla città, e il desiderio della classe alta di emulare le decorazioni marmoree italiane, portarono persino all'installarsi a Cadice di una sorta di colonia di scultori genovesi tra i quali vanno menzionati Francesco Galleano, Francesco Maria Maggio (1705-1780), Antonio Molinari (1717-1756) e Domenico Giscardi (1725-1805)²⁴⁷³, che costituirono quell'*humus* culturale in cui si dové formare lo scultore Pedro Laboria (1700 ca.-1781) il quale, nel 1738, partì alla volta del Nuovo Regno di Granada portando con sé nel Nuovo Mondo «novedades formales llegadas a Andalucía desde Italia, fundamentalmente de Génova»²⁴⁷⁴.

Da alcuni documenti recentemente pubblicati da Corinna Gramatke, relativi all'invio dall'Italia nel 1761 di una statua di grandi dimensioni, non sappiamo se in marmo o in legno, raffigurante *San Luigi Gonzaga* destinata a Caracas nel Vicereame di Nuova Granada, abbiamo precisa attestazione delle notevoli difficoltà riscontrate al momento della realizzazione e del trasporto di un simile

Eduardo Asenjo Rubio, Belén Calderón Roca (a cura di). *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga: Universidad, 2011, pp. 445-478.

²⁴⁷⁰ Cfr. Alessandra Cabella. "Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento". In Dino Puncuh (a cura di). *Storia della cultura ligure*, vol. 4. Genova: Palazzo Ducale, 2005, pp. 697-720. Sulla scultura genovese si veda almeno Antonia Nava Cellini. *La scultura del Settecento*. Torino: UTET, 1982, pp. 147-157; Lauro Magnani. "La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco". In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 291-302 ed in particolare modo i poderosi volumi *La scultura a Genova e in Liguria*, 3 voll. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987-1989.

²⁴⁷¹ Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, p. 10.

²⁴⁷² Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández. "Cadiz, un espacio de confluencias para la escultura del pleno barroco". In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 301-303

²⁴⁷³ Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, pp. 10-16. Sulla scultura in marmo e in legno e gli scultori genovesi a Cadice si veda anche José Miguel Sánchez Peña. *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cadice: Jiménez-Mena, 2006 e José Roda Peña. "La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental". In *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2014, pp. 95-100.

²⁴⁷⁴ Francisco Javier Herrera García. "Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana". In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 509. Sullo scultore Pedro Laboria si veda anche Adrián Contreras-Guerrero. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 259-324.

manufatto²⁴⁷⁵. Dalla corrispondenza, infatti, emerge, da un lato, l'insufficienza delle risorse economiche inizialmente stanziata per la realizzazione e, dall'altro, le difficoltà che comportava il trasporto della grande statua che, diversamente da quanto sarebbe stato conveniente, fu realizzata in un blocco unico ed unita alla pedana²⁴⁷⁶, sicché il simulacro arrivò a Cadice «*en malissimo estado*»²⁴⁷⁷. Da un ulteriore documento reso noto dalla studiosa sappiamo che nel 1761 il rettore del collegio gesuitico di Cartagena de Indias, padre Ambrogio Batalla, aveva commissionato in Italia un intero *retablo* marmoreo per il considerevole prezzo di 6500 scudi romani ma che, nel 1764, il nuovo rettore del collegio, padre Juan Bautista Manna, richiese di rescindere a qualunque costo il contratto, «*aunque sea a costa de un buen regalo al Artefice*», dal momento che «*el Colegio de Cartagena no esta para desembolsar el costo del retablo, y mucho menos los gastos de la conduccion, que serían exorbitantes*»²⁴⁷⁸.

Grazie alla loro posizione geografica, i porti situati lungo l'Atlantico erano le destinazioni che potevano essere raggiunte in maniera relativamente più semplice, ragion per cui proprio in questi porti, e alludiamo in particolar modo a Cartagena de Indias per la Nuova Granada e a Buenos Aires per il Rio de la Plata, è generalmente più facile attestare l'arrivo di opere italiane in marmo. Sempre a questi porti era vincolato l'afflusso di marmi verso il Perù ragion per cui riteniamo importante, per una migliore comprensione del fenomeno, attenzionare i casi noti di opere in marmo giunte in Nuova Granada e Río de la Plata, vasti territori che nel corso del Settecento conseguirono il rango di Viceregni, con l'indipendenza da Vicereame del Perù.

Per il collegio gesuitico di Buenos Aires è documentato l'invio nel 1698 di «*onze Cajones Con Diferentes piezas de Piedra Marmol de Genova que Conponen una fuente ô Aguamanil para la Sacristia*»²⁴⁷⁹. Gli arredi liturgici in marmo come altari o acquasantiere, dunque, erano generalmente inviati smontati in numerose casse in modo da facilitarne il trasporto. Un caso molto interessante è quello di acquasantiere, altare e relativa statua marmorea della *Madonna del Rosario* realizzati dallo scultore lombardo Pietro Antonio Garovo, inviati smembrati, nel 1745 forse per il Paraguay, in cinque casse unitamente alle necessarie istruzioni per il montaggio²⁴⁸⁰. Identificabile

²⁴⁷⁵ Cfr. GRAMATKE 2020, pp. 170-171.

²⁴⁷⁶ Archivo Histórico Nacional - Madrid (=AHN). Clero, Jesuitas. Leg. 249, n. 3, doc. 31, f. 1r trascritto in GRAMATKE 2020, p. 170: «*El P[adr]e Faure primero mandó hazer la Estatua de San Luis, y despues me avisó que no bastavan los cien pesos, y añade ahora que le faltan mas de setenta los que tiene yá pagados á los Artifices que la han trabajado: lo peor es haverla hecho de una pieza, ó haverlas unidos todas en una. Bien le está al P[adr]e Forneri que haze los encargos á quien no debía hacerlos, veré si puede acerrarse la peana, para remitir sola la Estatua*»; AHN. Clero, Jesuitas. Leg. 249, n. 3, doc. 35, ff. 1r-1v trascritto in GRAMATKE 2020, p. 171 «*[...] El caxon, en que va la Estatua de S[a]n Luis tiene de largo 4. varas y = palmos; de ancho 6 ½ palmos, y 7. de alto: en esta grandeza desmedida se funda toda mi dificultad, y por consig[uien]te en que costará el trasporte mas de lo que vale: y de esto tendra V[uestra] R[everenci]a mas practica, que yo: me dicen, que puede serrarse la Peana y assi se disminuira mucho la maquina, y pudiera en caxon separado remitirse la Peana; pero ya dice V[uestra] R[everenci]a que la remission de ella no tiene prissa: pero la tiene este P[adr]e Faure de ser pagado, y dice, que a mas de los 100 pesos han gastado casi otros 200*».

²⁴⁷⁷ AHN. Clero, Jesuitas. Leg. 249, n. 3, doc. 37, f. 1v trascritto in GRAMATKE 2020, p. 171.

²⁴⁷⁸ AHN. Clero, Jesuitas. Leg. 249, n. 3, doc. 198, ff. 1r-1v trascritto in GRAMATKE 2020, p. 169.

²⁴⁷⁹ Archivo General de Indias (=AGI). Contratación, 1260, n. 2, r. 3, f. 29r in Corinna Gramatke. "La portátil Europa. Der Beitrag der Jesuiten zum materiellen Kulturtransfer". In Erwin Emmerling, Corinna Gramatke (a cura di) *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609-1767. Kunsttechnologische Untersuchung unter Berücksichtigung des Beitrags deutscher Jesuiten*, vol. 1. München: TUM, 2019, pp. 209 con trascrizione a p. 299.

²⁴⁸⁰ AGNA. Sala IX 7-1-2, Doc. 6 in GRAMATKE 2019, pp. 213, 220 con trascrizione alle pp. 395-396 «*[sinistra] Lista de los Cajones del Frontal, y pilas de agua bendita, y el Agua manil todo de Marmol. iten dos tinteros de lo mismo [destra] In cinque casse è inchiuso con esatta diligenza un altare col lavatorio. Nu.º I. vi è dentro il trogetto del lavatorio; e capitelli, e base dell'altare, e la Madonna di marmo del Rosario, con il Pezzo che si deve porre sotto il*

con il pregevole lavabo attualmente nell'antisacrestia della cattedrale di Buenos Aires è l'«*aguamanil de jespe de Genova*» citato in alcuni documenti del XVIII secolo originariamente collocato nella sacrestia della chiesa di S. Ignazio della stessa città²⁴⁸¹, fonte che si compone di una combinazione di marmi di più colori sormontata dalla statua marmorea di S. Francesco Saverio²⁴⁸². Di medesima provenienza genovese potrebbero essere altri arredi liturgici elencati nell'inventario della chiesa di S. Ignazio di Buenos Aires come il «*pilar de piedra marmol para el agua bendita*» e una «*mesa de piedra marmol octogonal con su pie, la que sirve para poner los Vasos Sagrados*»²⁴⁸³; in marmo è anche il fonte battesimale presente nella chiesa.

Allo stato attuale delle conoscenze, la città maggiormente interessata dall'afflusso di arredi liturgici in marmo fu Cartagena de Indias, e sebbene i manufatti rinvenuti siano generalmente databili al Settecento, quando oramai la Nuova Granada aveva acquisito il rango di Vicereame e quindi non più dipendente dal Perù, crediamo conveniente almeno fare menzione di tali manufatti la cui importazione, come si è accennato, corrispondeva al grande afflusso di marmi genovesi a Cadice²⁴⁸⁴. La più antica testimonianza di un arredo marmoreo nella città portuale è data dal cronista dell'Ordine domenicano padre Alonso Zamora che nella chiesa conventuale dei domenicani di Cartagena de Indias segnalava che, in occasione della beatificazione di Luigi Bertrando (1608), fu eretta una sontuosa cappella adornata con una lapide in marmo che ricordava il luogo in cui il beato si era fermato in orazione²⁴⁸⁵. Passando alla chiesa di S. Toribio, nella sacrestia è ancora esistente, seppur alterato, un raffinato lavabo composto da una vasca di profilo ondulato, un tondo scolpito a bassorilievo nel coronamento²⁴⁸⁶ oltre che elementi vegetali, protomi angeliche,

Sud[det]to Lavatorio. vi è dentro sparimenté una testa di Cherubino, che va sotto la pila grande, vi è una cassetta dove sono inchiusse quattro pilette d'acqua santa, è due lapide per le Lettere. Nu.º II. Vi è la pila del lavatorio grande con quattro cornici per le risvolte dell'altare. Nu.º III Vi è il pezzo che va in mezzo dell'altare. Nu.º IV. Vi sono e lapide n. Per li fianchi dell'altare, e due per la risvolta Nu.º V Vi sono e pezzi de cornici per le due cornici sotto e sopra nel d'altare. À tutti di marmi sono li sui buchi ne' quali si porranno le chiavette accioche stiano fermi per longa pezza. Avviso che frá d' marmi si ponga calcina senza arena acciò ritengano il suo candore. Dico che dietro all'altare non si ponga calcina adrimenti reccherà humidità, che poi potrebbe imbrattare la bianchezza Per materiali s'adoprinno mattoni, ed il bronzino del lavatorio si venderà stabile con piombo liquefatto. Il scultore di marmo sono Pietro Ant[oni]o Garovo Lombardo di Lugan o Svicerò».

²⁴⁸¹ Cfr. la trascrizione dell'inventario dei beni della chiesa di S. Ignazio di Buenos Aires in Héctor Schenone. "Relaciones documentales". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 2, 1949, p. 130.

²⁴⁸² Cfr. CARRETERO CALVO 2016, pp. 78-80.

²⁴⁸³ Cfr. la trascrizione dell'inventario in SCHENONE 1949, pp. 129-130.

²⁴⁸⁴ Gli arredi marmorei di Cartagena de Indias sono stati oggetto dei nostri saggi Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. "Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i vicereame spagnoli". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 65-70 e CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, pp. 314-317.

²⁴⁸⁵ Cfr. Alonso de Zamora. *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona: Joseph Llopi, 1701, p. 224.

²⁴⁸⁶ Come abbiamo segnalato nel nostro precedente studio CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 67 nota 88 «questo bassorilievo ci pone di fronte a problemi tanto cronologici che iconografici. Innanzi tutto, il tondo sembra essere stato realizzato da una mano differente e in un marmo diverso rispetto al lavabo, presentando una probabile cronologia anteriore. Dal punto di vista compositivo e tecnico, infatti, si può confrontare con rilievi realizzati a Napoli nel secolo XVI (cfr. i rilievi pubblicati in Letizia Gaeta, Stefano De Mieri. *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*. Galatina: Congedo, 2015). Tuttavia, la mancanza di documentazione non permette di provare un riutilizzo del bassorilievo nel lavabo settecentesco. Dal punto di vista iconografico crediamo che il bassorilievo rappresenti un episodio tratto dal Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo (7, 1-3), precisamente l'"ordalia" proposta dal sacerdote Abiatar per designare il promesso della Vergine Maria. Pertanto nel tondo sarebbe rappresentato il sacerdote seduto a sinistra che assiste alla furia dei pretendenti che rompono le loro verghe per l'indignazione di non aver superato la prova. L'abbigliamento degli uomini, così come gli edifici sullo sfondo, sarebbero allusioni al classicismo pagano, sconfitto dalla venuta di

e l'iscrizione «*Virtus unita fortior*». Fino agli anni Cinquanta del secolo scorso esisteva sul lavabo un cartiglio con l'iscrizione «*Da, Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam; ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi serviré*»²⁴⁸⁷; a calce erano poste le date 1747, verosimilmente l'anno di collocazione del manufatto, e 1899, anno del rimaneggiamento dello stesso²⁴⁸⁸. Sempre nella stessa chiesa vanno segnalate due acquasantiere in marmo e l'elegante fonte battesimale (fig. 309) già da noi segnalato²⁴⁸⁹ ma al quale è oggi possibile collegare l'inedito documento del 1735 rinvenuto presso l'Archivo General de Indias:

*«El Marqués de la Casa Recaño, puesto a la obediencia de V. S. dice que se halla con encargo del Ilmo. Sor. Dn. Gregorio de Molleda Obispo de Cartagena de Indias para la remisión de una pila baptismal de piedra de mármol que ha de servir para la nueva Parroquia de Santo Toribio que fabricó en aquel puerto, la cual ha venido de Génova en cinco piezas que se hallan puestas en otros tantos cajones, los tres de ellos de a vara de largo, otro de una vara y tres cuartas y el restante de menos de una vara y estándose habilitando los dos navíos que han de servir para guarda costa de Tierra Firme a V. S. suplica se sirva mandársele de despacho para cargar la citada pila y cualquiera de los dos expresados navíos libre de derechos y flete por ser para el referido ministerio en que recibirá merced de la piedad de V. S.»*²⁴⁹⁰.

La fonte documentaria è interessante perché ci rivela il nome del committente dell'opera, Gregorio de Molleda y Clerque (1692-1756), vescovo di Cartagena de Indias tra il 1729 e il 1740, già cappellano del Palazzo del viceré a Lima e Procuratore a Roma della causa di canonizzazione di Toribio de Mogrovejo, il quale istituì a Cartagena la nuova parrocchia dedicata proprio a Toribio volendo decorarla con pregevoli marmi italiani, riflesso della magnificenza delle chiese di Roma che ebbe modo di ammirare durante il suo fruttifero soggiorno nell'Urbe. Anche la chiesa del Terz'Ordine Franciscano, conclusa nel 1735, conserva nella sacrestia un lavabo marmoreo di fattura genovese databile alla seconda metà del XVIII secolo che risulta «più sobrio e meno raffinato» di quello della chiesa di S. Toribio²⁴⁹¹, con l'abbandono degli elementi scolpiti sostituiti da più ampie specchiature marmoree; il piedistallo del lavabo sembra molto simile a quello del pulpito della cattedrale di cui si dirà a breve. Sempre nella sacrestia della chiesa del Terz'Ordine Franciscano vi è una lastra sepolcrale recante un'iscrizione che permette datarla al 1756²⁴⁹²: anche in questo caso si tratta di una manifattura genovese composta dal bassorilievo di uno scudo su cui campeggia un teschio e tutt'intorno volute, cartigli, valve di conchiglia e una testa di cherubino²⁴⁹³.

Cristo. Il simbolismo della verga di mandorlo è presente anche in altri passi biblici, come quelli che si riferiscono alla verga di Aronne (Numeri 17, 1-11) e alla verga di Geremia (Geremia 1, 11-13)».

²⁴⁸⁷ Traduzione italiana: «Purifica, Signore, da ogni macchia le mie mani con la tua virtù, così che io possa servirti con la limpidezza del corpo e dell'anima». Questa formula, tratta dal messale romano di S. Pio V, era l'orazione che il sacerdote pronunciava al momento di lavarsi le mani prima di celebrare la messa.

²⁴⁸⁸ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 67-68.

²⁴⁸⁹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 68 e anche CONTRERAS-GUERRERO 2019, p. 247.

²⁴⁹⁰ AGL. Contratación, 1359, años 1735-1736, Registro de ida a Cartagena y Nueva España, Leg. 8, Cadice, 22 gennaio 1735. Il documento ci è stato cortesemente segnalato da Laura Liliana Vargas Murcia che ringraziamo per la generosità.

²⁴⁹¹ CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 68 e anche CONTRERAS-GUERRERO 2019, p. 248.

²⁴⁹² Le due iscrizioni, in lingua spagnola, recitano: «*A honra y gloria de Dios Nuestro Señor y de la Virgen María y de Nuestro Seráfico Padre San Francisco se acabó esta capilla año de 1735 siendo Comisario Visitador el Reverendo Padre fray Esteban Nicolás de España y maestro de este Venerable Orden 3ª el Señor Don Antonio de Salas Brigadier de los reales exercitos Gobernador y Capitán General de esta Provincia*» e «*Se aumentó e hizo este Panteón año de 1756 siendo Comisario Visitador el Reverendo Padre fray José Mariano de los Dolores guardián de este convento y maestro Don José Díaz de Escandón. Se concluyó la obra a 17 de febrero de 1757 siendo Diputados de ella los hermanos don Antonio francisco de Valverde Voto Perpetuo y don Juan Manuel Blco [nda Blasco?] de Hermosilla disc.to actual*».

²⁴⁹³ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 68 con fig. 23 e anche CONTRERAS-GUERRERO 2019, pp. 248-249.



Fig. 309. Marmoraro genovese, fonte battesimale, 1735. Cartagena de Indias, chiesa di S. Toribio. Foto Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 310. Pasquale Bocciardo (attr.), pulpito, ultimo quarto del XVIII secolo. Cartagena de Indias, cattedrale. Foto Manuel Gámez Casado.



Fig. 311. Marmoraro genovese, lavabo, XVIII secolo. Bogotá, chiesa del Sagrario, sacrestia. Foto Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 312. Marmoraro genovese, lavabo, XVIII secolo. Bogotá, cattedrale, sacrestia. Foto Adrián Contreras-Guerrero.

Nella cattedrale di Cartagena de Indias, infine, è collocato il pulpito marmoreo che si presenta ruotato verso la navata e addossato alla colonna destra del presbiterio²⁴⁹⁴ (fig. 310) ma che originariamente era posto parallelamente alla navata e corredato da componenti oggi scomparse²⁴⁹⁵. Riguardo la fattura Donaldo Bossa considerò il pulpito come «*trabajo florentino de alto mérito, con altorelieves neoclásicos del setecientos*»²⁴⁹⁶, mentre in tempi più recenti Jesús Andrés Aponte lo ha opportunamente ricondotto all'ambito genovese proponendo il nome di Pasquale Bocciardo (1719-1790 ca.), ipotesi legittimata dal confronto con il pulpito corredato da statue degli *Evangelisti* eseguito da Bocciardo per la cattedrale de La Laguna di Tenerife²⁴⁹⁷. La minore qualità del lavoro cartageno, qualora la paternità del Bocciardo fosse confermata, potrebbe essere dovuta alla datazione tarda dell'opera, eseguita sotto l'episcopato di José Díaz Lamadrid che occupò la cattedra tra il 1777 e il 1793. Alla munificenza del prelado è legata anche la realizzazione del pavimento marmoreo della cattedrale, un ricco ostensorio in oro e pietre preziose nonché, probabilmente, il lavabo della sacrestia che sembra riconducibile allo stesso lotto di marmi del pulpito²⁴⁹⁸.

La relativa vicinanza dal porto di Cartagena de Indias, e soprattutto la possibilità di sfruttare, per coprire gran parte della distanza, la navigabilità del fiume Magdalena, è la ragione per la quale anche a Bogotá, inizialmente sede della Regia Udienza e poi capitale del Viceregno di Nuova Granada, fu interessata dall'arrivo di alcuni manufatti ed arredi marmorei dall'Italia. Dalla testimonianza del cronista domenicano Alonso Zamora apprendiamo che da Genova fu inviato il pavimento in lastre di diaspro nero della chiesa del Sagrario di Bogotá «*que excedió el cuydado, y*

²⁴⁹⁴ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 68 con figg. 24 e 25.

²⁴⁹⁵ Cfr. Donaldo Bossa Herazo. *Guía artística de Cartagena de Indias*. Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado, 1955, pp. n.n.

²⁴⁹⁶ BOSSA HERAZO 1955, pp. n.n.

²⁴⁹⁷ Jesús Andrés Aponte Pareja. "La escuela gaditano-genovesa de escultura y el eco de su estética en la escultura neogranadina". *La Hornacina*, aprile 2012. Consultato il 4 aprile 2018. <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia13.htm>.

²⁴⁹⁸ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 69 nota 94 e anche CONTRERAS-GUERRERO 2019, p. 250.

*costo al desseo de la mayor grandeza, y ostentacion de la obra»*²⁴⁹⁹; il desiderio di ostentazione della ricchezza e del potere dei committenti, dunque, era la principale ragione che motivava simili imprese decorative. Nella sacrestia della chiesa del Sagrario, inoltre, esiste un lavabo di fattura genovese²⁵⁰⁰ (fig. 311), che testimonia la prosecuzione, anche per il Settecento, dell'apprezzamento per il mobilio liturgico italiano in marmo. Per concludere, nella sacrestia della cattedrale di Bogotá, ma proveniente dalla vicina chiesa dei Gesuiti, vi è l'elegante lavabo marmoreo genovese²⁵⁰¹ (fig. 312), che si compone di alcuni paffuti angioletti in marmo bianco di Carrara che versano l'acqua in due vasche, di cui quella superiore a forma di valva di conchiglia, stagliandosi su specchiature realizzate con altre varietà di marmo, apparentemente in broccatello e verde Polcevera, combinazioni cromatiche tipicamente genovesi²⁵⁰².

Ben più complesso, e quindi anche molto più costoso, era l'arrivo di opere marmoree nella zona andina. In città di grande importanza come Cuzco od Arequipa, per esempio, ad un primo sopralluogo non abbiamo rinvenuto opere in marmo databili ai secoli XVII e XVIII²⁵⁰³.

Il discorso cambia con Lima, capitale del vasto Viceregno, dove le fonti testimoniano la presenza di alcune opere in marmo e dove ancora sopravvivono pochi esemplari nelle chiese principali. Il caso più eclatante fu, indubbiamente, quello della chiesa conventuale di S. Domenico dove, per diretta volontà dell'Ordine dei Predicatori e della famiglia González Acuña, che ebbe un ruolo di primo piano nel finanziare l'opera, andò a conformarsi una vera e propria cappella romana nel cuore dell'America Latina, caratterizzata da pregevoli arredi in marmo, dipinti romani e, soprattutto, dominata dalla statua del *Transito di Santa Rosa da Lima* scolpita in marmo nel 1665 dallo scultore maltese di formazione romana Melchiorre Cafà (cat. 21, fig. 361). La creazione di una simile cappella, forse irreparabilmente danneggiata a pochi anni dall'apertura dal devastante terremoto che distrusse Lima nel 1687, era del tutto funzionale alle strategie propagandistiche dell'Ordine Domenicano che intendeva nobilitare l'identità della prima santa americana propugnandola come modello da emulare per tutte le successive canonizzazioni del continente²⁵⁰⁴. Inoltre, l'importazione di opere d'arte da Roma voleva essere, a sua volta, un modo con cui i Predicatori del Perù rendevano manifesto il forte vincolo con la Capitale della Cristianità ed in particolar modo con la chiesa madre dei Domenicani, S. Maria sopra Minerva, dove si venera S. Caterina da Siena, ispiratrice di S. Rosa da Lima²⁵⁰⁵. Ma la strategia propagandistica dei Domenicani a Lima, oltre che per il terremoto, dové infrangersi perché la cultura estetica e devozionale locale era completamente diversa da quella romana; la popolazione indigena dové considerare questi brani artistici in marmo come "esotici" ma sostanzialmente estranei alla propria sensibilità, così come dimostra il fatto che

²⁴⁹⁹ ZAMORA 1701, p. 507.

²⁵⁰⁰ L'opera ci è stata cortesemente segnalata da Adrián Contreras-Guerrero che qui ringraziamo sentitamente. Sulla chiesa del Sagrario di Bogotá si veda Adrián Contreras-Guerrero. "De Madrid al cielo –pasando por la Nueva Granada-. Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la capilla del Sagrario de Bogotá". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández Muñoz, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 345-357.

²⁵⁰¹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO 2019, pp. 250-251.

²⁵⁰² Cfr. Fausta Franchini Guelfi. "La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione". In Piero Boccoardo, Clario Di Fabio, Philippe Sénéchal (a cura di). *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2003, p. 182.

²⁵⁰³ Diversamente, sulla scultura italiana in marmo dei secoli XIX e XX rinvenuta ad Arequipa, si vedano i nostri Francesco De Nicolo. "Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59 e DE NICOLO 2021b, pp. 32-43.

²⁵⁰⁴ Cfr. JAPÓN 2020, pp. 266-272.

²⁵⁰⁵ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 103; JAPÓN 2020, p. 270.

nel periodo viceregio non sorsero in America ulteriori simili cappelle in onore dei nuovi beati e santi e, inoltre, il pregevole simulacro in marmo del Cafà fu presto dimenticato rimanendo senza alcuna replica od emulazione da parte degli artisti locali²⁵⁰⁶. L'eccezionalità del caso peruviano con l'invio di pregevoli opere per adornare la sepoltura della santa, trova un significativo confronto con l'invio, altrettanto eccezionale, nel 1697 dell'altare in pietra, marmo, commesso marmoreo e bronzo per il mausoleo di S. Francesco Saverio collocato in una cappella laterale della basilica del Buon Gesù a Goa in India, progettato ed eseguito da Giovan Battista Foggini (1652-1725) su incarico del granduca di Toscana Cosimo III²⁵⁰⁷.

Non esistono, o non sono state ancora scoperte, descrizioni della cappella di S. Rosa che ci permettano di comprendere la disposizione e la reale consistenza degli arredi; il cronista dell'Ordine dei Predicatori fra' Juan Meléndez, nella sua descrizione della chiesa di S. Domenico pubblicata nel 1681, annotava che l'altare di S. Rosa era ancora in costruzione e che provvisoriamente la statua e le reliquie furono collocate ai piedi dell'altare della Madonna della Candelora²⁵⁰⁸. Tra gli originali arredi della cappella doveva esserci anche un paliotto per l'altare di S. Rosa inviato da Roma:

«de mucho gasto se costeo el frontal, para que en la Iglesia de Predicadores de Lima sirva al sepulcro en que descansan tan sagrados Manes, fuera quitarlo del Altar sino saliera a luz con tan glorioso estreno; componiase de las preciosidades del Lazuli, de la variedad del Diaspro, y de lo vistoso de la Grusiola, piedras, que la hizieron rica joya, en que el oro que luzio al bronze, seruia al bello engaste de la fina pedreria, y al relieve de las Imagenes, que significavan los prodigios de aquesta Virgen, dignos de immortalizarse en los bronzes. Tan admirable es la obra, que no estrañando esta Corte las mayores, despertò a todos la curiosidad, y su perfeccion, se merecio los aplausos, dandole el primer lugar entre lo mucho rico, que de piedras preciosas celebra Roma»²⁵⁰⁹

Di questo meraviglioso paliotto d'altare realizzato in commesso marmoreo, pietre dure (lapislazzuli, varietà di diaspro, pietra di Grisolia), inserti in oro e rilievi in bronzo riproducenti i miracoli di Rosa da Lima purtroppo, non rimane alcuna traccia e dovè andare perduto²⁵¹⁰, forse nel corso del devastante terremoto del 1687 oppure venduto per pagare la ricostruzione del convento²⁵¹¹ o, ancora, mai giunto a destinazione forse perché vittima di un naufragio²⁵¹².

Non sappiamo se pertinente alla cappella di S. Rosa da Lima era anche il medaglione marmoreo oggi esposto nel Museo di S. Domenico che secondo la medesima istituzione museale è da identificare col ritratto di profilo di Clemente IX (fig. 313), papa che beatificò Rosa da Lima. Tuttavia, se confrontiamo il bassorilievo in marmo con i ritratti del pontefice Clemente IX, al secolo Giulio Rospigliosi (1600-1669), per esempio col ritratto posto sulla testa della medaglia

²⁵⁰⁶ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 146.

²⁵⁰⁷ Cfr. Urte Krass. "Saint Francis Xavier's Tomb in Goa. Transmission, Transplantation, and Accidental Convergence". In G. Ulrich Großmann, Petra Krutisch (a cura di). *The Challenge of the Object*. Atti del Convegno (Norinberga, 2012), vol. 1. Norinberga: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, pp. 198-202.

²⁵⁰⁸ «Por el lado del Evangelio està frotero del Pulpito el altar de Nuestra Señora de la Candelaria, à cuyos sagrados pies se miran oy colocadas la Ymagen, y las Reliquias de nuestra hermosa paysana y amantissima Patrona, y de toda la America S. Rosa de S. Maria, mientras se le haze Altar, (que ya se està fabricando) luego el de S. Pedro Martir» (MELÉNDEZ, vol. 1, 1681, p. 56).

²⁵⁰⁹ Jacinto de Parra. *Rosa laureada entre los santos*. Madrid: Domingo Garcia Morrás, 1670, p. 107. Del tutto analoga è la descrizione riportata in Francisco de Córdova y Castro. *Festivos cultos celebres aclamaciones que la siempre triunphante Roma dio a la bienaventurada Rosa de S. María virgen de Lima en su solemne beatificación*. Roma: Nicol'Angelo Tinassi, 1668, p. 36.

²⁵¹⁰ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, p. 257 nota 8.

²⁵¹¹ Cfr. JAPÓN 2020, p. 272.

²⁵¹² Cfr. Shawon Kinew. "La morbidezza in pietra. Il concetto di scultura nella Rosa da Lima di Melchiorre Cafà". In Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato (a cura di). *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*. Milano: Officina Libraria, 2019, p. 250.

commemorativa del rifacimento di Ponte Sant'Angelo (1669) realizzata da Alberto Hamerani (1620-1677) (fig. 314), si noter  che, per le diversit  fisionomiche, l'identificazione non potr  essere confermata. Dal confronto con le medaglie di altri pontefici emerge, a parere di chi scrive, una maggiore somiglianza tra il rilievo in marmo di Lima e la medaglia, questa volta realizzata da Giovanni Martino Hamerani (1646-1705), di papa Alessandro VIII (fig. 315), al secolo Pietro Vito Ottoboni (1610-1691) che indoss  la tiara petrina dal 1689. Tutte da spiegare le ragioni per le quali il convento domenicano conservi il ritratto di Alessandro VIII durante il cui breve pontificato furono canonizzati Juan de Sahag n, Giovanni di Dio e Pasquale Bayl n, santi molto importanti per la Monarchia spagnola, ma che apparentemente non presenta alcun vincolo con S. Rosa da Lima, anche se andr  detto che possedere medaglioni e ritratti dei papi doveva essere una cosa piuttosto normale e generalizzata.



Fig. 313. Ignoto scultore romano, *Ritratto di papa Clemente IX (o Alessandro VIII)*, seconda met  del XVII secolo. Lima, Museo del convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 314. Alberto Hamerani, *Medaglia con ritratto di papa Clemente IX*, 1669. Mercato antiquario. Foto internet.



Fig. 315. Giovanni Martino Hamerani, *Medaglia con ritratto di papa Alessandro VIII*. Mercato antiquario. Foto internet.

Rientrava verosimilmente nel medesimo intento di creare una cappella romana nella chiesa di S. Domenico anche la statua marmorea di grandezza naturale del *Cristo alla colonna* (cat. 22, fig. 364), attualmente conservata nel Museo del convento di S. Domenico, che Tristan Weddigen dice ispirato al *Cristo* di Michelangelo nella basilica romana di S. Maria sopra Minerva²⁵¹³. Questa derivazione conferma il desiderio dei Domenicani del Per  di ricreare nella chiesa conventuale di Lima i fasti della chiesa madre di Roma. In questa sede abbiamo potuto datare l'opera verso il 1680 e accostarla all'ambito di Giuseppe Mazzuoli.

Sull'esempio dei Domenicani, anche altri Ordini religiosi insediati nella capitale viceregia vollero arricchire la propria chiesa conventuale con arredi in marmo italiano. Un caso davvero interessante   quello della chiesa di S. Francesco di Ges  il Grande di Lima dove   possibile ammirare un rarissimo paliotto d'altare in marmo posto a decoro dell'altare del *retablo* del Sacro Cuore di Ges  (fig. 316). Si ha traccia archivistica dell'esistenza di un altare posto sotto tale titolo sin dal 1761, data che va assunta a *terminus post quem* per l'«*elegante, llamativo y artístico*» paliotto in marmo²⁵¹⁴. Esso   costituito da tre scomparti realizzati a bassorilievo e stacciato con la combinazione di marmo bianco di Carrara ed altre variet  di color ocra, rosato e nero, raffiguranti al centro due angeli che sorreggono un bacile nel quale cadono le gocce di sangue che sgorgano dalla

²⁵¹³ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 143.

²⁵¹⁴ GENTO SANZ 1945, pp. 223-224.

ferita del cuore di Cristo, alla destra genuflesso e con le braccia incrociate sul petto S. Francesco d'Assisi, a sinistra S. Bonaventura da Bagnoregio, riconoscibile per il saturno cardinalizio. Stile e combinazione di marmi permettono, in questa sede, di riconoscere il paliotto come manufatto genovese eseguito da uno scultore formatosi nell'ambito di Francesco Maria Schiaffino come emerge dal confronto tra il paliotto di Lima con quelli dello Schiaffino e dell'allievo Carlo Cacciatori nella chiesa delle Scuole Pie a Genova²⁵¹⁵. Altri marmi, non più esistenti, sono ricordati dalla cronaca di fra' Diego de Córdoba y Salinas che fotografava il convento prima del terremoto del 1655 che danneggiò gravemente i pilastri del complesso causando il crollo della cappella principale della chiesa nel 1656²⁵¹⁶; il cronista riporta che ben ottantotto dei pilastri del chiostro inferiore e superiore del convento erano «*de piedra mármol*» che fu «*conducida de Panamá y Tierrafirme*» molto probabilmente dall'Italia²⁵¹⁷.



Fig. 316. Ambito di Francesco Maria Schiaffino (qui attr.), *Paliotto d'altare*, seconda metà del XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Francesco. Foto Ismael Fernández Merma.

Passando alla chiesa del collegio massimo dei Gesuiti di S. Paolo di Lima, al centro dell'ampio anti-refettorio doveva esserci «*una muy vistosa fuente de jaspe negro traída de Génova*»²⁵¹⁸. Ancora esistenti, invece, le due acquasantiere in marmo poste all'ingresso del tempio (fig. 317) e l'acquasantiera posta all'esterno della cappella della Madonna della O (fig. 318) che si compone di un angelo che sorregge un profondo bacile a forma di conchiglia; entrambe sono sicuramente opere genovesi dell'età tardo-barocca. Molto simili all'acquasantiera a forma di angelo con bacile della cappella della O sono altri esemplari in marmo custoditi nella sacrestia della chiesa di S. Agostino di cui due posti come acquasantiere (fig. 319), provenienti verosimilmente dall'interno della chiesa, ed altri tre affiancati tra loro che costituiscono il lavabo (fig. 320)²⁵¹⁹.

Riguardo la Cattedrale di Lima, il cronista domenicano fra' Juan Meléndez ricorda una ricca collezione composta da «*gran cantidad de preciosas láminas y medallas de piedra, pincel y jaspes*

²⁵¹⁵ Si vedano figg. 362-363 e 365 in Fausta Franchini Guelfi. "Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato". In *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. 2. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 262-263.

²⁵¹⁶ Cfr. Jorge Bernales Ballesteros. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Siviglia: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972, p. 147.

²⁵¹⁷ CORDOBA Y SALINAS 1651 (1957), p. 532. Queste colonne erano già state rimosse nel 1773 dal momento che la loro pesantezza metteva in pericolo la fabbrica durante i terremoti (cfr. CORDOBA Y SALINAS 1651 (1957), p. 533 nota 8). Antonio San Cristóbal Sebastián. *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Institut français d'études andines, 2006 precisa che i pilastri marmorei furono sostituiti da altrettanti in legno.

²⁵¹⁸ Cfr. Bernabé Cobo y Peralta. *Historia de la Fundación de Lima* [ed. 1639]. Lima: Imprenta liberal, 1882, p. 67.

²⁵¹⁹ Si ringrazia Anthony Holguín Valdez per la segnalazione.



Fig. 317. Marmoraro genovese (qui attr.), *Acquasantiera*, XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 318. Marmoraro genovese (qui attr.), *Acquasantiera*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro, cappella della O. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 319. Marmoraro genovese (qui attr.), *Lavabo*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Agostino, sacrestia. Foto Anthony Holguín Valdez.

*de Roma, donde los aciertos del pintar y el esculpir se adjudicaron la opinión al nombre*²⁵²⁰. Come noto, il tempio metropolitano ha subito, nel corso dei secoli, ripetute modifiche e ricostruzioni delle quali non sempre è facile avere esatta contessa. I lavori dell'Ottocento, che puntarono ad adeguare la cattedrale al gusto dell'estetica neoclassica, incisero particolarmente sull'edificio sacro che andò ad arricchirsi, sia all'esterno che all'interno, di sculture in marmo di provenienza genovese. Non è questa la sede per soffermarci sulle numerose statue marmoree ottocentesche, ma bisognerà segnalare che tra le varie opere appartenenti al patrimonio della cattedrale esiste una *Madonna col Bambino* (fig. 321) che stilisticamente sembra ascrivibile ad una cronologia più antica. Questo simulacro in marmo bianco di Carrara è stato completamente ignorato dalla bibliografia locale e recentemente solo Tristan Weddigen ne ha pubblicato la fotografia indicandolo come opera di anonimo scultore europeo del XVIII secolo²⁵²¹. Alla vista ravvicinata, l'opera suscita non semplici questioni interpretative complicate dal fatto che i tempi e i modi del suo arrivo a Lima sono sconosciuti. Se per quanto riguarda l'ambito di produzione crediamo di



Fig. 320. Marmoraro genovese (qui attr.), *Lavabo*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Agostino, sacrestia. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 321. Ignoto scultore genovese (qui attr.), *Madonna col Bambino*, XVI-XVII secolo (?). Lima, cattedrale. Foto Ismael Fernández Merma.

²⁵²⁰ MELÉNDEZ, vol. 1, 1681, p. 478.

²⁵²¹ Cfr. WEDDIGEN 2018, pp. 142-143, fig. 3.16.

poter inquadrare senza troppe esitazioni il simulacro nella scuola genovese, molto più complessa risulta la determinazione della cronologia della sacra immagine a causa della marcata incongruenza tra la Vergine, che stilisticamente sembra un brano più arcaico databile al XVI secolo, e il Bambino, che manifesta un afflato più saldamente barocco e quindi databile al XVII secolo. A tal proposito riteniamo pertinente il confronto con opere degli scultori liguri Tommaso Orsolino (1587 ca.-1674), Giuseppe Ferrandino (1593-1657 ca.) o Leonardo Mirano (1577-1637)²⁵²². Ad uno sguardo ravvicinato, inoltre, sembrerebbe che la statua sia stata danneggiata da un qualche evento traumatico come un terremoto e quindi reintegrata in alcune parti. Ad una datazione così remota della statua osta il fatto che di essa non si riscontra nessuna menzione in cronache o descrizioni seicentesche della cattedrale né tantomeno in quelle del Settecento. Sorge il dubbio, a questo punto, che la *Madonna col Bambino*, scultura genovese in marmo databile tra XVI e XVII secolo, sia giunta in Perù solamente nel XIX secolo, forse insieme al carico delle altre statue marmoree ottocentesche. Che le botteghe dell'Ottocento attive a Genova non fossero estranee alla pratica del riassetto ed adeguamento, e quindi alla rivendita, di opere marmoree afferenti a secoli precedenti è stato, del resto, già considerato da chi scrive in relazione all'altare maggiore della chiesa di S. Pietro Claver di Cartagena de Indias. In altra sede abbiamo argomentato sul fatto che l'altare di questa chiesa risulta essere il frutto del riassetto, ad opera della bottega del genovese Vittorio Montarsolo sul finire dell'Ottocento, di un più antico altare marmoreo connotato da una decorazione a commesso marmoreo con motivi geometrici che richiama soluzioni adottate nel Seicento, con propaggini fino al Settecento, laddove nel secolo XIX prevalevano altari decorati con grandi specchiature marmoree uniformi²⁵²³; ne deducevamo che il Montarsolo acquistò in Liguria un altare più antico, lo modificò ed infine lo vendette a Cartagena²⁵²⁴.

Oltre che nell'edilizia religiosa, il marmo fu impiegato anche in ambito privato, per esempio per la realizzazione di fontane collocate al centro dei chiostri o degli atri dei palazzi. Il cronista gesuita Bernabé Cobo y Peralta (1580-1657) evidenzia la grande diffusione di queste fontane a Lima

*«en plazas y lugares públicos hay diez ó doce, y en monasterios, hospitales y otros lugares, pues con las que hay en casas particulares pasan de ciento, algunas son de rico mármol otras de bronce y las ordinarias de piedra y ladrillo»*²⁵²⁵.

L'estetica del marmo, quale espressione del potere politico ed economico, è confermata dai casi in cui, a causa dell'irreperibilità del materiale o per gli alti costi, si decideva di optare per materiali o decorazioni che imitassero il marmo. Per la cerimonia di ingresso del nuovo viceré Francisco de Borja y Aragón nel 1615, per esempio, lo scultore Martín Alonso de Mesa creò un arco di trionfo con struttura decorata a finto marmo come analogamente fu replicato per l'arco trionfale eretto per l'ingresso del viceré Luis Jerónimo de Cabrera (1628)²⁵²⁶. Anche gli apparati effimeri realizzati per eventi religiosi, come il monumento per il Giovedì Santo della cattedrale di Lima, fu costruito in *«mármol blanco [nda ma più probabilmente finto marmo] de pulimento con sus perfiles de oro»*²⁵²⁷. Nei decenni finali dell'età vicereale, quando il gusto era ormai virato verso "la ragione" e il "bello

²⁵²² Si guardino le opere di questi scultori riprodotte in FRANCHINI GUELFI 2003, pp. 172-174.

²⁵²³ Sull'evoluzione dell'altare genovese si veda Maurizio Torre. "Gli altari". In *L'arredo sacro nelle chiese del Tigullio*. Genova: Sagep, 1985, pp. 11-32 e Fausta Franchini Guelfi. "Altari genovesi del Settecento". *Antichità viva*, vol. XXV, n. 4, 1986, pp. 33-40.

²⁵²⁴ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, pp. 315-317 con fig. 19.

²⁵²⁵ COBO Y PERALTA 1639 (1882), p. 67.

²⁵²⁶ Cfr. Guillermo Lohmann Villena. "Lima española". In Juan Günther Doering, Guillermo Lohmann Villena. *Lima*. Madrid: Mapfre, 1992, p. 93.

²⁵²⁷ Francisco de Echave y Assu. *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes: Juan Baptista Verdussen, 1688, p. 47.

ideale”, e per le costruzioni di edifici, *retablos* e tabernacoli, anche attraverso cedole reali (come quella del 1777), si consigliava di abbandonare l'utilizzo del legno dorato e preferire stucchi o pietre nobili, a Lima, a causa della difficile reperibilità di marmi, diaspri od alabastri, gli assemblatori adottarono la soluzione di dipingere le strutture lignee «imitando con pintura el color y tetura pétreos»²⁵²⁸. Il caso più noto è, probabilmente, quello della “moderna” chiesa-santuario del Signore dei Miracoli delle Nazarene Carmelitane Scalze consacrata nel 1771 i cui altari, in sobrio disegno rococò, annunciano già la transizione al neoclassicismo anche per le rifiniture ad imitazione del marmo²⁵²⁹. Ma lo stesso discorso è verificabile anche in molti altri edifici chiesastici della capitale come, per esempio, nel *retablo* principale della chiesa della Solitaria o negli altari della chiesa di S. Anna, negli altari della chiesa del convento della Buona Morte, nel *retablo mayor* e nella trabeazione della chiesa delle Trinitarie, nell'altare principale della chiesa di S. Rosa delle Monache, e in numerosi altari e nel pulpito della chiesa del monastero di S. Caterina da Siena, dove si simulano combinazioni di marmi policromi e grandi specchiature marmoree.

Tra i materiali locali utilizzati per sostituire il marmo vi fu innanzitutto l'alabastro nelle varietà peruviane delle cosiddette pietra di Huamanga e della *berenguela*. La prima tipologia, che prendeva il nome dal fatto che si estraeva dalle vicinanze dell'antica città di Huamanga, odierna Ayacucho, è un materiale lapideo più tenero e meno trasparente dell'alabastro propriamente detto. La seconda tipologia, detta anche pietra del Lago, si estraeva per l'appunto sul Lago Titicaca, a Puno, ed è una pietra più dura e giallognola. I giacimenti vicini ad Ayacucho furono sfruttati sin dall'età precolombiana per la realizzazione di statue, produzione che durò anche durante il Vicereame per la realizzazione di opere di contenuto religioso²⁵³⁰, ma il materiale fu utilizzato anche per la realizzazione di arredi liturgici in sostituzione e ad imitazione del marmo, come acquasantiere, fonti battesimali, lavabi, fontane ecc. In molti casi l'imitazione risultò così ben riuscita al punto che l'alabastro peruviano fu scambiato per marmo, come accade con le due fontane dei chiostri del collegio massimo di S. Paolo dei Gesuiti che il cronista Cobo y Peralta diceva essere «*de marmol blanco, que no los hay tales en toda la ciudad y en cualquiera parte de Europa fueran de estimo*», salvo precisare, subito dopo, che la pietra fu tratta «*de mas de cincuenta leguas, y casi la mitad del camino en hombros de hombre y lo restante por la mar*»²⁵³¹. In alabastro, e precisamente nella variante *berenguela*, furono realizzati, nella seconda metà del Seicento, ai tempi del Commissario Generale dei Francescani (tra il 1669 e il 1674) fra' Luis de Cervela, alcuni ornamenti, le croci delle catacombe e le acquasantiere della chiesa e del convento di S. Francesco di Lima²⁵³².

Concludendo questa sezione dedicata alla scultura in marmo si può osservare che, attraverso i casi qui illustrati, si è dimostrato che l'invio di sculture ed arredi in marmo dall'Italia non era affatto motivato da ragioni di natura utilitaristica e funzionale, ma esclusivamente da ragioni di prestigio, ostentazione ed emulazione del fasto delle chiese romane e dei palazzi reali. Si spiega così la consapevole scelta dei committenti di intraprendere simili commesse affrontando tutte le difficoltà tecniche, logistiche ed economiche che ne derivavano.

²⁵²⁸ Rafael Ramos Sosa. “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la mader”. In *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, p. 161.

²⁵²⁹ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “El tesoro artístico de las Nazarenas: pintura y escultura”. In *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2016, pp. 229-230.

²⁵³⁰ Cfr. Francisco Stastny. *Las artes populares del Perú*. Madrid: Edubanco, 1981, p. 167.

²⁵³¹ COBO Y PERALTA 1639 (1882), p. 271. Si ricorda che 1 lega = 5,57 km (cfr. Kris Lane. *Potosi: The Silver City That Changed the World*. Berkeley: University of California Press, 2019, p. 225).

²⁵³² Cfr. GENTO SANZ 1945, p. 139.

5.6 La scultura in legno

Il capitolo dell'invio di scultura in legno dall'Italia all'America Latina è, probabilmente, uno dei più promettenti nell'ambito delle ricerche sulla circolazione artistica tra Mediterraneo ed Atlantico, favorito dal crescente interesse nei confronti di questa tipologia di scultura registratasi negli ultimi decenni in Italia e all'estero. Del resto, come sottolineato in altra sede, quello della scultura in legno costituisce una pagina non trascurabile della Storia dell'Arte italiana, e in particolar modo dell'Italia Meridionale, che solo negli ultimi decenni sta recuperando quella dignità che in passato gli era stata negata dalla storiografia²⁵³³, la quale aveva spesso rilegato gli artisti del legno nel novero di 'pupazzettari' per il popolo, considerando la scultura lignea non degna di attenzione perché realizzata con materiale "povero" rispetto ai "nobili" marmo e bronzo, e quindi destinata a contesti geografici periferici, marginali ed umili²⁵³⁴. L'attenzione della critica spagnola, da sempre abituata a confrontarsi col tema dell'intaglio in legno, nei confronti della statuaria lignea barocca italiana, in particolare di quelle napoletana e genovese²⁵³⁵, è stato, certamente, un fattore che ha stimolato gli studi sulla scultura in legno la cui capillare diffusione non era certamente dovuta solamente a ragioni di costi minori rispetto al marmo o al bronzo. Al suo successo concorsero cause di carattere antropologico, legate alle esigenze devozionali della propaganda controriformistica che vedeva nel rito processionale un momento cardine della sua opera persuasiva. La statua in legno policromata al naturale era, e continua ad essere, più vicina alla sensibilità del fedele in virtù della sua tridimensionalità, del suo realismo, della sua immediatezza comunicativa. Inoltre la presunta umiltà del materiale non inficiava affatto sulla qualità finale e sul processo di produzione dell'opera che seguiva gli stessi passi creativi delle statue in marmo e bronzo, partendo dall'esecuzione del disegno, seguito dalla realizzazione di un modellino in argilla o cera, per concludersi con l'intaglio finale²⁵³⁶.

Ciò che segue vuole essere il tentativo di esporre quanto noto sull'invio di sculture italiane in legno in Perù, soprattutto provenienti da Napoli e da Genova, offrendo dati inediti e nuove considerazioni critiche su opere e su scultori finora mai studiati.

²⁵³³ Gli studi sulla scultura napoletana in legno sono ormai numerosissimi e risulta oggi poco funzionale riproporre la vastissima bibliografia sull'argomento, ormai ben acquisita dagli studi. Per tale riepilogo bibliografico si rimanda al saggio Gian Giotto Borrelli. "Per un riepilogo dei recenti studi sulla scultura napoletana in età barocca". In Nicola Spinosa (a cura di). *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli, 2009-2010). Napoli: Electa Napoli-Arte'm, 2009, pp. 18-21 e l'aggiornamento in Isabella Di Liddo. "Nicolantonio Brudaglio. Una bottega pugliese per i Santi Patroni di Puglia: l'Addolorata di Bisceglie". In Isabella Di Liddo, Mimma Pasculli Ferrara (a cura di). *I Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano: Schena, 2017, p. 171 nota 1. Si veda anche Raffaele Casciaro. "Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento 'ragionato'". *Studi Medievali e Moderni*, a. XV, nn. 1-2, 2011, pp. 273-298. Sulla scultura genovese in legno si veda Daniele Sanguineti. *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*. Torino: Allemandi, 2013 con bibliografia.

²⁵³⁴ Cfr. Francesco De Nicola. "Esempi di iconografia micalica nella scultura di Capitanata tra XVII e XIX secolo". In Armando Gravina (a cura di). *Atti del 40° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia* (San Severo, 2019), tomo II. San Severo: Archeoclub di San Severo, 2020, p. 178.

²⁵³⁵ Si pensi, per esempio, a José Cristiano López Jimenez. *Escultura Mediterranea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, pp. 39-56.

²⁵³⁶ Cfr. DI LIDDO 2017b, p. 172; Francesco De Nicola. *Il culto e la statua di S. Lorenzo di Gennaro d'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*. Sapri: Duminuco, 2017, p. 5; Francesco De Nicola. "Scultura lignea napoletana dell'Ottocento tra Napoli e Calabria: il caso di Arcangelo Testa e i suoi modelli". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a VIII, nn. 15-16, 2015 (2018), pp. 130-131; DE NICOLA 2020, pp. 178-179.

5.6.1 La scultura napoletana

Già nel XVIII secolo il biografo degli artisti napoletani Bernardo de' Dominici sottolineava l'intensità dei rapporti di esportazione delle botteghe napoletane del legno verso la Penisola Iberica al punto che delle produzioni dei numerosi scultori lignei attivi a Napoli «quasi nulla certezza ne resta, per essere elle per lo più andate in Ispagna, ed altrove»²⁵³⁷. Questo fenomeno, sviluppatosi soprattutto tra la fine del secolo XVI e la prima metà del XVIII secolo, negli ultimi decenni ha riscosso l'interesse da parte degli studiosi che hanno iniziato ad indagare la circolazione della scultura lignea napoletana nel Mediterraneo con esiti scientifici di grande rilevanza²⁵³⁸ che evidenziano il duraturo invio di opere napoletane in Spagna o persino il trasferimento nella Penisola Iberica di scultori lignei partenopei come nel caso di Nicola Salzillo (1672-1727)²⁵³⁹. In tempi ancora più recenti il campo d'indagine si è ulteriormente allargato e dal Mediterraneo si è passati all'esplorazione della circolazione atlantica della scultura lignea che interessò soprattutto l'America Latina, partendo dalla constatazione che la scultura napoletana fu un «*elemento proprio de la historia artística de la Monarquía Hispánica*» e della sua area culturale di influenza²⁵⁴⁰.

Pur senza conoscere casi specifici, fu Gennaro Borrelli il primo studioso che iniziò a parlare di invio di statue napoletane in legno nei Vicereame americani, basando le sue argomentazioni essenzialmente su ragioni deduttive avendo già indagato il fiorentino commercio della seta partenopea verso in Nuovo Mondo²⁵⁴¹. Si deve però ad alcuni ricercatori spagnoli, in particolar modo a Luisa

²⁵³⁷ Cfr. Bernardo de' Dominici. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. 3. Napoli: Ricciardi, 1745, p. 389.

²⁵³⁸ Cfr. per esempio Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, 2 voll. Galatina: Congedo, 2007; Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007; DI LIDDO 2008; Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiodipaparo, 2015. Sulla scultura napoletana in Spagna esistono anche numerosi approfondimenti tra i quali ricordiamo almeno LÓPEZ JIMENEZ 1966, pp. 39-56; Margarita Estella Marcos. "La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno". In Miguel Cabañas Bravo (a cura di). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 331-345; Margarita Estella Marcos. "La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 93-122; Margarita Estella Marcos. "Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España". In Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (a cura di). *El arte y el viaje*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 555-570; Roberto Alonso Moral. "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e flusso". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 75-86; Roberto Alonso Moral. "Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento". In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 619-637.

²⁵³⁹ Cfr. Mimma Pasculli Ferrara. "Da Nicola Salzillo di S. Maria Capua Vetere a Francisco Salzillo di Murcia (Spagna)". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 193-219; DI LIDDO 2008; Isabella Di Liddo. "La bottega spagnola dei Salzillo: tecniche, modelli e rapporti culturali con l'area mediterranea occidentale". Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 601-617.

²⁵⁴⁰ Luisa Elena Alcalá. "...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...". Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico". *Libros de la Corte*, n. 5, 2017, p. 164.

²⁵⁴¹ Cfr. Gennaro Borrelli. "Aniello e Michele Perrone scultori napoletani". In Agostino Di Lustro. *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*. Napoli: Arte Tipografica, 1993, p. 22.

Elena Alcalá²⁵⁴² e a Rafael Ramos Sosa²⁵⁴³, il merito di aver evidenziato le tracce documentarie di alcune sculture napoletane esistenti in America, ed in alcuni casi di averle rintracciate sul territorio; a questi si aggiungono anche i contributi di altri studiosi su altri specifici episodi²⁵⁴⁴.

Così come dimostrato da Luisa Elena Alcalá, gli indizi del grande protagonismo rivestito dalla scultura lignea napoletana nella circolazione artistica tra Italia e Viceregni americani sono numerosi. Sfogliando i registri di conti, per esempio, la studiosa ha evidenziato che per i Gesuiti fu Napoli «*el único sitio donde adquieren escultura y donde la escultura es prácticamente lo único que se adquiere*»²⁵⁴⁵. Le opere più acquistate dai religiosi erano statue di Gesù Bambino, statue di piccolo formato e quelle da vestire, composte da mani e testa che venivano montare una volta giunte a destinazione, preferite giacché molto più facili da trasportare rispetto alle statue a tuttotondo²⁵⁴⁶. Le ragioni che spingevano le *élites* creole a richiedere opere napoletane in legno non erano dovute al fatto che la scultura prodotta nei Viceregni americani fosse di poca qualità, «*sino porque participaban de una cultura material más internacional*», come dimostra l'interesse degli stessi spagnoli per le immagini napoletane²⁵⁴⁷. L'apprezzamento per queste sculture trovava fondamento, in parte, sul fattore della "lontananza" ossia sul prestigio che implicava il possesso di opere di questo genere semplicemente perché provenienti da lontano²⁵⁴⁸. Concorreva anche il fatto che le botteghe napoletane seppero specializzarsi in generi come quello delle statue di piccolo formato o in formato "terzino" (cioè statue altre 3 palmi napoletani equivalenti a circa 80 cm) o in specifiche iconografie come quella del presepe²⁵⁴⁹. Inoltre sembrerebbe che, dal punto di vista stilistico, la scultura napoletana era apprezzata per la sua qualità e per la sua maggiore idealizzazione rispetto al più accentuato realismo della scultura spagnola²⁵⁵⁰.

Nonostante quanto evidenziato, gli studi sulla scultura napoletana in America Latina sono ancora in stato embrionale a causa di ragioni che spaziano dai problemi di conservazione alla distruzione del patrimonio, dalla difficoltà di accesso ad alcune immagini custodite, per esempio, nelle clausure fino alle difficoltà interpretative che sorgono al momento del loro studio²⁵⁵¹. La documentazione archivistica sull'invio di sculture in legno ai Viceregni americani, inoltre, è ancora scarsa, e anche se è possibile ricavare informazioni da altri tipi di fonti come cronache, gazzette e sermoni,

²⁵⁴² Cfr. ALCALÁ 2007, pp. 141-158; ALCALÁ 2017, pp. 163-183.

²⁵⁴³ Cfr. Rafael Ramos Sosa. "Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonio e imágenes". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 211-220. Si veda anche Rafael Ramos Sosa. "Dal Mediterraneo al Pacifico: scultori e devozioni dei Santi Patroni in Hispanoamerica". In Isabella Di Liddo, Mimma Pasculli Ferrara (a cura di). *I Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano: Schena, 2017, pp. 29-44; Rafael Ramos Sosa. "Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267.

²⁵⁴⁴ Si veda almeno Clara Bargellini. "Tres esculturas italianas en la Nueva España". In Luisa Derosa, Clara Gelao (a cura di). *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*. Foggia: Grenzi, 2011, pp. 361-363; Isabella Di Liddo. "Sculture napoletane di età barocca per il Nuovo Mondo: modelli culturali, committenti e artisti". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 305-317; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2020, pp. 56-67.

²⁵⁴⁵ ALCALÁ 2007, p. 146.

²⁵⁴⁶ Cfr. ALCALÁ 2017, pp. 172-173.

²⁵⁴⁷ ALCALÁ 2007, p. 146.

²⁵⁴⁸ Cfr. ALCALÁ 2017, p. 169.

²⁵⁴⁹ Cfr. DI LIDDO 2019, p. 307.

²⁵⁵⁰ Cfr. ALONSO MORAL 2007a, p. 75; ALCALÁ 2017, p. 171.

²⁵⁵¹ Cfr. ALCALÁ 2017, pp. 164-165.

rimangono ancora in parte privi di risposta alcuni interrogativi su tale circolazione. Per esempio, si può considerare la circolazione della scultura lignea napoletana nell'Atlantico come un'estensione di quella nel Mediterraneo, o si trattò di un fenomeno parallelo? Ossia, in altre parole, la scultura napoletana che viaggiava verso il Vicereame del Perù era acquistata dall'*élite* creola direttamente a Napoli oppure già in Spagna, a Siviglia o a Cadice? Ci fu, e se sì quale fu, un ruolo di mediazione della Spagna in questo tipo di commercio? Sollevando questi quesiti Luisa Elena Alcalá osserva che «*la circulación de estas obras hacia los virreinos americanos es suficientemente amplia como para generar diversas aproximaciones*»²⁵⁵². Difatti, se si è visto che gli Ordini religiosi come i Gesuiti si recavano direttamente a Napoli per acquistare le sculture da condurre in America, va anche detto che finora le decine di migliaia di polizze di pagamento consultate dagli studiosi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli non hanno restituito nessun dato sulla commissione diretta di statue da parte dell'*élite* americana, circostanza che ha indotto a pensare che le sculture napoletane (ma il discorso andrebbe allora allargato anche ai dipinti?) erano prima acquistate dai commercianti spagnoli e poi dai porti spagnoli erano comprate dall'*élite* creola²⁵⁵³. C'è da dire, comunque, che nei Banchi napoletani le transizioni monetarie avvenivano solitamente per mediazione di procuratori ragion per cui, in molti casi, il nome del reale committente si celava dietro quello dell'intermediario. Una rarissima polizza di pagamento riguardante una statua espressamente destinata alle Indie, che conferma peraltro il ruolo del procuratore intermediario, è quella datata 1620 relativa al pagamento di 30 ducati allo scultore napoletano Aniello Stellato «per prezzo di un Crocifisso» che il padre gesuita Stefano Citarella aveva fatto realizzare per padre Fabiano Lopes «per le Indie»²⁵⁵⁴. Per di più andrà considerato che, così come già visto col mercato d'arte romano, anche le botteghe napoletane dovevano offrire ai clienti una serie di prodotti che non avevano bisogno di commissioni ed erano realizzati su più ampia scala perché molto richiesti. Pensiamo, per esempio, alle immagini da presepe o a statue di Gesù Bambino, Crocifissi, o a teste e mani per statue da vestire²⁵⁵⁵, dunque proprio a quei *best sellers* delle botteghe partenopee tanto apprezzati in Spagna e nei Vicereami americani che per le dimensioni ridotte e il prezzo contenuto non avevano bisogno di lunghe contrattazioni o di transizioni economiche mediate dai Banchi ma erano acquistate dai clienti con moneta contante senza lasciare, dunque, maggiori tracce documentarie²⁵⁵⁶.

Sebbene sembri che l'afflusso di sculture napoletane in legno nel Vicereame del Perù non fu così abbondante come l'invio di *láminas romanas*, le statue partenopee non furono una rarità²⁵⁵⁷, così come testimoniato dai casi di cui ora si dirà. I Gesù Bambino, così come si è già detto, furono le immagini napoletane maggiormente richieste dalla clientela americana, in maniera del tutto analoga a quanto registrato in Spagna dove l'apprezzamento e la devozione verso il *Niño Jesús*, che fosse nell'iconografia di "Gloria" o in quella di "Passione", era molto forte²⁵⁵⁸. Come sottolineato da Elio Catello, queste sculture erano abituali in particolar modo all'interno delle clausure, forse per un

²⁵⁵² ALCALÁ 2017, p. 167.

²⁵⁵³ Cfr. DI LIDDO 2019, p. 310.

²⁵⁵⁴ Cfr. Pierluigi Leone de Castris. *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*. Napoli: arte'm, 2021, p. 214, doc. 140.

²⁵⁵⁵ Questo aspetto della produzione lignea partenopea è stato già segnalato da chi scrive in DE NICOLÒ 2018b, p. 132.

²⁵⁵⁶ Cfr. ALONSO MORAL 2007a, p. 75.

²⁵⁵⁷ Cfr. ALCALÁ 2017, p. 171.

²⁵⁵⁸ Cfr. RAMOS SOSA 2015, pp. 211-212.

inconscio senso di maternità delle monache²⁵⁵⁹ la cui stretta relazione con le immagini sacre era spesso coltivata sin dall'infanzia quando nelle famiglie benestanti si regalavano alle bambine statuette che, oltre all'uso devozionale, erano sorta di «*juguetes piadosos*» che servivano ad educare le fanciulle e a farle familiarizzare con la religione²⁵⁶⁰. Dall'inventario del 1769 dei beni del monastero di domenicane di S. Agnese da Montepulciano in Bogotá, per esempio, si menzionano «*dos cajones con vidrieras con sus niños de Nápoles*»²⁵⁶¹.

Per ragioni ben comprensibili, legate alla concentrazione nella capitale del Vicereame dell'alto ceto civile e religioso, nel corso dell'Età Moderna, Lima fu tra i principali destini della scultura napoletana in legno. Questa presenza è testimoniata dai documenti e anche da alcuni casi significativi superstiti. Per quanto riguarda l'ambito domestico, a causa delle dispersioni, non è stato possibile rinvenire sculture napoletane in collezioni private che pure un tempo dovettero essere abbastanza diffuse. Jorge Bernales, per esempio, segnala l'arrivo dei tipici presepi napoletani che erano «*muy del gusto limeño*» tanto da essere sovente imitati²⁵⁶². Anche nelle chiese e nei conventi di Lima le sculture napoletane in legno non erano una rarità registrandosi, ancora una volta, la predominanza di statue di Gesù Bambino. «*Niños de Napoles*» di non specificata iconografia erano venerati, per esempio, nella chiesa di S. Agostino a Lima²⁵⁶³ e dentro «*riquissimas Urnas con vidrieras de cristal*» anche nella chiesa del collegio dei Gesuiti di S. Paolo²⁵⁶⁴. Sempre per i Gesuiti si ha notizia, attraverso il libro di conti del Noviziato, del pagamento nel maggio del 1692 di 65 pesos per ciascuna delle statue di un *Gesù Bambino* e di un *San Giovanni* fatti a Napoli²⁵⁶⁵. Da un *Diario*, invece, si ricava che il 15 settembre del 1704 si inauguravano a Lima l'altare maggiore e il transetto della chiesa di Gesù, Maria e Giuseppe che sarebbe stata sede del monastero delle Cappuccine; nell'altare sono segnalati «*tres bellos bultos y prodigiosas imágenes de Jesús, María y Joseph, talladas en Nápoles*»²⁵⁶⁶.

Al di là di queste statue documentate al momento non reperibili, a Lima sono state rintracciate altre immagini esistenti che è possibile riconoscere come napoletane in virtù dell'analisi stilistica. Tra essi vi è l'*Ecce Homo* (cat. 23, fig. 368) della chiesa del monastero delle Trinitarie di Barrios Altos, già segnalato da Rafael Ramos²⁵⁶⁷ e da chi scrive attribuito allo scultore Nicola de Mari (1672-post 1741)²⁵⁶⁸, tra i migliori allievi di Nicola Fumo (1649-1725). Alcune statue napoletane

²⁵⁵⁹ Cfr. Elio Catello. "Argenti e sculture lignee per i viceré di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole". *Napoli Nobilissima*, IV serie, vol. XXXVI, nn. 1-4, 1997, pp. 77-84.

²⁵⁶⁰ Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia. "Una imagen del Niño Jesús me estaba llamando": Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, p. 339.

²⁵⁶¹ Olga Isabel Acosta Luna, Laura Liliana Vargas Murcia. "Imágenes sobrevivientes. Reflexiones sobre la colección pictórica del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Santafé de Bogotá". *Boletín de monumentos históricos*, n. 40, 2017, p. 82.

²⁵⁶² Jorge Bernales Ballesteros. "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 127.

²⁵⁶³ Pedro Rodríguez Guillén. *El sol, y año feliz del Peru San Francisco Solano, Apostol y Patrono Universal de dicho Reyno*. Madrid: Causa de la V.M. de Agreda, 1735, p. 160.

²⁵⁶⁴ RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, p. 157.

²⁵⁶⁵ Cfr. RAMOS SOSA 2019, p. 284.

²⁵⁶⁶ Paul Firbas, José A. Rodríguez Garrido (a cura di). *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711)*, vol. 1. New York: IDEA, 2017, p. 324.

²⁵⁶⁷ Cfr. RAMOS SOSA 2015, p. 216.

²⁵⁶⁸ Cfr. Francesco De Nicolò. "Un *Ecce Homo* attribuibile a Nicola de Mari a Lima". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 188-189.

sono nella chiesa gesuitica di S. Pietro tra cui i busti di *Sant' Ignazio di Loyola*²⁵⁶⁹ e di *San Marco evangelista* (cat. 20, figg. 358-359) riconducibili all'ambito di Giovan Battista Gallone. Ancora una volta a Rafael Ramos si deve il riconoscimento dell'origine napoletana della statua di piccole dimensioni di *San Giuseppe col Bambino* (figg. 322-323) custodita in una teca della cappella dedicata a S. Francesco Borgia. Sia «*los tipos físicos de los dos personajes, como el movimiento y disposición de las telas en san José o las morbideces del Niño*» rimandano alle pregevoli botteghe napoletane attive tra Sei e Settecento come a quella di Gaetano Patalano (1654-post 1699) o a quella del suo maestro Aniello Perrone (1633-1696)²⁵⁷⁰; la proposta del nome del Perrone, titolare della maggiore bottega attiva a Napoli a fine Seicento, ha riscosso consenso da parte della critica²⁵⁷¹.



Figg. 322-323. Aniello Perrone (attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, ultimo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.

Anche fuori dalla capitale del Vicereame, nelle città sede della Regia Udienza ed in altri centri di importanza economica, politica o religiosa, le sculture napoletane in legno furono apprezzate e doverono giungere con relativa consuetudine. Sebbene l'oggetto principale di questa Tesi sia l'arte italiana nel Perù vicereame, per una migliore comprensione del fenomeno, si ritiene opportuno estendere l'area di indagine all'intero Vicereame peruviano dal quale, nel corso del XVIII secolo, furono scorporati i Vicereami della Nuova Granada e del Río de la Plata.

Nonostante siano ancora poco numerosi i casi di sculture napoletane in legno documentati nella Regia Udienza di Quito, attenendoci alla "documentazione oggettiva" esistente, sembrerebbe che quest'area geografica, più di altre del Vicereame peruviano, sortì il fascino e l'influenza della pregevole arte scultorea partenopea. L'esempio paradigmatico di questa influenza è il presepe *quiteño* che raggiunse livelli di sviluppo ed integrazione con le altre attività artistiche locali che durante l'epoca barocca non fu raggiunto neanche nella stessa Spagna²⁵⁷². Francisco Valiñas nota che il presepe *quiteño* manifesta una «*estirpe más napolitana que española*» sottolineando la possibile influenza di alcuni scultori napoletani attivi in Ecuador, tra cui Marco Guerra, al quale

²⁵⁶⁹ Cfr. RAMOS SOSA 2019, pp. 284-287.

²⁵⁷⁰ Cfr. RAMOS SOSA 2015, pp. 215-216; RAMOS SOSA 2019, p. 284.

²⁵⁷¹ Cfr. Luigi Coiro. "Sculture sagre in legno e virtuosi artefici nella Napoli barocca: il caso di Aniello Perrone". In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policroma d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, p. 588; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020, pp. 60-61.

²⁵⁷² Cfr. Francisco Manuel Valiñas López. "El belén en la Real Audiencia de Quito introducción a su estudio". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 36, 2005, p. 90.

accenneremo più avanti, ed altri gesuiti²⁵⁷³, a cui si potrebbe aggiungere, a questo punto, l'osservazione diretta di alcuni presepi napoletani giunti a Quito. Al di là di questo è possibile scorgere nella scultura *quiteña* in legno, i cui "campioni" furono Bernardo de Legarda (1700 ca.-1773) e Manuel Chili detto Caspicara (1723-1796), una curiosa assonanza con alcuni elementi ornamentali tipici della scultura napoletana quali la policromia con fiori, oppure la presenza di pedane con "cartocci" che furono tipiche delle botteghe di Nicola Fumo o Giacomo Colombo²⁵⁷⁴. Per quanto riguarda casi specifici di statue napoletane, abbiamo già segnalato in precedenza che nel convento di S. Ferdinando di Quito giunsero sulla fine del XVII secolo alcuni «*Niños, y Estatuas de Santos de Napoles*»²⁵⁷⁵. Pensiamo possa qui essere attribuita ad una bottega napoletana la statua di piccole dimensioni dell'*Immacolata* (fig. 324) conservata nel coro alto della chiesa del Carmine Basso di Quito che ci sembra intimamente legata all'*Immacolata* firmata da Pietro Ceraso (not. 1650-1697) del monastero di Carmelitane di Toledo²⁵⁷⁶. Oltre ad analogie nell'intaglio e nella policromia fiorita della veste, ciò che accomuna le due statue è l'uso della parrucca di capelli veri su una statua a tuttotondo, particolarità attestabile nella scultura napoletana in legno verso la fine del XVII secolo proprio in alcune statue attribuite a Pietro Ceraso²⁵⁷⁷ e che nei decenni successivi andrà a limitarsi come accessorio per sculture da vestire o per Gesù Bambino.

Città di grande importanza durante l'epoca viceregia per essere scalo obbligato sulla via che dalla Regia Udienza di Santafé conduceva a Lima²⁵⁷⁸, Popáyan pare attestarsi come altro centro recettore di sculture napoletane in legno. In altra sede abbiamo segnalato il pregevole *San Francesco di Paola* proveniente dalla chiesa dell'Incarnazione ed oggi custodito nel Museo Arcidiocesano, che conserva ancora l'originale saio ricamato in filo d'argento comprato in Italia per volontà del vescovo Jerónimo Antonio de Obregón y Mena (1758-1785)²⁵⁷⁹. I termini cronologici di riferimento e, soprattutto, i dati stilistici ci hanno indotto ad inquadrare questa statua nell'ambito della fiorente scuola di Giuseppe Sanmartino (1720-1793) e a confrontarla, in particolar modo, con opere degli allievi Michele Trillocco e Giuseppe Picano²⁵⁸⁰. L'intaglio fluente della barba, gli zigomi sporgenti, e il taglio degli occhi, infatti, sembrano confrontabili con statue quali il monumentale *San Gregorio Magno* (1786) della matrice di Manduria opera del Trillocco e con il busto di *San Giuseppe col Bambino* (1771) proveniente dalla chiesa napoletana di S. Agostino alla Zecca e attualmente nel Museo Diocesano di Napoli, opera del Picano²⁵⁸¹. Sempre a Popáyan doveva esistere un *San Filippo Neri* proveniente da Napoli nella chiesa di S. Giuseppe, di cui però si sono perse le tracce²⁵⁸². Passando a Bogotá, invece, abbiamo rintracciato un paio di statuette da vestire di piccole dimensioni la cui mancanza di documentazione non permette di chiarire i tempi e i modi del loro ingresso nel Paese. Nel Museo del Seminario abbiamo rintracciato una *Vergine* da presepe che crediamo attribuibile al plastificatore napoletano Nicola Ingaldi, noto per aver realizzato la cosiddetta *Immacolata di don Placido* (1808) nella chiesa del Gesù Vecchio a

²⁵⁷³ VALIÑAS LÓPEZ 2005, p. 90.

²⁵⁷⁴ Questa pedana con "cartocci" secondo il gusto napoletano è stata rilevata, per esempio, ai piedi di un'*Immacolata* parte di un *cajón-oratorio* conservato nel Museo Colonial di Bogotá. Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 59-60 con fig. 6.

²⁵⁷⁵ JUSTO ESTEBARANZ 2011, p. 119.

²⁵⁷⁶ Si veda fig. 13 in ESTELLA MARCOS 2007, p. 117.

²⁵⁷⁷ Cfr. ESTELLA MARCOS 2007, p. 106 e figg. 14-15 a p. 118.

²⁵⁷⁸ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO 2019a, p. 175.

²⁵⁷⁹ Cfr. Raúl Ortiz Toro. *Popayán. Religión, arte y cultura*. Popayán: Arquidiócesis, 2014, p. 62.

²⁵⁸⁰ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 61-62 con figg.10-11.

²⁵⁸¹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 61-62.

²⁵⁸² Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, p. 62.

Napoli²⁵⁸³, mentre in collezione Hernando Santos abbiamo localizzato un' *Addolorata* riconoscibile alla bottega del partenopeo Arcangelo Testa (1786-1859)²⁵⁸⁴, artista che traghettò la scultura napoletana in legno verso una produzione proto-industriale di tipo seriale²⁵⁸⁵. Sempre a Bogotá è possibile riconoscere come opera napoletana, databile tra fine XVII e primo terzo del XVIII secolo la statua di piccole dimensioni raffigurante *Santa Tereda d'Avila* (fig. 325) del monastero delle Carmelitane Scalze che è si può confrontare con l'omologo soggetto, datato 1726, scolpito da Giacomo Colombo per il monastero delle Trinitarie Scalze di Madrid²⁵⁸⁶.

Passando all'Alto Perù andrà almeno segnalata la pregevole *Immacolata* (fig. 326) appartenente alla collezione del monastero di S. Teresa di Potosí ed attualmente esposta nel Museo del monastero carmelitano. La scultura di formato terzino fu già opportunamente riconosciuta come scultura napoletana di alta qualità da Ramos Sosa il quale ipotizzò che «*llegó hasta los Andes como fruto de alguna donación de ricos mineros y comerciantes, o tal vez la dote de alguna monja que profesaba en la clausura carmelita*»²⁵⁸⁷. A parere di chi scrive la statua può essere datata all'ultimo quarto del XVII secolo e accostata, per gli elementi ornamentali e soprattutto per il trattamento del panneggio del manto che si piega sotto il cinto della Vergine, alla produzione di Aniello Perrone, in particolar modo con la *Madonna col Bambino* della chiesa di S. Maria a Montecalvario che fu già molto lodata da Bernardo de' Dominici²⁵⁸⁸.



Fig. 324. Ambito di Pietro Ceraso (qui attr.), *Immacolata*, ultimo quarto del XVII secolo. Quito, chiesa del Carmine Basso, coro alto. Foto da MERINO VALENCIA 1975.



Fig. 325. Ambito di Giacomo Colombo (attr.), *S. Teresa*, XVII-XVIII secolo. Bogotá, monastero delle Carmelitane Scalze. Foto da FAJARDO DE RUEDA 2005.



Fig. 326. Ambito di Aniello Perrone (qui attr.), *Immacolata*, ultimo quarto del XVII secolo. Potosí, Museo del monastero di S. Teresa. Foto Andrea Tejada.

²⁵⁸³ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 64-65, figg. 15-16.

²⁵⁸⁴ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2020, pp. 65-66, fig. 19.

²⁵⁸⁵ Su Arcangelo Testa si veda Francesco De Nicolo. *Genesi e sviluppo della scultura lignea napoletana della prima metà dell'Ottocento: il caso di Arcangelo Testa* (Tesi di Laurea Magistrale). Bari: Università degli Studi di Bari, 2016-2017, con bibliografia; DE NICOLO 2018b, pp. 130-144.

²⁵⁸⁶ La statua bogotana è stata pubblicata in Marta Fajardo de Rueda (a cura di). *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 112-113 come autore anonimo del XVIII secolo e quindi riconosciuta da Roberto Alonso Moral quale napoletana in occasione del suo intervento dal titolo "La scultura napoletana nel mondo ispanico: tra identità e trasformazione" nell'ambito del Convegno Internazionale *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna* (Firenze, 2022) a cura di Benito Navarrete Prieto e Corinna T. Gallori.

²⁵⁸⁷ Cfr. RAMOS SOSA 2015, p. 215.

²⁵⁸⁸ Cfr. BORRELLI 1993, p. 18; DI LIDDO 2008, pp. 85-86, fig. 41. Andrà segnalato, per dovere di cronaca, che COIRO 2017, p. 585 ha recentemente messo in dubbio la tradizionale attribuzione ad Aniello Perrone di questo simulacro.

Per quanto riguarda la regione del Cono Sud, lo studio di Corinna Gramatke ha permesso di documentare l'invio, verso destinazioni non meglio precisate, di una grande quantità di sculture napoletane in legno, soprattutto statue di Gesù Bambino o teste e mani da montare su trespoli una volta giunti a destinazione²⁵⁸⁹. Uno di questi simulacri lignei potrebbe essere il pregevole *Gesù Bambino* della collezione di Héctor Schenone esposto in mostra nel Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero di Buenos Aires, che ci sembra accostabile ad opere del partenopeo Vincenzo Ardia; alla stessa collezione, inoltre, appartiene anche un *Angelo* da presepe databile al XVIII secolo²⁵⁹⁰.

5.6.2 Scultori napoletani in Perù: il caso di Silvestro Jacobelli

Non solo statue napoletane viaggiarono verso il Vicereame del Perù, ma anche gli scultori partenopei si trasferirono in America Latina al punto che in alcuni casi sorge ragionevolmente il dubbio se le sculture presumibilmente napoletane rintracciate nel Nuovo Mondo provengano da Napoli o se siano state scolpite da un qualche scultore napoletano di prima o seconda generazione trapiantato in America²⁵⁹¹.

Il primo studioso a segnalare la presenza di scultori napoletani attivi a Lima è stato Emilio Harth-Terré che per il 1633 menzionava un tale Bartolomeo de Nápoles che lavorava in una delle cappelle laterali della chiesa monastica di S. Caterina da Siena a Lima²⁵⁹²; successivamente, nel 1647 era a Cuzco dove lavorò insieme a Martín de Torres²⁵⁹³. Non è stato possibile verificare, invece, l'esatta provenienza di Sebastián de Sande che Raúl Porras Barrenechea riporta come scultore italiano morto a Lima nel 1635²⁵⁹⁴, mentre Harth-Terré lo dice «*mestizo, hijo de Sebastián y de Catalina, india. Aprendiz de Martín Alonso de Mesa, m^o ensamblador, por dos años. Firmó por Sande, Antonio Dovela, el pintor*»²⁵⁹⁵; di lui sappiamo che nel 1633 realizzò un *San Giovanni da Capestrano* per l'omonima Confraternita installata nella chiesa di S. Francesco²⁵⁹⁶.

Un napoletano, stavolta operante in Nuova Granada, fu il gesuita Marco Guerra (1600 ca.-1668) che giunse nel Nuovo Mondo nel 1634 e realizzò la volta ad incannucciata della navata centrale della chiesa di S. Ignazio di Bogotá. In un nostro precedente studio²⁵⁹⁷ abbiamo ipotizzato che il Guerra fosse congiunto di Giovan Antonio Guerra (not. 1590-1615), «maestro marmoraro» e «maestro intagliatore» autore di lavori di intaglio per controsoffitti lignei, cori ed altari in varie

²⁵⁸⁹ Cfr. GRAMATKE 2019, pp. 220, 297; GRAMATKE 2020, pp. 154-155, 159-161.

²⁵⁹⁰ Cfr. Gabriela Siracusano, Juan Ricardo Rey Márquez (a cura di). *Itinerarios de la materialidad*. Catalogo della mostra (Buenos Aires, 2016). Buenos Aires: UNTREF, 2016, pp. 11. Di recente acquisizione, invece, sono due statue di sante in legno dorato e argentato provenienti da una villa romana. Cfr. SIRACUSANO, REY MÁRQUEZ 2016, p. 14.

²⁵⁹¹ Cfr. ALCALÁ 2017, p. 165.

²⁵⁹² Cfr. Emilio Harth-Terré. *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. Mexico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975, p. 134.

²⁵⁹³ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 221; José de Mesa, Teresa Gisbert. "La escultura en Cusco". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 210.

²⁵⁹⁴ Cfr. Raúl Porras Barrenechea. *Los viajeros italianos en el Perú*. Lima: Ed. Ecos, 1957, p. 56.

²⁵⁹⁵ Emilio Harth-Terré. "El indigena peruano en las bellas artes virreinales". *Revista Universitaria. Organó de la Universidad Nacional del Cuzco*, a. XLIX, n. 118, 1960, p. 90.

²⁵⁹⁶ Cfr. VARGAS UGARTE 1947, p. 265.

²⁵⁹⁷ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 298.

chiese di Napoli oltre che nel coro della cappella Colonna nella basilica lateranense di Roma²⁵⁹⁸. Fu proprio Marco Guerra ad introdurre, sia a Bogotá che a Quito dove vi si trasferì dal 1636 per completare la chiesa della Compagnia, la volta a botte in un contesto in cui erano abituali le coperture *mudéjares*²⁵⁹⁹. Il religioso, che secondo un testimone dell'epoca «*no solo era arquitecto sino grande escultor*» avendo assemblato alcuni *retablos* e realizzato sculture²⁶⁰⁰, introdusse in Nuova Granada, anche per quanto riguarda la decorazione, elementi di originalità intagliando superfici composte da un reticolo ortogonale nelle cui intersezioni si disponevano teste di cherubini iscritte in clipei, vera e propria “firma” dello scultore²⁶⁰¹. La figura di questo personaggio merita un approfondimento specifico che va oltre gli intenti di questa Tesi incentrata sul Perù così come, allo stesso modo, esulano da questo studio l'approfondimento su una serie di scultori ed architetti gesuiti attivi nelle Missioni come l'intagliatore Giovanni Battista Milano operoso a Bogotá²⁶⁰², e i vari gesuiti attivi nel Cono Sud, in particolar modo nelle Missioni del Guayrá come Giuseppe Brasanelli, Angel Camilo Petragrassa, Giovanni Andrea Bianchi e Giovanni Battista Primoli²⁶⁰³.

Tornando al Perù e passando al XVIII secolo, bisogna segnalare la numerosa famiglia di scultori napoletani Paravicino (o Palavicino) che si radicarono a Lima nel 1733 col capostipite Marco e suo fratello Vittorino; su di loro presentiamo qui inedite notizie tratte dai registri parrocchiali. Il figlio di Marco, Giacinto, realizzò alcune immagini nella cappella di Vilcahuara nel 1745 ed altre nell'aula magna dell'Universidad San Marcos nel 1770²⁶⁰⁴. Sappiamo, inoltre, che Giacinto convogliò a nozze con Maria del Rosario Olea con la quale generò Cecilia, battezzata nel 1743²⁶⁰⁵. Stando ai registri parrocchiali, Vittorino, che a Lima dovè sposarsi con Cayetana Mexia, ebbe vari altri figli tra cui Michele, nato nel 1736 e battezzato l'anno seguente²⁶⁰⁶, Francesco di Paola e Andrea battezzati nel 1740²⁶⁰⁷, Feliciano Francesca di Paola, battezzata nel 1742²⁶⁰⁸, Giuseppe Gioacchino,

²⁵⁹⁸ Cfr. Stefano De Mieri. “Scultori, intagliatori, squadratori e ‘mastri d’ascia’ operanti a Napoli tra Cinque e Seicento. Regesto documentario”. In Letizia Gaeta, Stefano De Mieri. *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all’Annunziata*. Galatina: Congedo, 2015, pp. 174-175.

²⁵⁹⁹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO 2018, p. 452 e CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 298.

²⁶⁰⁰ Cfr. José de Mesa, Teresa Gisbert. “Marcos Guerra y el problema del escultor quiteño «Padre Carlos»”. *Anuario de Estudios Americanos*, n. 37, 1980, p. 690. Nel saggio i due studiosi boliviani avanzano la proposta, tutta da verificare, che Marco Guerra vada identificato con l'enigmatico Padre Carlos scultore di alcune immagini a Quito.

²⁶⁰¹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO 2018, p. 452 e CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 299. CONTRERAS-GUERRERO 2018, p. 453 riconduce a Marco Guerra anche la copertina della chiesa della Concezione di Bogotá.

²⁶⁰² Bernales Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 212 lo dice attivo insieme all'assemblatore tedesco Diego Loessing nella realizzazione, nel quarto decennio del XVII secolo, del *retablo mayor* della chiesa di S. Ignazio di Bogotá. Come abbiamo già segnalato in CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 299 nota 44, altri studiosi hanno sorvolato su questo dato giacché non si è potuta verificare la fonte usata da Bernales come per esempio Francisco Javier Herrera García, Lázaro Gila Medina. “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artifices”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 324. Nella medesima chiesa, inoltre, un tale Giovan Battista Milano, che non sappiamo se identificare con l'intagliatore testé menzionato, nel 1695 ricostruì la cupola. Cfr. Mauricio Uribe González, Alessandra Morales Ferraro. “De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia”. In Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016, p. 127.

²⁶⁰³ Su questi artisti si veda almeno Darko Sustersic. “La escultura en el Río de la Plata durante el periodo colonial”. In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 271-282.

²⁶⁰⁴ Cfr. HARTH-TERRÉ 1975, p. 134; VARGAS UGARTE 1968, p. 439.

²⁶⁰⁵ Archivo Arzobispal de Lima (=AAL). Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 32 dicembre 1743.

²⁶⁰⁶ AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 7 febbraio 1737.

²⁶⁰⁷ Per Francesco si veda AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 1 maggio 1740; per Andrea si veda AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 20 novembre 1740.

battezzato nel 1743²⁶⁰⁹, Saverio, battezzato nel 1748²⁶¹⁰. Discendenti della medesima famiglia furono Antonio (1792), Francisco (1800) e José María il quale lavorò nella cappella del Santissimo della cattedrale di Lima nel 1792 e nella cappella principale della chiesa degli Orfani nel 1813²⁶¹¹. Sembra che un ramo della famiglia Paravicino si impiantò anche ad Arequipa dove dimoravano un tale Gabriele Paravecino e il figlio Gennaro, battezzato nel 1737²⁶¹².

Il più importante scultore di formazione napoletana attivo nel Settecento in Perù fu Silvestro Jacobelli, artista già noto alla critica ma del quale, prima d'ora, non era mai stato ricostruito un profilo biografico e critico e del quale erano note notizie non veritiere. Secondo la tradizione locale raccolta da alcuna bibliografia, infatti, lo scultore campano, dopo il 1758, si sarebbe recato in Messico su invito di Ferdinando IV di Borbone riscuotendo molto successo²⁶¹³. Sappiamo, invece, che l'artista non si recò nella Nuova Spagna bensì in Perù seguito da alcuni suoi famigliari.

Dalla ricerca archivistica e da quella di campo²⁶¹⁴ è stato possibile confermare che Silvestro Jacobelli nacque a Cerreto Sannita, municipio nella provincia di Terra di Lavoro del Regno di Napoli, il 5 aprile 1724 da Giuseppe Jacobelli e Maria Maestrobuono e fu battezzato lo stesso giorno nella collegiata di S. Martino²⁶¹⁵ (fig. 327). Sempre dai registri parrocchiali è stato possibile

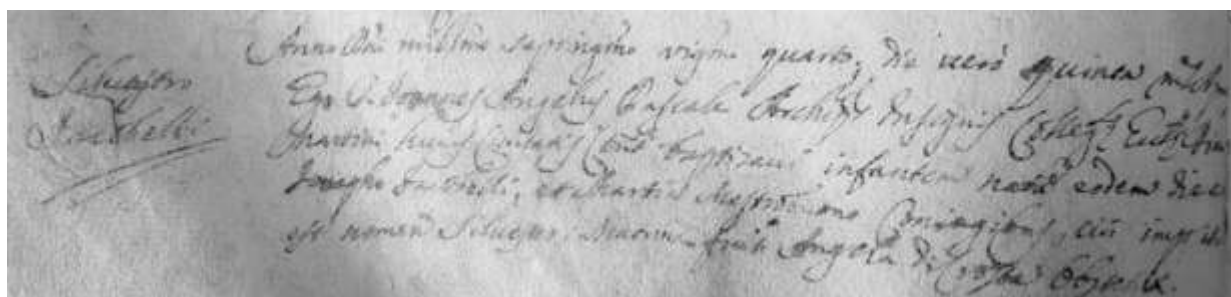


Fig. 327. Atto di battesimo di Silvestro Jacobelli. Cerreto Sannita, Archivio parrocchia S. Martino. Foto Francesco De Nicola.

ricavare che Giuseppe Jacobelli nacque a Cerreto Sannita il 9 marzo 1677 da Giovanni Jacobelli e Dianora Sanzaro²⁶¹⁶, mentre Martia Maestrobuono nacque a Cerreto Sannita il 24 novembre 1686 da Simone Mastrobuoni e Filadora di Cerro²⁶¹⁷; Giuseppe e Martia convogliarono a nozze a Cerreto

²⁶⁰⁸ AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 27 maggio 1742.

²⁶⁰⁹ AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 17 novembre 1743.

²⁶¹⁰ AAL. Santa Ana, Bautizos, 1640-1900, 8 dicembre 1748.

²⁶¹¹ Cfr. HARTH-TERRÉ 1975, p. 134; VARGAS UGARTE 1968, p. 439.

²⁶¹² Archivo Arzobispal de Arequipa. Santa Isabel, Santa Isabel de Sihuas, Bautizos, 15 settembre 1737.

²⁶¹³ Si veda almeno Myriam Viscosi. "Silvestro Jacobelli". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, p. 161 che riprende la tradizione locale.

²⁶¹⁴ Sia questa l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno agevolato il lavoro di ricerca a Cerreto Sannita. Innanzitutto un sentito ringraziamento all'architetto Lorenzo Morone, già Vice-Sindaco di Cerreto, che ci ha accompagnati durante i sopralluoghi e facilitato i contatti con i vari parroci e responsabili; un sentito ringraziamento anche al prof. Pacifico Cofrancesco, per supporto nella ricerca archivistica; ai parroci don Edoardo Viscosi, don Antonio Di Meo, don Francesco Liberatore, don Guido Santagata, don Antonio Abbatiello, e ancora ad Alfonso Della Ratta, Gianni Teta, Sandro Simone, Franco Rinaldi.

²⁶¹⁵ Archivio Parrocchia S. Martino - Cerreto Sannita (=APMCS), Registro dei Battezzati, 1709-1760, b. 4, vol. 7, f. 85v. «Anno Domini millesimo septingentesimo vigesimo quarto, die vero quinto mensis Aprilio Ego D. Joannes Angelus Pascale Prchial Insigis Collegiata Ecclesiam Divi Martini huius Civitatis Cerreti baptezavi infante, natu eadem die ac Josepho Jacobelli et Maria Mastrobuono coniugibus, cui impositu est nomem Silvestro, matrina fuit Angela di Crosta obstetrix».

²⁶¹⁶ APMCS, Registro dei Battezzati, 1647-1687, b. 3, vol. 5, f. 282r.

²⁶¹⁷ APMCS, Registro dei Battezzati, 1687-1708, b. 3, vol. 6, f. 46v.

il 12 dicembre 1707²⁶¹⁸. Da quanto tramandato dalla storiografia locale, e confermato dalla documentazione archivistica, la famiglia Jacobelli possedeva una fornace nella quale si fabbricavano tegole, mattoni e piastrelle²⁶¹⁹; i ruderi della fornace sono ancora visibili a monte della Madonna delle Grazie²⁶²⁰, nel luogo detto “le Grotte”²⁶²¹. Giovanni Jacobelli, nonno di Silvestro, aveva la sua casa con giardino restrostante nei pressi del carcere, alle spalle dell’osteria ducale; nel 1723 consta che questa casa era costituita di varie camere inferiori e superiori²⁶²² mentre nel 1742 risulta che questa proprietà era stata ereditata dal figlio Giuseppe. Sappiamo, inoltre, che Giuseppe Jacobelli ebbe un fratello (quindi zio dello scultore) di nome Silvestro, il quale era muratore e morì in un incidente sul lavoro nel 1722 precipitando «da sopra la soffitta di S. Martino [...] mentre si stava fabbricando»²⁶²³. Il Catasto Onciario del 1742 completa le informazioni sulla famiglia Jacobelli e sui loro possedimenti; vista la rilevanza del documento se ne propone la trascrizione in Appendice²⁶²⁴. Nel 1742, anno della compilazione del Catasto Onciario di Cerreto Sannita, Giuseppe Jacobelli, soprannominato Ciciotto, aveva 66 anni e con la moglie Martia di anni 54 aveva cinque figli e una figlia: Anna, primogenita di anni 30, nubile; Antonio, di anni 27, che come il padre esercitava la professione di «pinciario» ossia di addetto alla cottura della ceramica nella fornace; Tommaso, di 24 anni, «soldato di Sua Maestà»; Angelo e Salvatore, rispettivamente di 21 e 13 anni, indicati come “bracciali” ossia come operai non specializzati; Silvestro, di anni 17, che a quella data era «alla scuola», ossia si trovava a Napoli ad apprendere l’arte della scultura. Dall’elenco delle proprietà censite si deduce che il nucleo familiare godeva di una certa stabilità economica²⁶²⁵. A questa famiglia di professionisti della terracotta doveva far parte, non sappiamo esattamente con quale grado di parentela, anche il maestro Domenico Jacobelli che esercitava l’arte «di far Pignati», ossia di realizzare stoviglie, con bottega con orto retrostante nei pressi del Seminario di Cerreto²⁶²⁶. Nella prima metà del XIX secolo è ancora documentato, inoltre, il vasaio Vitantonio di Donato Jacobelli che in seguito si trasferì a Melizzano²⁶²⁷.

Appare chiaro che l’attività della famiglia Jacobelli va considerata in relazione al dinamico contesto artigianale di Cerreto Sannita, paese che nel 1688 fu raso al suolo da un forte terremoto e la cui ricostruzione attirò numerose maestranze soprattutto napoletane, tra cui carpentieri e ceramisti che contribuirono a conferire al municipio sannita un nuovo aspetto improntato al raffinato gusto rococò. La crescente specializzazione delle fornaci di Cerreto portò, nel corso del Settecento, al raggiungimento di vette di qualità nelle produzioni di ceramica, maiolica e stoviglie

²⁶¹⁸ APMCS, Registro dei Matrimoni, 1688-1821, b. 2, vol. 4, f. 50v.

²⁶¹⁹ Cfr. Michele del Grosso. “La ceramica di Cerreto Sannita”. *Raccolta Rassegna Storica dei Comuni*, vol. 5, 1973, p. 114; Ferdinando Creta. “L’arte di Silvestro Jacobelli”. *Il Sannio*, 7 febbraio 2020.

²⁶²⁰ Cfr. Lorenzo Morone. “Silvestro Jacobelli, G. Giotto, l’Addolorata e San Giovanni Evangelista”. *Vivi Telesse*, 26 aprile 2014 disponibile in <https://www.vivitelese.it/2014/04/silvestro-jacobelli-g-giotto-laddolorata-san-giovanni-evangelista/> (consultato il 09/08/2022).

²⁶²¹ Cfr. Renato Pescitelli. “Cerreto Sannita”. In Nicola Vigliotti, Renato Pescitelli. *La ceramica di Cerreto Sannita e San Lorenzello*. San Lorenzello: Ente culturale shola cantorum San Lorenzo martire, 2007, p. 56.

²⁶²² Cfr. Renato Pescitelli. *Palazzi Case e Famiglie Cerretesi nel XVIII secolo. La rinascita, l’urbanistica e la società di Cerreto Sannita dopo il sisma del 1688*. Cerreto Sannita: Teta print, 2009 (1ª ed. 2000), p. 171.

²⁶²³ Cfr. PESCITELLI 2009, p. 359.

²⁶²⁴ Archivio di Stato - Napoli (=ASN). Regia Camera della Sommaria, Patrimonio, Catasti Onciari, Cerreto Sannita, b. 1564, pp. G68-G70 trascritto in Appendice documentaria, doc. 46.

²⁶²⁵ Appendice documentaria, doc. 46.

²⁶²⁶ Cfr. PESCITELLI 2009, p. 108.

²⁶²⁷ Cfr. PESCITELLI 2007, p. 67.

nonché alla produzione di «qualche gruppetto plastico di bella eleganza rococò»²⁶²⁸. Questa peculiare vocazione cittadina spiega la grande familiarità che sin da piccolo Silvestro Jacobelli dové avere con l'argilla, con la quale si cimentava realizzando statuette. Secondo la tradizione locale, il piccolo Silvestro, mentre si recava a scuola presso il santuario di S. Maria delle Grazie dei Cappuccini, amava fermarsi per strada per plasmare l'argilla raccolta in cammino, distinguendosi per bravura; notata l'abilità del fanciullo, i genitori decisero di mandarlo a Napoli affinché si formasse in uno degli *atelier* di scultura della capitale²⁶²⁹.

Per ragioni anagrafiche, considerando che generalmente un apprendistato iniziava a circa 12 anni d'età²⁶³⁰, è possibile immaginare che Jacobelli giunse a Napoli verso la seconda metà degli anni Trenta del Settecento, rimanendovi almeno fino al 1742 così come ricavabile dal Catasto Onciario²⁶³¹. Gli anni di permanenza di Jacobelli a Napoli corrispondono ad un periodo della scultura lignea partenopea ancora in gran parte ignoto perché popolato da personalità che si stenta tuttora a definire stilisticamente con una connotazione che vada «al di là di un generico “gusto settecentesco”»²⁶³². Tale situazione si era creata a seguito della scomparsa dei due principali protagonisti dell'arte plastica napoletana di inizio secolo quali Nicola Fumo, morto nel 1725, e Giacomo Colombo, morto nel 1731, che, tuttavia, lasciarono un amplissimo seguito di allievi ed epigoni. Verso il 1737, inoltre, uscì di scena anche Pietro Patalano, continuatore della grande tradizione di Aniello Perrone e a sua volta titolare di una bottega nella quale si formò forse Gennaro Vassallo (1712-post 1778)²⁶³³. Si tratta di anni di transizione della scultura napoletana nei quali le forme del lessico rococò venivano rielaborate e proiettate verso formule pienamente settecentesche da capiscuola del calibro di Gennaro Franzese (not. 1718-1757), Francesco Picano (1677/1678-1741), Nicola de Mari e, soprattutto, Giovanni Antonio Colicci (1681-post 1740); in quest'alveo doverono formarsi scultori come Bernardo Valentino (not. 1741-1760), Lorenzo Cerasuolo (doc. 1745-1767), Pietro Nittoli (not. 1745-1759), e, riteniamo, anche Silvestro Jacobelli.

In assenza di documenti che consentano di definire il percorso formativo dello scultore nativo di Cerreto Sannita, in questa sede possiamo solo avventurarci nel campo delle ipotesi avanzando, unicamente col supporto del dato stilistico, un possibile alunnato di Jacobelli presso la bottega del

²⁶²⁸ Oreste Ferrari. "Sei e Settecento". In Janne Giacomotti, Oreste Ferrari, Vincenzo Montefusco. *Maioliche e porcellane italiane*. Milano: Fabbri, 1981, p. 39.

²⁶²⁹ Cfr. Vincenzo Mazzacane. *Profili di cerretesi*. Napoli: Ed. Libreria Scientifica Editrice, 1956, p. 71; MORONE 2014; CRETA 2020.

²⁶³⁰ Cfr. DI LIDDO 2008, p. 91.

²⁶³¹ La permanenza di Silvestro Jacobelli a Napoli, almeno fino al 1742, troverebbe conferma da un curioso aneddoto ricordato da PESCIPELLI 2009, p. 171 (senza però menzionare la fonte a cui attinge) che qui riportiamo integralmente: un giorno Silvestro «si portò dal compaesano sacerdote Lorenzo Gizzi anche lui in quella Città [di Napoli] a causa di studio, e gli disse di voler giocare alla veneficiata quattro numeri: 2-3-11-26 puntando 25 carlini sull'ambo e 25 ducati sul terno. Poiché gli mancavano un carlino e tre cavalli, il Gizzi gli suggerì di giocare con un altro cerretese, residente anche lui a Napoli per apprendere l'arte di scultore: Francesco Gagliardo. Il consiglio fu accolto e il terno (guarda caso) risultò fra gli estratti. Ma il Gagliardo, che aveva conservato il biglietto, negò recisamente di aver giocato in società, né riuscì a dissuaderlo l'intervento del Gizzi e dello stesso postiere della beneficiata. Non solo, ma ebbe l'ardire di dichiarare che aveva giocato in società non con Silvestro Jacobelli bensì con altro cerretese, Cristoforo Amodio, fratello del sacerdote don Venanzio. Si fece ricordo, quindi, al signor Angelantonio Pescitelli che si andava adottorando nelle leggi in quella Università e che era stato anche lui testimone della giocata. Questi, informato della frode che stava per subire l'amico Silvestro, subito si vestì dicendo: andiamo in casa del Rev. don Venanzio Amodio, il quale essendo Sacerdote, e sentendo da me, come va il fatto subito credo farà dare la porzione al povero Silvestro».

²⁶³² Gian Giotto Borrelli. "Onofrio, Gennaro e Nicola Vassallo: una famiglia di scultori nella Napoli del Settecento". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*. Atti del Convegno (Napoli, 2011). Napoli: artstudiopaparo, 2014, p. 102.

²⁶³³ Cfr. BORRELLI 2014, p. 102.

già citato Nicola de Mari. Su quest'ultimo scultore, nato nel 1672 a Saragnano di Baronissi, e quindi compaesano del grande Nicola Fumo che fu verosimilmente il suo maestro²⁶³⁴, gli studiosi hanno recentemente puntato l'attenzione sottolineando l'aderenza del de Mari al filone naturalistico e ai modelli del Fumo, senza però trascurare la lezione di Giacomo Colombo²⁶³⁵. Del resto l'«osmosi stilistica» di queste botteghe napoletane, «in cui le caratteristiche personali restano difficili da dipanare», era favorita da un lato dall'«incrocio di parentele» che garantiva «maggiori relazioni e sicurezza», dall'altro dal fatto che in questi ambiti «la fantasia non era la prima dote richiesta»²⁶³⁶. Già Vincenzo Pacelli notò in Silvestro Jacobelli l'ascendenza stilistica da Colombo e soprattutto da Fumo, alle cui lezioni Jacobelli aderì senza però «ignorare gli altri illustri artefici della produzione plastica presenti nella capitale partenopea nella prima metà del XVIII secolo»²⁶³⁷. Come dicevamo, per ragioni stilistiche oltre che cronologiche, in questa sede riteniamo plausibile che Silvestro Jacobelli abbia frequentato la bottega di Nicola de Mari acquisendo quel *ductus* dolce e luminoso. A tal proposito si prenda come esempio la *Madonna* (fig. 328) datata 1712 realizzata da Nicola de Mari per la chiesa di S. Emidio ad Agnone²⁶³⁸ e la si confronti con la *Madonna di Costantinopoli* (fig. 329) scolpita nel 1758²⁶³⁹ (o 1750) da Jacobelli per l'omonimo santuario di Cerreto²⁶⁴⁰, sottolineando le analogie della resa del volto tondo e dolce, la leziosità del velo che si solleva sulla spalla e la monumentalità della figura. Non a torto la *Madonna di Costantinopoli* è stata considerata da Pacelli come «la statua più ispirata dello scultore cerretese», che enfatizza la dolcezza e la naturalezza del volto giovanile della Vergine, e la leggerezza del manto che «sembra appena sfiorarla»²⁶⁴¹.

Non sappiamo quanti anni Jacobelli trascorse a Napoli né sono state rinvenute, per il momento, polizze di pagamento a lui intestate presso i Banchi napoletani, circostanza che ci induce a credere che concluso il periodo di formazione lo scultore tornò subito a Cerreto, borgo peraltro 'affamato'

²⁶³⁴ Cfr. Gian Giotto Borrelli. *Sculture in legno di Età Barocca in Basilicata*. Napoli: Paparo, 2005, pp. 30-31. Sullo scultore si vedano i recenti contributi Giuseppina Merola. "Alcune novità sulla scultura lignea barocca nel Cilento: Nicola Fumo e la sua bottega". In Francesco Abbate, Antonello Ricco (a cura di). *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*. Foggia: Grenzi, 2017pp. 106-109; Arturo Serra Gómez. "Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola de Mari, 'maestro scultore'". In Alejandro Cañestro Donoso (a cura di). *Symma Studiorum Scvptvricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2020, pp. 743-762.

²⁶³⁵ Cfr. Letizia Gaeta. "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, p. 97.

²⁶³⁶ Gian Giotto Borrelli. "Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009). Napoli: Paparo, 2008, p. 68.

²⁶³⁷ Cfr. Vincenzo Pacelli. "Pittura e decorazione plastica nelle chiese e nei palazzi di Cerreto Sannita". In Vincenzo Pacelli (a cura di). *Cerreto Sannita. Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento*. Napoli: ESI, 1991, p. 100.

²⁶³⁸ Cfr. Dora Catalano. "Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, de Mari, d'Amore)". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, p. 231.

²⁶³⁹ Cfr. Renato Pescitelli. *La Chiesa di S. Maria di Costantinopoli in Cerreto Sannita*. Cusano Mutri: Grafica Nuova Impronta, 2004, p. 34. In Myriam Viscosi. "Madonna della Provvidenza". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, p. 35 si riporta come data alternativa 1753. Ad una visione ravvicinata della scultura possiamo escludere la datazione 1753 e, piuttosto, dovremo considerare la possibile data 1750.

²⁶⁴⁰ Cfr. Gian Giotto Borrelli. "Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, p. 107.

²⁶⁴¹ PACELLI 1991b, p. 101.



Fig. 328. Nicola de Mari, *Madonna*, 1712. Agnone, chiesa di S. Emidio. Foto Francesco Di Palo.



Fig. 329. Silvestro Jacobelli, *Madonna di Costantinopoli*, 1758 (o 1750?). Cerreto Sannita, chiesa di S. Maria di Costantinopoli. Foto Francesco De Nicolò.

di scultura all'indomani della ricostruzione post-terremoto. Del resto che uno scultore regnicolo, dopo il periodo di formazione o specializzazione a Napoli, tornasse nella propria città natale per impiantare una bottega di scultura era pratica non desueta, come dimostra il caso ben noto del pugliese Nicolantonio Brudaglio (1703-1784), allievo di Giacomo Colombo che una volta rientrato ad Andria aprì un *atelier* che divenne valida alternativa locale alla produzione partenopea²⁶⁴².

Stando alla firma posta sulla base, la più antica statua di Silvestro Jacobelli esistente a Cerreto sarebbe la *Madonna della Provvidenza* (fig. 330) della chiesa di S. Rocco sulla cui nuvola alberga l'iscrizione «*Silvestro Jacobelli fecit a Cerreto A. D. 1735*» (fig. 331). Una simile datazione, tuttavia, risulta improbabile dal momento che nel 1735 lo scultore aveva soli 11 anni; se ne deduce che la firma attualmente visibile è apocrifa e fu mal ricalcata a seguito di un antico restauro²⁶⁴³. Dal punto di vista stilistico l'opera sembra ben inquadrabile nella maturità dell'artista²⁶⁴⁴: «la sicurezza nel definire le linee, i contorni e l'andamento delle pieghe lo fanno pervenire a risultati del tutto



a sinistra - Fig. 330. Silvestro Jacobelli, *Madonna della Provvidenza*, 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.



a destra - Fig. 331. Silvestro Jacobelli, *Madonna della Provvidenza* (particolare della firma), 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.

²⁶⁴² Cfr. Mimma Pasculli Ferrara. "Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII - XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino". In Maria Stella Calò Mariani (a cura di). *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra Medioevo ed età Moderna. La scultura*. Galatina: Congedo, 1989, p. 175; Di LIDDO 2017b, p. 175.

²⁶⁴³ Secondo Creta 2020 la data corretta sarebbe 1757.

²⁶⁴⁴ Cfr. VISCOSI 2011a, p. 35.



Fig. 332. Silvestro Jacobelli, *S. Michele Arcangelo*. Collezione privata. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 333. Silvestro Jacobelli (qui attr.), *S. Rocco*, 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 334. Silvestro Jacobelli (attr.), *Calvario*. Cerreto Sannita, cattedrale, cappella del Crocifisso. Foto Francesco De Nicolò.

originali e capaci di competere con i grandi nomi della scultura napoletana»²⁶⁴⁵, come emerge nel vezzo compositivo della testa di cherubino che sbuca al di sotto della tunica della Vergine. La corretta datazione del simulacro, 1757, si ricava da una breve memoria, probabilmente ottocentesca, da cui si apprende che il simulacro della Vergine fu un dono dello scultore alla Congrega di S. Vincenzo de' Paoli che per riconoscenza dispose la celebrazione in perpetuo di una messa in suo suffragio²⁶⁴⁶.

Per la *Madonna della Provvidenza* lo scultore realizzò un modellino in creta, che consente anche di apprezzare le qualità del Jacobelli in questa tecnica, già conservato nel Museo Civico della Ceramica di Cerreto Sannita ma oggi trafugato²⁶⁴⁷. Ancora custodita in collezione privata, invece, è l'inedita statuina in terracotta di *San Michele Arcangelo* (fig. 332) firmata e datata (ma le cifre risultano illeggibili) nella quale risulta evidente il debito dalle statue di medesima iconografia di Fumo, come quello di Castrignano del Capo, o di de Mari, come *il San Michele* di Sant'Angelo a Fasanella. Sempre a Cerreto sembrerebbero riconducibili allo scultore o all'ambito della sua bottega la statua dell'*Immacolata* nella chiesa di S. Antonio²⁶⁴⁸ e il *San Rocco* (fig. 333) nella chiesa omonima datato 1757²⁶⁴⁹ dove potrebbe essere sua anche una piccola *Immacolata*. Per analogia a queste statue Gian Giotto Borrelli attribuisce a Jacobelli le statue dell'*Addolorata* e di *San Giovanni*

²⁶⁴⁵ PACELLI 1991b, p. 100.

²⁶⁴⁶ Cfr. Renato Pescitelli. *La Chiesa di San Rocco in Cerreto Sannita*. Cerreto Sannita: La Modernissima, 2006, pp. 14-15.

²⁶⁴⁷ Cfr. VISCOSI 2011a, p. 35; MORONE 2014; CRETA 2020.

²⁶⁴⁸ Cfr. VISCOSI 2011a, p. 35; CRETA 2020. Vanno invece espunte dal catalogo dello scultore la *Madonna delle Grazie* che si venera nell'omonimo santuario di Cerreto, attribuitagli in PACELLI 1991b, p. 92, che fu acquistata a Napoli nel 1732 e restituita da BORRELLI 2011, p. 107 a Nicola de Mari nonché la *Madonna in Gloria* (in realtà *Assunta*) in S. Maria dei Morti riferita in VISCOSI 2011a, p. 35 e restituita ad Arcangelo Testa in Francesco Di Palo. *La fabbrica dei santi. Francesco Verzella e le botteghe di Picano, Testa, Citarelli. Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola', comprimari, allievi, epigoni*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2020, p. 366.

²⁶⁴⁹ Cfr. MAZZACANE 1956, p. 72. Questa attribuzione è ignorata dalla successiva bibliografia ma crediamo, nonostante le rigidità ed arcaicità del simulacro, possa essere recuperata per l'analisi del volto del santo molto simile a quello di altre statue di Jacobelli.



Fig. 335. Silvestro Jacobelli, *Immacolata*. Sant'Agata dei Goti, Museo Diocesano. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 336. Silvestro Jacobelli, *Immacolata*, 1754. Pescocostanzo, chiesa di S. Maria del Colle. Foto Diocesi Sulmona-Valva.



Fig. 337. Silvestro Jacobelli, S. Antonio Abate. Tufillo, chiesa di SS. Giusta e Maria. Foto Diocesi Chieti-Vasto.

della cattedrale di Cerreto, poste ai piedi di un *Crocifisso* già attribuito a Fumo da Pacelli²⁶⁵⁰ (fig. 334). Sebbene il *Crocifisso* presenti affinità compositive con quello realizzato da Nicola Fumo per la chiesa di S. Nicola alla Carità a Napoli - invero più genericamente dovute al più antico prototipo algardiano del “Cristo vivo” di riferimento - riteniamo che una certa spigolosità del perizoma e i tratti della fisionomia inducano a considerarlo ugualmente opera di Jacobelli²⁶⁵¹.

La notorietà della bottega di Silvestro Jacobelli dovè, ben presto, estendersi nel Sannio e poi in altre Province del Regno di Napoli. Ne sono testimonianza alcune statue firmate dello scultore, di cui abbiamo notizia dell'*Immacolata* (fig. 335) nel Museo Diocesano di Sant'Agata dei Goti²⁶⁵², dell'*Addolorata* della chiesa di S. Lucia a Faicchio, datata 1756²⁶⁵³, dell'*Immacolata* (fig. 336) della chiesa della Madonna del Colle a Pescocostanzo, datata 1754, e del busto di *Sant'Antonio Abate* (fig. 337) della chiesa delle SS. Giusta e Maria a Tufillo, datato 1758. Dopo quella data, come si è detto, secondo la storiografia locale lo scultore si sarebbe recato in Messico su invito del re Ferdinando IV di Borbone²⁶⁵⁴ e in quella terra lontana avrebbe acquistato «rinomanza e ricchezze»²⁶⁵⁵. Questa tradizione, tuttavia, risulta incongruente, sia perché lo scultore raggiunse il Perù e non il Messico, sia perché non risulta logico pensare che il re di Napoli invitasse singoli artisti a trasferirsi in un Viceregno lontano col quale, dopo la guerra di successione polacca, il Meridione d'Italia aveva perso ogni vincolo politico. Per salvare in parte la tradizione locale si potrebbe ipotizzare che l'invito a trasferirsi in America fu formulato da Carlo VII di Borbone poco prima di spostarsi a Madrid ed assumere la Corona di Spagna e delle Indie.

Prima del passaggio in Perù, ad ogni modo, secondo quanto indicato da Emilio Harth-Terré, che purtroppo non cita le fonti a cui attinge, Silvestro Jacobelli trascorse alcuni anni a Madrid e a

²⁶⁵⁰ Cfr. BORRELLI 2011, p. 107; PACELLI 1991b, p. 101.

²⁶⁵¹ Diversamente, per questo *Calvario* DI PALO 2020, p. 74 propone il nome di Giuseppe Picano.

²⁶⁵² Cfr. VISCOSI 2011b, p. 161.

²⁶⁵³ Cfr. Attanasio Palmieri. *Riassunto Storico sulla Veneranda Congrega dei Sette Dolori del Comune di Faicchio*. Foligno: Salvati, 1896, p. 25 dove lo scultore è chiamato al modo spagnolo «Silvestre». Si veda anche Pietro Di Lorenzo. “La chiesa di Santa Lucia (o dei Sette Dolori) in Faicchio: prime indagini su storia, opere d'arte e sui pittori Cipullo, Ferrazano e Sodi”. *Rivista di Terra di Lavoro*, a. XIV, n. 2, 2019, p. 58.

²⁶⁵⁴ Cfr. VISCOSI 2011b, p. 161; MORONE 2014; CRETA 2020.

²⁶⁵⁵ Cfr. MAZZACANE 1956, p. 71.

Cadice insieme al fratello Tommaso²⁶⁵⁶. Dal Catasto Onciario di Cerreto Sannita del 1742 sappiamo effettivamente che Tommaso era «soldato di Sua Maestà», cosa che ci induce ad ipotizzare che il trasferimento, prima in Spagna e poi in Perù, di Silvestro fu favorito o motivato proprio dalla mobilità di Tommaso al servizio di Carlo di Borbone. Inoltre, quanto asserito da Harth-Terré circa il periodo di permanenza in Spagna dello scultore e della sua famiglia trova ora conferma in virtù di due ritrovamenti: uno documentario e uno ‘oggettuale’. Dall’atto di matrimonio di José Antonio Jacobelli, nipote di Silvestro, con Jeronima Salinas celebrato nella parrocchia di S. Anna di Lima il 18 marzo 1788, emerge che lo stesso José Antonio nacque a Madrid²⁶⁵⁷ dove evidentemente l’intera famiglia dimorò del tempo. Inoltre all’interno del monastero dell’Immacolata Concezione di El Puerto de Santa María, porto a pochi chilometri da Cadice, è stata rinvenuta la statua a manichino vestito di un’*Addolorata* (fig. 338), immagine completamente ‘spagnolizzata’ e quindi totalmente irriconoscibile nella sua originaria ‘napoletanità’ se non fosse per la presenza della firma dello scultore²⁶⁵⁸, che legittima a ritenere che gli Jacobelli si fossero spostati in quella zona.

Non sappiamo esattamente quando Silvestro approdò a Lima, insieme al fratello minore Salvatore e forse col fratello maggiore Tommaso che a Lima viveva in affitto in *calle Tagle* insieme al congiunto Francesco Jacobelis²⁶⁵⁹, né sappiamo quali siano state le reali ragioni che spinsero lo scultore ad intraprendere un cambiamento così drastico nella sua vita. Forse, ancora una volta, la famiglia dové seguire gli spostamenti militari di Tommaso, o, chissà al trasferimento incise la lontana eco del mito del Perù dorato, oppure, più credibilmente, la prospettiva di grandi opportunità lavorative offerte da Lima, capitale che doveva essere un immenso cantiere per la ricostruzione a seguito dell’apocalittico terremoto del 1746. Nella Ciudad de los Reyes, infatti, lo scultore dové essere impiegato nella realizzazione e restauro di *retablos*²⁶⁶⁰, installandosi con la sua casa-bottega nella «*plazuela de San Agustín*» dove, è utile segnalare, erano ubicate anche le dimore dei pittori José del Pozo e Félix Batlle²⁶⁶¹. Degli anni di attività dell’artista a Lima, menzionato anche nelle varianti Jacovelis²⁶⁶² e Acubeli²⁶⁶³, conosciamo ancora molto poco. Stando ad un documento del 1789 già menzionato in precedenza, Silvestro Jacobelli era anche pittore dato che si firmava tra i «*profesores del arte de la pintura*» attivi a Lima per richiedere alle autorità vicerege di vedersi riconosciuti come unici artisti autorizzati a periziare opere d’arte²⁶⁶⁴.

²⁶⁵⁶ Cfr. HARTH-TERRÉ 1975, p. 134.

²⁶⁵⁷ AAL. Santa Ana, Bodas, 1640-1900, 18 marzo 1788. Tra i numerosi figli nati da questo matrimonio vi fu anche Josef Ángel Jacobelli, battezzato nella parrocchia del Sagrario il 21 maggio 1789, del quale il prozio Silvestro Jacobelli fu padrino. AAL. Sagrario, Bautizos, 1603-1992, 21 maggio 1789. Si ringrazia Cecilia Galindo, discendente peruviana della famiglia Jacobelli, per la segnalazione del documento.

²⁶⁵⁸ Cfr. Francisco González Luque. *Imaginería de las hermandades de penitencia de El Puerto de Santa María*. El Puerto de Santa María: Concejalía de Cultura, 2004, p. 271. In quella sede lo studioso ritiene di interpretare la data dipinta in rosso posta sulla pettorina come “*Silvester Jacobelli fecit año 172...*”. Da noi contattato, lo studioso ci ha spiegato che la cifra del decennio, in realtà, risulta di difficile lettura. Per tale ragione riteniamo che la datazione della statua vada spostata verso gli anni Sessanta del secolo, considerando, peraltro, che si conserva un diadema d’argento datato 1767.

²⁶⁵⁹ Cfr. PATRUCCO 2005, pp. 96-97. Lo studioso dichiara attingere ad un atto di matrimonio datato gennaio 1785 conservato nell’Archivo Arzobispal de Lima senza però precisare in quale parrocchia sia stata celebrata l’unione coniugale.

²⁶⁶⁰ Luis Eduardo Wuffarden, che si ringrazia, ci segnala di essere a conoscenza di alcuni documenti che attestano l’attività di Jacobelli nei *retablos* della chiesa di S. Francesco di Lima.

²⁶⁶¹ Cfr. Anthony Michael Holguín Valdez. “Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 17, 2020, pp. 100-101.

²⁶⁶² Cfr. PATRUCCO 2005, p. 163.

²⁶⁶³ Cfr. Luis Antonio Eguiguren. *Las calles de Lima*. Lima, 1945, p. 47.

²⁶⁶⁴ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 122; WUFFARDEN REVILLA 2014e, pp. 382-383 nota 44.



Fig. 338. Silvestro Jacobelli, *Addolorata*. El Puerto de Santa María, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto internet.



Fig. 339. Silvestro Jacobelli, *Cristo Buon Pastore*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Foto Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.



Fig. 340. Silvestro Jacobelli (qui attr.), *Vergine della O*. Lima, collegio gesuitico di S. Pietro, cappella della O. Foto Francesco De Nicolò.

Di questa presunta attività pittorica non abbiamo nessuna contezza ma non ci si dovrà meravigliare della possibilità, dal momento che il maneggio dei pennelli e dei colori rientrava nelle normali attività delle botteghe napoletane di fine Seicento e del Settecento. Le ricerche hanno dimostrato, infatti, che gli scultori napoletani si differenziavano da quelli spagnoli per apprendere la tecnica dell'incarnato delle statue²⁶⁶⁵, mentre è noto che alcuni scultori come Giacomo Colombo fossero membri della Congregazione dei Pittori e realizzassero i dipinti da usare come sfondo scenografico delle proprie sculture²⁶⁶⁶.

Per quanto riguarda opere in scultura, recentemente è stata rinvenuta la firma dell'artista, che così recita «*Lo yzo D. Silvestre/ Y...beli. Napolitan(o?) y? es/...Lim?...añ(o?) 17?2*», sulla statua del *Cristo Buon Pastore* (figg. 339) che si conserva nel Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco di Buenos Aires²⁶⁶⁷. L'immagine fu acquisita dal Museo nel 1971 dalla chiesa di S. Domenico di Buenos Aires dove sarebbe stata donata dai figli del nobile Juan Lezica y Torrezuri (1709-1784), principale benefattore del tempio domenicano²⁶⁶⁸. L'opera risulta molto interessante sotto almeno due aspetti. Innanzitutto perché fu inviata da Lima a Buenos Aires, particolarità che evidenzia che la bottega di Jacobelli godeva di grande notorietà in tutta l'America Meridionale tanto da essere conosciuta nella lontana capitale del Vicereame del Río de la Plata. In secondo luogo per ragioni tecniche dal momento che il simulacro è completamente dorato secondo una consuetudine estranea alla scultura partenopea del Settecento ma molto più consona alla scultura genovese di quello stesso periodo. A partire dall'osservazione di quest'immagine, apparentemente 'poco napoletana', riteniamo sia possibile ipotizzare che, dopo aver abbandonato il Sannio, lo stile di

²⁶⁶⁵ Cfr. DI LIDDO 2008, p. 275.

²⁶⁶⁶ Cfr. Gerardo Pecci. "Giacomo Colombo pittore. Il «fondo pintato» per il gruppo scultoreo della Pietà di Eboli". In Nicola Cleopazzo, Mario Panarello (a cura di). *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*. Portici: Centro Studi Previtali, 2019, pp. 261-269.

²⁶⁶⁷ Cfr. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. *Memoria 2013*. Buenos Aires, 2013, p. 133. In precedenza la statua era stata attribuita ad un artista filippino: cfr. Gabriela Braccio. "Esteban Sampzon, un escultor filipino en el Río de la Plata". *Eadem Utraque Europa*, a. 5, n. 8, 2009, pp. 68-69.

²⁶⁶⁸ Cfr. scheda del Museo.

Jacobelli abbia subito una virata accogliendo sollecitazioni stilistiche provenienti da altre scuole di scultura. Ipotizziamo che durante il periodo trascorso a Cadice, Jacobelli dové risentire dell'influenza della colonia di scultori genovesi attivi nel porto gaditano che nelle loro sculture davano sfoggio di dorature a rilievo e di raffinati *estofados*²⁶⁶⁹. Ma, ovviamente, se ammettessimo l'idea dell'influenza genovese, non potremmo far altro che accettare che Jacobelli dové accogliere anche l'influenza spagnola e che, una volta giunto a Lima, il suo stile possa essersi addirittura 'limegnizzato'. Si spiegherebbe, così, perché l'*Addolorata* di El Puerto de Santa María citata in precedenza appaia così 'spagnola' e perché le opere che dové realizzare a Lima risultano oggi di difficile identificazione. Ciò è dovuto anche al fatto che gli studi sulla scultura lignea limegna del secolo XVIII versano ancora pressochè allo stato embrionale giacché la scultura settecentesca è ritenuta, rispetto a quella del secolo precedente, «*de poco interés*»²⁶⁷⁰. L'unica personalità di rilievo che emerge da questo quadro nebuloso è quella di Baltasar Gavilán di cui però non conosciamo ancora gli estremi cronologici²⁶⁷¹ e non sappiamo se Jacobelli possa averlo conosciuto ed esserne stato in qualche modo influenzato.

Detto ciò crediamo di poter riconoscere la mano di Jacobelli sulla statua lignea della *Vergine della O* (fig. 340) della cappella della O del collegio gesuitico di Lima. La manifattura napoletana di quest'opera è stata già riconosciuta da Ramos Sosa che l'ha messa in relazione con l'opera di Pietro Patalano (1664-post 1737) il quale nel 1737 scolpì l'*Immacolata* di Montesano Salentino²⁶⁷². L'attribuzione a Silvestro Jacobelli si motiva per ragioni di carattere stilistico, per il trattamento delle pieghe e per i lineamenti del volto che rimandano all'*Immacolata* di Pescocostanzo. Risulta documentato, inoltre, che nel 1795 il simulacro fu sottoposto ad un restauro ad opera proprio di Jacobelli consistente nel ritocco del volto della Vergine e della capigliatura che risultava tarlata, per il compenso di 10 pesos²⁶⁷³, mentre nel 1799 la statua dové ricevere una nuova doratura²⁶⁷⁴.

Gli anni in cui Jacobelli lavorò a Lima, corrispondenti alla fase finale del Vicereame del Perù, non furono semplicemente quelli della ricostruzione della città dopo il terremoto che l'aveva rasa al suolo, bensì furono anni marcati da un profondo rinnovamento stilistico degli edifici e degli arredi, con l'adesione al "buon gusto" illuminista. Spettò a Manuel de Amat y Junient, viceré del Perù tra il 1761 e il 1776, attuare le riforme borboniche che in piano urbanistico si rifletterono nella «*creación de espacios públicos y de recreación, así como de nuevas construcciones eclesiásticas, junto con una secuencia importante de fortificaciones en todo el virreinato*»; il nuovo santuario dedicato al veneratissimo Signore dei Miracoli fu l'edificio paradigmatico di questa nuova stagione²⁶⁷⁵. Fu, però, con l'arrivo, verso il 1789, dell'architetto basco Matías Maestro (1766-1835) che il neoclassicismo si impose definitivamente a Lima. Maestro, protetto dall'arcivescovo di Lima, attuò una «*reforma radical del arte eclesiástico limeño*», concretizzata con la distruzione di molti *retablos* barocchi e la sostituzione con nuove macchine d'altare da egli stesso disegnate in stile

²⁶⁶⁹ Si guardino, per esempio, le statue genovesi della provincia di Cadice schedate in SERRANO ESTRELLA 2017a, pp. 94-97, 104-105

²⁶⁷⁰ BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 124.

²⁶⁷¹ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1991, pp. 128-130.

²⁶⁷² Cfr. RAMOS SOSA 2019, pp. 282-283. Diversamente José Luis González Navarro. *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en la Iglesia San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús, 2018, p. 37 ritiene che la statua sia stata realizzata nel 1663 da Asencio de Sales, il migliore *ensamblador* della Lima del secondo Seicento.

²⁶⁷³ Cfr. GONZÁLES NAVARRO 2018, p. 55. Sembrerebbe che la statua a tutt'oggi della Vergine fosse dotata anche di una parrucca dal momento che in quello stesso anno risultano pagati 8 reales al maestro parrucchiere Juan Carlos Julián per realizzare la parrucca della Vergine. Cfr. GONZÁLES NAVARRO 2018, p. 55.

²⁶⁷⁴ Cfr. GONZÁLES NAVARRO 2018, pp. 61-62.

²⁶⁷⁵ WUFFARDEN REVILLA 2006, p. 117.

neoclassico. Per la realizzazione dei suoi progetti architettonici Maestro riunì intorno a sé un gruppo di pittori, scultori, carpentieri, argentieri e doratori che lavoravano sotto la sua direzione²⁶⁷⁶. Non è per nulla peregrina l'ipotesi che anche Silvestro Jacobelli possa essersi interfacciato con Matías Maestro o possa aver lavorato nel suo circolo d'influenza²⁶⁷⁷.

Il 7 maggio 1799 Silvestro «*estando enfermo*» nel letto dell'infermeria del convento di S. Maria degli Angeli dei Francescani Scalzi del Rimac, dettò testamento designando, essendo celibe, come esecutore ed erede universale suo nipote José Antonio Jacobelli, figlio del fratello Salvatore. Nell'inedito atto, la cui trascrizione è in Appendice, lo scultore riferisce di essersi «*retirado*» nel convento dei Francescani Scalzi dove, da quanto è possibile dedurre, era diventato terziario; disponeva, pertanto, di essere sepolto nella chiesa conventuale vestito con l'abito francescano e «*cuerda*»²⁶⁷⁸, ossia il cingolo francescano simbolo dell'appartenenza al Terz'Ordine. Null'altro, purtroppo, apprendiamo dal testamento che tace su ammontare e tipologia dei beni lasciati in eredità al nipote. Non sappiamo se Jacobelli sopravvisse a tale atto; recentemente Wuffarden, senza però specificarne la fonte, indica come estremo anagrafico dello scultore il 1815 circa²⁶⁷⁹.

5.6.3 La scultura genovese

Rispetto alla napoletana, il fenomeno della circolazione della scultura genovese in legno nel Vicereame del Perù è meno indagato dal momento che, a giudicare dai pochi documenti e dal minor numero di sculture rinvenute sul territorio, dovè essere di minore intensità rispetto a quello della scultura partenopea. Per questo genere di prodotti, certamente, il *brand* Genova, internazionalmente associato alla scultura in marmo, doveva risultare non altrettanto allettante rispetto al *brand* Napoli che, per 'contrappasso', pare non abbia esportato sculture ed arredi in marmo verso i Vicereami americani sebbene le botteghe napoletane avessero raggiunto vertici di qualità per nulla inferiori rispetto ai concorrenti liguri.

In alcuni casi sembrerebbe che la presenza di sculture genovesi in legno si collochi in quei luoghi dove sono anche documentate opere genovesi in marmo, come nel caso della cattedrale di Cartagena de Indias dove, oltre al pulpito in marmo di cui si è detto in precedenza, vi è una monumentale statua lignea dell'*Immacolata* attribuita al genovese Anton Maria Maragliano (1664-1739) che si presenta oggi deturpata da numerose manomissioni²⁶⁸⁰. In tal senso la scultura genovese in marmo avrebbe fatto da traino all'esportazione della scultura genovese in legno, dal momento che ai compratori americani doveva risultare economicamente più vantaggioso acquistare prodotti artistici diversi in una stessa città invece che richiederli da città diverse.

In altri casi c'è da chiedersi quale sia stato il ruolo ricoperto dalla colonia di scultori genovesi attivi a Cadice, città in cui, come si è detto, furono attive numerose maestranze liguri di prima e di seconda generazione e dove si contano decine di statue genovesi in legno policromo e in marmo²⁶⁸¹,

²⁶⁷⁶ WUFFARDEN REVILLA 2006, pp. 132-133.

²⁶⁷⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2022c, p. 204.

²⁶⁷⁸ AGNL. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVIII, escribano notaio José de Cárdenas, prot. 177, 1799, ff. 135v-137r. trascritto in Appendice documentaria, doc. 48.

²⁶⁷⁹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2022c, p. 204. Nella stessa sede lo studioso accosta alla sgorbia di Jacobelli la statua della *Madonna della Grazia* che si venera nella chiesa di S. Agostino di Lima. A nostro parere la statua in questione è sicuramente estranea a Jacobelli e può essere datata a tardo Ottocento.

²⁶⁸⁰ Cfr. APONTE PAREJA 2012; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020, p. 63.

²⁶⁸¹ Cfr. FRANCHINI GUELFÌ 2004, pp. 205-222.

inducendoci a considerare l'eventualità che alcune delle statue genovesi localizzate nei Viceregni americani siano state realizzate a Cadice. Inoltre Luis Adolfo Ribera ed Héctor Schenone pubblicano un documento relativo all'acquisto a Cadice, da parte di don Dionisio de Torres Briceño per il monastero di monache di S. Caterina da Siena di Buenos Aires, di «*dos imagines de la Virgen de bulto, la una de la Concepción y la otra de la Asunción ambas de Nápoles de manos de Marrayano*»²⁶⁸², scultore giustamente riconosciuto da Luisa Elena Alcalá in Maragliano²⁶⁸³. Da questo esempio comprendiamo che agli acquirenti americani non era sempre molto chiaro se uno scultore o una statua fossero genovesi o napoletani, prevalendo su tutti il 'marchio di fabbrica' napoletano come indice di maggiore qualità e prestigio.

Nel corso di questa ricerca abbiamo potuto rintracciare alcune poche sculture lignee genovesi del Settecento nel convento della Buona Morte a Lima, mentre molto più diffusa in Perù e in tutta America Latina dov'è essere la scultura genovese dell'Ottocento²⁶⁸⁴.

L'arrivo a Lima dei Ministri degli Infermi di S. Camillo de Lellis, meglio conosciuti come Camilliani, avvenne nel 1709 grazie all'italiano padre Glodobeo Carami, proveniente dalla Provincia camilliana della Sicilia. Dopo un periodo iniziale di convivenza con la comunità religiosa degli Oratoriani, che pure si erano insediati a Lima da soli pochi anni, nel 1712 i Camilliani inaugurarono una nuova cappella in Barrios Altos dedicata alla Vergine della Buona Morte o del Transito dal momento che la sua apertura era prossima alla festività dell'Assunzione di Maria (15 agosto). Dopo aver ottenuto il riconoscimento reale per la fondazione del convento nel 1735, i religiosi costruirono il Noviziato inaugurato nel 1742 e nel 1745, in occasione della festa della beatificazione di Camillo de Lellis, fu consacrata la nuova chiesa della Buona Morte e si fondò una seconda casa nella chiesa di S. Liberata nella zona dell'Alameda²⁶⁸⁵. Nonostante i guasti provocati dal terremoto del 1746, la comunità continuò a crescere e si arricchì anche grazie a lasciti e donazioni. Nel 1747, infatti, viene costruita una nuova cappella nel Noviziato²⁶⁸⁶ grazie al gesto munifico del novizio Pedro Gregorio Caveró de Espinoza il quale, così come risulta da un atto notarile reso noto da Ricardo Estabridis, rinunciava a tutti i suoi beni a favore del convento con le clausole che si utilizzassero 10000 pesos per la cappella del Noviziato e affinché «*se traigan tres santos Cristos de Roma. Uno para la iglesia de esta casa, otro para Santa Liberata y el otro para la Capilla del Noviciado*»²⁶⁸⁷. Il Cristo citato nel documento è stato riconosciuto da Estabridis con il *Cristo crocifisso* detto dell'Agonia (fig. 341) che ancora oggi domina l'altare della cappella²⁶⁸⁸; la figura del Cristo, con la sua giovinezza e bellezza apollinea, si discosta dal drammatismo dell'iconografia spagnola dimostrandosi coerente opera del tardo barocco italiano²⁶⁸⁹. La presunta

²⁶⁸² Luis Adolfo Ribera, Héctor Schenone. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948, p. 41.

²⁶⁸³ Cfr. ALCALÁ 2017, p. 167.

²⁶⁸⁴ Nel nostro contributo DE NICOLÒ 2021b, pp. 36-37, per esempio, abbiamo reso noto un nutrito gruppo di statue lignee genovesi realizzate da Stefano Valle (1807-1883) esistenti ad Arequipa, Lima, Buenos Aires, Azul e Valparaíso.

²⁶⁸⁵ Cfr. Virgilio Grandi. *El convento de la Buenamuerte. 275 años de presencia de los Padres Camilos en Lima*. Bogotá: Guzmán Cortés, 1985, pp. 5-21.

²⁶⁸⁶ Cfr. GRANDI 1985, p. 27.

²⁶⁸⁷ Ricardo Estabridis Cárdenas. "El Cristo de la Agonía: una escultura del Barroco italiano en Lima". *El Comercio*, 14 gennaio 1990, sezione C.

²⁶⁸⁸ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1990. Lo studioso menziona anche un inventario del 1831 dove nella cappella del Noviziato si menziona «*un Señor de la Agonía obra romana con su cruz de madera*».

²⁶⁸⁹ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1990; Ramón Mujica Pinilla. *Los Cristos de Lima. Esculturas en madera y marfil. S. XVI-XVIII*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 68.

origine romana del *Crocifisso* riportata dai documenti, tuttavia, va messa in dubbio dal momento che a Roma il genere della scultura in legno, intesa «come campo perfettamente figurativo dove la rappresentazione umana sia tratto distintivo rispetto al solo intaglio decorativo di foggia architettonica o vegetale», non trovò mai «margini di sviluppo»²⁶⁹⁰. A Roma, infatti, nessun grande scultore tra quelli nati o attivi «si perfezionò mai in questo peculiare settore né tanto meno poté vantare in prima persona una pratica specifica da affidare a botteghe qualificate in grado di originare una qualche tradizione»²⁶⁹¹. Ne deriva che, al di là dell'aderenza iconografica ai modelli del barocco romano del “Cristo vivo” di Bernini ed Algardi, il *Crocifisso*, così come già giustamente osservato da Estabridis, va riconosciuto come prodotto artistico di una scuola italiana differente, come quella genovese segnata dalla lezione di Anton Maria Maragliano²⁶⁹². A tal proposito, si confronti, per esempio, la statua di Lima con il *Cristo spirante* di Maragliano venerato a Bogliasco nella chiesa della Natività di Maria²⁶⁹³.



Fig. 341. Ignoto scultore genovese, *Cristo crocifisso*, 1747. Lima, convento della Buona Morte, cappella del Noviziato. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 342. Ignoto scultore genovese (qui attr.), *Assunta*, 1775. Lima, chiesa della Buona Morte. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 343. Ignoto scultore genovese (o Silvestro Jacobelli?) (qui attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, 1775. Lima, chiesa della Buona Morte. Foto Francesco De Nicolò.

Il *Cristo dell'Agonia* non fu l'unica scultura di provenienza italiana esistente nel convento dei Camilliani. Nella chiesa della Buona Morte, infatti, abbiamo potuto rinvenire il simulacro dell'*Assunta* (fig. 342) sull'altare maggiore e quello di *San Giuseppe col Bambino* (fig. 343) in un altare laterale. Al di là di ragioni stilistiche, l'origine italiana di queste statue è ora confermata da un'inedita nota di spesa, rinvenuta da chi scrive, risalente al marzo 1775 che così recita: «*por tres imagenes de talla romanas, la una de la Asunción de Ntra. Señora, otra de S. José y otra de S. Antonio, su conducción y demás gastos para esta Casa ...son 517 pesos*»²⁶⁹⁴. Anche in questo caso,

²⁶⁹⁰ Jacopo Curziotti. “Tracce per la scultura lignea a Roma in età barocca”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, p. 533.

²⁶⁹¹ CURZIETTI 2017, p. 534.

²⁶⁹² Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 1990; BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 127.

²⁶⁹³ Cfr. Daniele Sanguineti (a cura di). *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova*. Catalogo della mostra (Genova, 2018-2019). Genova: Segep, 2018, pp. 128-129.

²⁶⁹⁴ Archivio Generale dei Ministri degli Infermi - Roma (=AGMI). *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenamuerte de Lima: años: 1745-1775*, p. 76.

tuttavia, nonostante il documento indichi un'origine romana delle statue, riteniamo poter riconoscere le immagini come opera di una bottega ligure del legno attiva nella seconda metà del XVIII secolo, segnata dall'intreccio tra la tendenza a perpetuare la grande tradizione tardo barocca del Maragliano e il nuovo linguaggio neoclassico. Tra i protagonisti di questa stagione va segnalato almeno Pasquale Navone (1746-1791), nelle cui opere le reminescenze maraglianesche sono rese con «compostezza e severità», così come è possibile apprezzare nella monumentale *Assunta* della chiesa di Nostra Signora degli Angeli di Genova Voltri²⁶⁹⁵, che nell'apertura del gesto, nel movimento del panneggio e nella gloria di angeli presenta varie affinità col gruppo statuario di Lima. Bisogna ricordare, inoltre, lo scultore Francesco Ravaschio (1743-1820) che durante la sua prima attività aderì convintamente al “*theatrum sacrum*” tardo barocco fino a quando, nel 1775, si trasferì a Roma (dove rimane fino al 1780) per studiare la scultura antica, indirizzandosi verso la cultura figurativa neoclassica²⁶⁹⁶. Si potrebbe ipotizzare a questo punto, per far salva la fonte documentaria che menziona la provenienza romana di queste statue, che le sculture di Lima furono eseguite da Ravaschio, o da altro scultore ligure, durante il soggiorno a Roma; tale ipotesi, tuttavia, non è al momento supportata da nessun confronto con altre opere del catalogo dell'artista. Per quanto riguarda il *San Giuseppe*, ad ogni modo, andrà sottolineato che sembra possibile anche un confronto con le opere del già menzionato Silvestro Jacobelli, come per esempio col *Cristo Buon Pastore* di Buenos Aires, per il panneggiamento e il trattamento delle pieghe, o col *Sant'Antonio Abate* di Tuffino per la fisionomia e il trattamento della barba; per il momento, pertanto, la questione attributiva rimane aperta. Tra le opere citate dal documento oltre all'*Assunta* e al *San Giuseppe col Bambino*, non è stato possibile identificare il *Sant'Antonio*, che risulta disperso.

5.7 Le arti applicate

Abbiamo più volte evidenziato nel corso di questa Tesi come le *élites* americane, sia civili che ecclesiastiche, al pari di quelle europee apprezzavano molto gli oggetti costosi e lussuosi che consentivano di mettere in mostra il proprio potere; in tal senso i prodotti di arte sontuaria, in grande percentuale importati dall'Europa, costituivano un autentico *status symbol*²⁶⁹⁷.

Della grande varietà di articoli sontuari acquistati in Italia e destinati ai Viceregni americani si ha uno spaccato piuttosto nitido dai registri di conti dei Gesuiti i cui procuratori, come si è già detto in precedenza, viaggiavano per le città europee acquistando in ciascuna l'articolo d'arte o di lusso che le caratterizzava, dimostrando in tal modo che sovente non si cercava semplicemente un oggetto di devozione ma qualcosa che fosse «*preciado por sus características materiales y técnicas*»²⁶⁹⁸. Come documentato da Luisa Elena Alcalá, per esempio, a Loreto si compravano alcuni oggetti devozionali che erano sorta di reliquie legate al noto santuario come «*envoltorios con tierra*» delle

²⁶⁹⁵ Fausta Franchini Guelfi. “Il sorriso del Maragliano, ma più innocente, ma meno lezioso’: la scultura sacra in legno policromo fra Settecento e Ottocento in Liguria”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 174-175.

²⁶⁹⁶ Cfr. FRANCHINI GUELFY 2017, p. 178.

²⁶⁹⁷ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero. “Distinguidas mercaderías. Escultura y artes suntuarias en la Nueva Granada (siglos XVII y XVIII). In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2018). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2019, p. 363.

²⁶⁹⁸ ALCALÁ 2007, p. 146.

pareti della Santa Casa, «*cabos de velas gastadas en el interior de la Casa de la Virgen*» o, ancora, «*frascos con aceite de las lámparas que arden en la Casa-Capilla*»²⁶⁹⁹. Da Venezia erano acquistati vetri e cristalli di diverse tipologie e per usi differenti, da Napoli sculture in legno, a Milano si compravano gemme come lapislazzuli e calcedonio. Roma, comunque, rimaneva la città dove si realizzavano la maggior parte degli acquisti, sia di carattere devozionale che sontuario: libri, crocifissi, medaglie, reliquiari, corone, rosari, *Agnus Dei*, stampe, dipinti su tela e su lamina²⁷⁰⁰. Secondo il cronista fra' Reginaldo de Lizárraga da Roma si importava persino la terra per costruire i sepolcri di alcune famiglie, come nel caso del capitano Juan Fernández per la cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Domenico di Lima, in modo che le spoglie dei defunti riposassero in «terra santa»²⁷⁰¹. Analogamente il cronista dell'Ordine dei Minori Osservanti fra' Diego de Córdoba y Salinas, che scriveva nel 1651, ricorda che giungevano da «*Milán y Nápoles sus lamas y brocados; Roma sus láminas; Venecia sus vidrios*»²⁷⁰².

Oltre agli inventari e ai registri dei conti, anche le cronache ci testimoniano il considerevole afflusso di questa tipologia di beni di consumo che riguardò non solo Lima, ma anche le altre importanti città del Vicereame. Potosí, per esempio, fu certamente una città particolarmente ricetrice di articoli di lusso provenienti dall'Europa, grazie alla prosperità garantita dall'argento del suo Cerro Rico. Il cronista Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela (1674-1736) elencava una lunga serie di articoli europei di lusso che giungevano in Perù e da lì fino a Potosí; le eccellenze italiane erano rappresentate nel seguente modo:

«*Génova con papel; Calabria y la Pulla [nda: Apulia] con sedas; Nápoles con medias y tejidos; Florencia con rajas y rasos; la Toscana con paños preciosos bordados y tejidos de admirable primor; Milán con galanas puntas de oro y plata y telas ricas; Roma con relevates pinturas y láminas; [...] Venecia con cristalinos vidrios*»²⁷⁰³.

Detto ciò, nei paragrafi che seguono attenzioneremo i principali esempi di arte sontuaria di origine italiana rintracciati nel corso della presente ricerca.

5.7.1 Vetro dipinto

Recentemente Ricardo Estabridis ha posto l'attenzione sull'esistenza in Perù di un gruppo di almeno un centinaio di dipinti realizzati su vetro inverso afferenti all'epoca vicereale. Si tratta di una tecnica europea di difficile esecuzione che fu molto diffusa nel XVIII secolo, quindi esportata nel Vicereame del Perù per soddisfare le esigenze sontuarie della clientela americana. Molti di questi vetri inversi furono sicuramente eseguiti in Italia, altri furono realizzati dalla scuola di Baviera seguendo, però, modelli italiani come nel caso del *Compianto su Cristo morto* del Museo

²⁶⁹⁹ ALCALÁ 2007, p. 146. Su questo tema si veda più diffusamente Luisa Elena Alcalá. "Piedras y ladrillos, tepetates y oro: traslaciones materiales entre Tierra Santa, Italia y Nueva España". In Gabriela Siracusano; Agustina Rodríguez Romero (a cura di). *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2020, pp. 365-383. Sull'impegno dei Gesuiti nella diffusione del culto della Madonna di Loreto in America si veda, inoltre, Luisa Elena Alcalá. "Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas". In Norma Campos Vera (a cura di). *Barroco andino*. Memorial del I Encuentro Nacional. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Union Latina, 2003, pp. 259-266.

²⁷⁰⁰ ALCALÁ 2007, pp. 146-148.

²⁷⁰¹ Cfr. Reginaldo de Lizárraga. *Descripción y población de las Indias*. Lima: Imprenta Americana, 1908, p. 32.

²⁷⁰² CÓRDOBA Y SALINAS 1651 (1957), p. 7.

²⁷⁰³ Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela. *Historia de la villa imperial de Potosí*. Mexico: Brown University Press, 1965 (ed. a cura di Lewis Hanke, Gunnar Mendoza), p. XXI.

Pedro de Osma di Lima di notevole fattura, che copia una composizione di Annibale Carracci incisa da Jean Louis²⁷⁰⁴. La pittura applicata su vetro freddo fu molto utilizzata a Napoli nel corso del XVII secolo riscuotendo consensi sia come opera di pittura autonoma che come applicazione a decorazione di mobili, in particolar modo stipi e scrittoi²⁷⁰⁵. Anche in Perù esistono casi di cassoni, stipi e mobili vari adornati con tali dipinti, come la cassetiera rococò della sacrestia della chiesa della Mercede di Lima o quella della sacrestia della chiesa di Guadalupe a Pecosmayo, nel nord del Paese, con vetri dipinti con santi, di fattura europea del XVIII secolo, non sappiamo se tedesca o italiana²⁷⁰⁶. Di probabile provenienza veneziana è il vetro dipinto con la scena veterotestamentaria del *Banchetto della regina Ester* (fig. 344) della collezione Pastor de la Torre²⁷⁰⁷; l'ariosità della scena e la policromia chiara ricordano, infatti, il neoveronesismo veneto del Settecento e le scenette di vita borghese del pittore veneziano Pietro Longhi.



Fig. 344. Ambito veneziano (?), *Banchetto della regina Ester*, XVIII secolo. Lima, collezione Pastor de la Torre. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2017.



Fig. 345. Ignoto intagliatore italiano (?), *Crocifisso*. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 346. Ignoto intagliatore italiano (?), *Crocifisso*. Lima, cattedrale. Foto Francesco De Nicolò.

5.7.2 Avorio

Gli studi hanno notato che se nel Vicereame della Nuova Spagna i manufatti in avorio giunsero in grande quantità dall'Asia, in particolar modo dalle Filippine e dalla Cina, attraverso il Galeone di Manila²⁷⁰⁸, diversamente nel Vicereame del Perù le statuette eburnee asiatiche giunsero più sporadicamente²⁷⁰⁹ attestandosi, invece, un maggior numero di opere giunte dall'Europa²⁷¹⁰. Di questo materiale la tipologia più richiesta, tanto in Spagna che nelle sue dipendenze americane, fu quella dei crocifissi destinati alla devozione privata ma anche al culto pubblico²⁷¹¹. In Spagna questi

²⁷⁰⁴ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021, pp. 131-138.

²⁷⁰⁵ Cfr. Linda Martino. "Vetri dipinti". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, p. 422.

²⁷⁰⁶ Cfr. ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021, pp. 134-137.

²⁷⁰⁷ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2017, pp. 78-79.

²⁷⁰⁸ Cfr. Marjorie Trusted. "Exotic Devotion: Sculpture in Viceregal America and Brazil, 1520-1820". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 253.

²⁷⁰⁹ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 127

²⁷¹⁰ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO 2019b, pp. 365-366.

²⁷¹¹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020, p. 55.

crocifissi giungevano in particolar modo dall'Italia dove si erano stabiliti alcuni intagliatori nordici come Peterl, Permoser e Bartel che realizzavano sculture ispirate ai modelli del barocco romano. Da Napoli, per esempio, giunsero alla Penisola iberica il pregevole *Calvario* eburneo delle parrocchie di S. Maria del Alcázar e di S. Andrea di Baeza (Jaén), il *Crocifisso* della collegiata di Toro (Zamora)²⁷¹² e, ancora, il *Crocifisso* nell'Accademia Reale di S. Fernando di Madrid firmato sul perizoma «CLAUDIUS/BEISSONAT/FECIT/NEAPOLI»²⁷¹³. Proprio il nordico Claudio Beissonat, intagliatore viaggiatore specialista in scultura eburnea stabilitosi a Napoli a fine Seicento, fu uno dei maggiori interpreti e divulgatori dell'insegnamento di Alessandro Algardi, del quale riprese modelli di grande impatto come il Cristo "vivo", ossia il Cristo in croce agonizzante che rivolge lo sguardo verso il cielo. Tale iconografia, che trova il suo prototipo nel *Crocifisso* bronzeo della collezione Pallavicini Rospigliosi di Roma²⁷¹⁴ - senza però dimenticare l'importante modello iconografico del *Crocifisso* "vivo" di Guido Reni in S. Lorenzo in Lucina a Roma a cui dovettero guardare sia Algardi che Bernini²⁷¹⁵ - vide nella scultura eburnea un mezzo di trasmissione molto efficace così come si deduce dalla sua diffusione anche nel Vicereame peruviano²⁷¹⁶.

Afferiscono alla tipologia algardiana del Cristo "vivo", anche se risulta difficile stabilire se furono effettivamente realizzati da un intagliatore italiano o da uno straniero attivo nella Penisola italiana, il *Crocifisso* della cattedrale di Rionegro, nel nord dell'attuale Colombia²⁷¹⁷ e quello del Museo del convento di S. Domenico di Quito²⁷¹⁸, opere che entrambe si prestano al confronto col *Crocifisso* eburneo del Museo Statale di Mileto attribuito proprio ad Alessandro Algardi²⁷¹⁹; di fattura italiana, a giudizio di Héctor Schenone, è anche il *Crocifisso* d'avorio settecentesco della chiesa di S. Ignazio di Buenos Aires²⁷²⁰. A Lima abbiamo potuto rilevare l'esistenza di numerosi crocifissi in avorio, sia di manifattura filippina (alcuni sono nel Museo della cattedrale e nel Museo Pedro de Osma), che di ascendenza europea, tanto in collezioni religiose che in collezioni private o sul mercato antiquario. Nell'impossibilità di stabilire con esattezza quali di questi esemplari siano specificatamente di manifattura italiana e quali di manifattura nordica²⁷²¹, orientandoci per via stilistica, si noterà una ponderata classicità delle forme di spiccato gusto italiano nel pregevole *Crocifisso* (fig. 345) eburneo della chiesa di S. Pietro di Lima ed in quello del Museo della cattedrale (fig. 346), entrambi afferenti alla tipologia del Cristo "vivo".

²⁷¹² Cfr. SERRANO ESTRELLA 2017b, p. 45.

²⁷¹³ Cfr. DI LIDDO 2008, pp. 49-52.

²⁷¹⁴ Cfr. Luigi Coiro. "Algardi e Napoli". In Mariangela Bruno, Daniele Sanguineti (a cura di). *La cappella dei signori Franzoni magnificamente architettata: Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*. Genova: Sagep, 2013, p. 162.

²⁷¹⁵ Cfr. Giovanni Morello. *Intorno a Bernini. Studi e documenti*. Roma: Gangemi, 2008, p. 22.

²⁷¹⁶ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020, pp. 54-56.

²⁷¹⁷ Il *Crocifisso* è segnalato come opera italiana del XVIII secolo in Gustavo Vives Mejía. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1996, p. 171. Su quest'opera si veda anche CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020, pp. 55-56.

²⁷¹⁸ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 305.

²⁷¹⁹ Cfr. Francesco Negri Arnoldi. "Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente". *Storia dell'arte*, n. 20, 1974, pp. 72-73.

²⁷²⁰ Cfr. SCHENONE 1949, p. 139 nota 48.

²⁷²¹ Della tipologia del Cristo "vivo" o spirante, Margarita Estella Marcos. "Criso espirante". In Rafael Ramos Sosa, Luis Martín Bogdanovich (a cura di). *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Catalogo della mostra (Lima, 2016). Lima: Municipalidad de Lima, 2016, pp. 106-107 segnala, per esempio, un esemplare di possibile origine portoghese nel monastero del Carmine di Lima. Alcuni crocifissi d'avorio, forse di origine italiana, sono custodite in diverse collezioni private. Alcuni esempi sono pubblicati in MUJICA PINILLA 1991, p. 79.

Del tutto episodica risulta, invece, la presenza di sculture eburnee di altre iconografie. Tra le poche di cui abbiamo contezza vi è un *Gesù Bambino addormentato* del convento domenicano di Quito che fu portato da Roma nel 1698 da fra' Ignacio Quesada; a quanto pare la pregevole sculturina assurse da modello per i numerosi scultori della Regia Udienza di Quito come Manuel Chili Caspicara che ne copiarono la tenera posa²⁷²².

5.7.3 Alabastro

La scultura in alabastro fu, tra i secoli XVII e XIX, una delle specificità produttive della Sicilia, in particolar modo della città di Trapani dove l'arte raggiunse vertici di assoluta raffinatezza e qualità con scultori come Andrea Tipa (1725-1766). Il secolo dell'apogeo della scultura trapanese in alabastro fu il Settecento, quando vi fu anche un intenso fenomeno di esportazione che portò, in alcuni casi, alla formazione di vere e proprie compagnie, come quella documentata tra il 1746 e il 1749 degli artisti trapanesi Alberto Calvino e Francesco Mostazo per l'esportazione di sculture da Trapani alla regione di Murcia, in Spagna²⁷²³. Proprio a Murcia, nella chiesa di S. Eulalia, si conserva un pregevole *Crocifisso* che fu inviato dalla Sicilia verso il 1742 per volere del cardinale fra' Manuel de Belluga per essere collocato nell'oratorio di S. Filippo Neri della città²⁷²⁴.

Per l'esistenza dell'importante lavorazione locale della pietra di Huamanga, risultano piuttosto rare in Perù, e più in generale in tutto l'antico Viceregno, statuette in alabastro d'importazione italiana. È, pertanto, eccezionale il caso di un pregevole *San Giuseppe col Bambino* (cat. 24, fig. 370), di possibile manifattura trapanese ma con policromia genovese, nel monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze di Lima. A giudizio di Margarita Estella, di possibile provenienza italiana è, inoltre, il *Gesù Bambino della culla* (fig. 347) nel Museo del Palazzo Arcivescovile di Lima che, tuttavia, dovè giungere in Perù in epoche recenti essendo registrato come dono dell'arcivescovo ausiliare di Lima mons. Brazzini; la sculturina in alabastro sembra confrontabile con i *Gesù Bambino napoletani* in legno del Sei-Settecento²⁷²⁵.

5.7.4 Corallo

Oltre che l'alabastro, una tipica lavorazione di Trapani, e più in generale della Sicilia, fu quella del corallo che veniva utilizzato per la realizzazione di manufatti molto ammirati e desiderati dai collezionisti²⁷²⁶. L'ambigua natura di questo materiale, collocabile al medesimo tempo tra i regni animale, vegetale e minerale, e la sua origine mitologica, lo rendevano particolarmente appetibile

²⁷²² Cfr. Ángel Peña Martín. *Arte, imagen y monasterios en el Quito virreinal, ss. XVI-XVIII. El ciclo litúrgico de Navidad* (Tesi di dottorato). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 491-494.

²⁷²³ Cfr. Alessandra Migliorato. "Fonti e storia critica per l'alabastro trapanese: una parabola artistica dall'apice alla decadenza". *Ars & Renovatio*, n. 7, 2019, pp. 165-185.

²⁷²⁴ Cfr. Cristóbal Belda Navarro (a cura di). *Huellas. Catedral de Murcia*. Catalogo della mostra (Murcia, 2002). Murcia: Fundación CajaMurcia, 2002, p. 236.

²⁷²⁵ Cfr. Margarita Estella Marcos. "Niño Jesús de cura". In Rafael Ramos Sosa, Luis Martín Bogdanovich (a cura di). *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Catalogo della mostra (Lima, 2016). Lima: Municipalidad de Lima, 2016, pp. 54-55.

²⁷²⁶ Cfr. Alvar González-Palacios. "Un adorno vicereale per Napoli". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 272-273.

per i suoi presunti poteri magici ed apotropaici²⁷²⁷. Non c'è da stupirsi, pertanto, che anche l'*élite* creola possa aver collezionato manufatti in corallo siciliano, come monili e gioielli per l'uso muliebre, ma anche sculturine o medaglioni destinati alla devozione domestica o al diletto personale. I gioielli e i monili dell'epoca viceregia sono quasi tutti andati perduti, sia a seguito di saccheggi e sequestri per finanziare la guerra d'Indipendenza e le guerre fratricide ottocentesche tra popoli latinoamericani, sia per il cambio delle mode e del gusto delle epoche che ha portato a dispersione, smontaggio e rifusione dei gioielli. Marta Fajardo segnala che il corallo, senza però poter meglio specificare se di provenienza siciliana o caraibica, era utilizzato in epoca viceregia per realizzare rosari, collane e bracciali²⁷²⁸. Allo stato attuale delle ricerche, comunque, siamo a conoscenza di un unico esemplare in corallo esposto nel Museo Pedro de Osma di Lima, ossia un capezzale di forma quadrangolare (fig. 348) costituito da una lamina in rame dorato con smalti bianchi ed inserzioni di corallo che formano un disegno fitomorfo circondando la sculturina centrale in corallo dell'Immacolata Concezione. Esposta come opera di artista anonimo del XVIII secolo, a nostro parere il capezzale può essere riconosciuto come una manifattura trapanese, così come confermato dal confronto col capezzale trapanese in corallo con la sculturina centrale della *Creazione di Eva* esistente nella collezione della cattedrale di Jaén²⁷²⁹.



Fig. 347. Ignoto scultore italiano (?), *Gesù Bambino della culla*. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto da ESTELLA MARCOS 2016a.



Fig. 348. Manifattura trapanese (qui attr.), *capezzale con Immacolata*. Lima, Museo Pedro de Osma. Foto Francesco De Nicolo.

5.7.5 Ceroplastica

La ceroplastica fu sicuramente molto meno diffusa nel Vicereame del Perù rispetto alla scultura in legno. Anche per questa specifica produzione artistica furono Napoli e la Sicilia ad occupare il ruolo di principali centri dai quali venivano acquistati i pregevoli manufatti, solitamente miniaturistiche rappresentazioni sacre con scenografia inserite in scarabattole (mobili a loro volta

²⁷²⁷ Cfr. Anna Maria Tripputi. "Il diavolo, l'argento e le pietre preziose". In Anna Maria Tripputi, Rita Mavelli (a cura di). *Ori del Gargano*. Foggia: Grenzi, 2005, pp. 115-116.

²⁷²⁸ Cfr. Marta Fajardo de Rueda. *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. León: Universidad de León, 2008, pp. 115-116.

²⁷²⁹ Cfr. Maria Concetta Di Natale. "Il capezzale in corallo trapanese nella cattedrale di Jaén". In Pedro Galera Andreu, Felipe Serrano Estrella (a cura di). *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2019, pp. 240-251. Si confrontino anche i vari capezzali trapanesi pubblicati in Sergio Intorre. *Coralli trapanesi nella collezione March*. Palermo: OADI, 2016, pp. 57-63.

realizzati con legni pregiati, cristalli e materiali preziosi)²⁷³⁰. Due rare scarabattole con statuine in cera sono quelle conservate nel Museo della Recolletta di Arequipa di cui si dirà (figg. 354-355). È invece fra' Pedro Rodríguez Guillén che ci tramanda l'esistenza, nella cappella dedicata a S. Ludovico (o Luigi) di Tolosa della chiesa del convento di S. Francesco di Lima, di due scarabattole napoletane («*primor de Napoles*») contenenti una un *Gesù Bambino* «*recostado en cama, y almohadas de diamantes, y perlas. Todo el campo de la Urna era un vergèl, assi de juguetes de oro, marfil, y coral, como en macetas, y flores de filigrana*» e un *San Giovannino* con «*divisa de un Cordero de netas perlas*» e una «*Vandera con Cruz de perlas, y diamantes al ombro*»²⁷³¹. Si ha notizia, inoltre, che nel voluminoso carico di oggetti inviati nel 1736 dal Procuratore della Provincia gesuitica del Perù vi erano, tra i vari manufatti, teste per statue di legno e sete partenopee nonché ben 214 *niños* di cera²⁷³². In Nuova Granada, nel collegio gesuitico di Antioquia si conservava «*un Niño de cera de Napoles con su vidriera, en los lados dos espejitos*»²⁷³³.

5.7.6 Argenteria

L'argenteria non fu tra gli articoli maggiormente importati dall'Italia, dal momento che le scuole locali del Viceregno, grazie alla disponibilità del metallo prezioso, si erano specializzate nella lavorazione dell'argento raggiungendo vette di qualità²⁷³⁴. Per la facilità con cui il metallo può essere fuso e venduto, tuttavia, è da immaginare che diversi articoli in argento, eventualmente d'importazione, siano stati, nel corso dei secoli, trafugati e dispersi. Secondo la testimonianza del cronista fra' Pedro Rodríguez Guillén la statua di *San Francesco Solano* che si venerava nella chiesa del convento di S. Francesco di Gesù il Grande di Lima ostentava un *Crocifisso* romano in argento²⁷³⁵; ne ignoriamo l'attuale collocazione. Nella chiesa di S. Ignazio di Bogotá, invece, dovevano essere conservate alcune lampade d'argento comprate a Bologna²⁷³⁶.

5.7.7 Reliquie e reliquiari

Riteniamo utile includere in questo discorso sugli oggetti italiani di arte sontuaria importati nel Perù viceregno anche le reliquie, nella maggior parte dei casi provenienti dalle catacombe romane e da Roma inviate al Nuovo Mondo. Questi sacri frammenti - ma talvolta giunsero interi corpi santi - oltre a rivestire funzione catechetica, conservavano il potere taumaturgico che prolungava l'azione

²⁷³⁰ Sulla ceroplastica napoletana si veda almeno GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, pp. 289-290, 452-454.

²⁷³¹ RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, p. 97.

²⁷³² Cfr. RAMOS SOSA 2015, p. 215.

²⁷³³ José del Rey Fajardo, Felipe González Mora. *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la cultura y el arte*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 432.

²⁷³⁴ Sull'argenteria peruviana si veda almeno l'utile catalogo Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Plata de los Andes*. Catalogo della mostra (Lima, 2019). Lima: MALI, 2019.

²⁷³⁵ RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, p. 66.

²⁷³⁶ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 309.

miracolosa del santo oltre la morte²⁷³⁷, region per cui, collocati dentro reliquiari antropomorfi, essi rendevano legittima la «*devoción directa hacia el santo representado sin intermediarios*»²⁷³⁸.

Molte volte le reliquie giungevano nel Vicereame del Perù all'interno di preziosi reliquiari di fattura romana, come nel caso di quelli ancora conservati nella chiesa del Carmine Alto a Quito²⁷³⁹. Un altro progevole esempio è quello della lipsanoteca del *Lignum Crucis* (fig. 349) conservata nel Museo del Signore dei Miracoli di Lima, ma originariamente proprietà dei Gesuiti, che si compone di una croce in ebano con decorazioni in argento e lapislazzuli²⁷⁴⁰; la possiamo confrontare con la croce reliquiario di manifattura napoletana del monastero delle Scalze Reali di Madrid²⁷⁴¹.

Molto più numerosi sono i casi di reliquiari dei quali abbiamo solo traccia da documenti o cronache. Secondo una fonte del 1661 citata da Ramón Mujica, per esempio, nella chiesa del collegio massimo di S. Paolo di Lima esisteva un «*exquisito retablo con varias concavidades o nichos, en que todas las urnas y confrecitos*» erano custoditi «*no menos de quarenta y tres cuerpos de santos traídos en tiempos diferentes por los padres Procuradores que fueron a Roma*»²⁷⁴². Questo tesoro di «*peregrinas y escogidas Reliquias*» era esposto «*en custodias y sagrarios de cristal, y plata dorada*»²⁷⁴³, verosimilmente di fattura italiana dal momento che quella del cristallo di rocca era una delle lavorazioni tipiche di Venezia, impiegato anche per la realizzazione di lussuosi cofanetti destinati alla committenza aristocratica²⁷⁴⁴. Si ha anche notizia documentaria dell'invio da Roma, nel 1669, per volere di papa Clemente IX, delle reliquie del martire S. Fausto, destinate ad essere collocate nella chiesa della Vera Croce adiacente alla chiesa conventuale di S. Domenico a Lima²⁷⁴⁵. Ed infatti, proprio in questa chiesa il cronista dell'Ordine Domenicano fra' Juan Meléndez descriveva che nell'altare maggiore con la sua lampada d'argento «*está colocada la reliquia del Santo Lignum Crucis, y el cuerpo entero del esclarecido Martir San Fausto, embiado por el Pontifice Clemente Nono*»²⁷⁴⁶.

Per ovvie ragioni, Roma è certamente il luogo dal quale proveniva la maggior parte delle reliquie. Altri casi da segnalare sono quelli inediti della reliquia di S. Teodoro accolta dal convento della Buona Morte di Lima nel luglio del 1759²⁷⁴⁷ e quello delle reliquie, custodite ciascuna «*en su cajón*» reliquiario, donate da don Cristóbal Melgarejo il 6 marzo 1732 dei santi martiri Gioacchino Xinden, Panunzio e Marcella «*para que se colocasen y expusiesen a la veneración publica en la iglesia*» della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri²⁷⁴⁸. Sempre alla chiesa degli

²⁷³⁷ Cfr. Jean-Michel Sallmann. *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*. Lecce: Argo, 1996, p. 424.

²⁷³⁸ Rafael López Guzmán. "Los caminos del arte". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcellona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, p. 43. Sul fenomeno del collezionismo delle reliquie come espressione di potere ed identità si veda il recente Carolina Naya Franco, Juan Postigo Vidal (a cura di). *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2021.

²⁷³⁹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2021b, p. 327.

²⁷⁴⁰ Cfr. Juan Dejo Bendezú, Karla Mallma (a cura di). *Imaginar lo invisible. Misión y utopía jesuita en el Perú*. Catalogo della mostra (Lima, 2018). Lima: Municipalidad de Lima, 2018, p. n.n.

²⁷⁴¹ Si veda fig. in GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, p. 291.

²⁷⁴² MUJICA PINILLA 2019, p. 147.

²⁷⁴³ RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, p. 157.

²⁷⁴⁴ Cfr. Alvar González-Palacios. *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*. Milano: Electa, 2004, pp. 43-47.

²⁷⁴⁵ Archivio Storico Capitolino - Roma (=ASC). Archivio Urbano, sezione I, libro 360, 10 febbraio 1669, trascritto in JAPÓN 2020, p. 274.

²⁷⁴⁶ MELÉNDEZ, vol. 1, 1681, p. 58.

²⁷⁴⁷ AGMI. *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenamuerte de Lima*: años: 1745-1775, p. 54.

²⁷⁴⁸ ACOR. Q.II.7, *Primera parte del Libro de las cosas estables de la Congregación*, f. 15v.

Oratoriani di Lima il marchese di Villahermosa donò, il 12 marzo 1731, un frammento della reliquia di S. Filippo Neri affinché «*se colocase e nel altar, o capilla*», la quale da Roma era giunta prima a Valencia e da lì a Panama²⁷⁴⁹; dalla città istmica, non potendo sbarcare al Callao a causa di «*sus muchas arribadas*», il «*cajón*» contenente un reliquiario a forma di «*custodia de chrystal y platta dorada*» fu scaricato a Paita e quindi condotto a Lima²⁷⁵⁰.



Fig. 349. Manifattura italiana, *lipsanoteca*. Lima, Museo del Signore dei Miracoli. Foto da DEJO BENDEZÚ, MALLMA 2018.



Fig. 350. Autore ignoto, *reliquiario di S. Rosa*. Lima, chiesa di S. Domenico. Foto da WEDDIGEN 2018.

Non è questa l'occasione per realizzare un elenco esaustivo di tutte le reliquie di provenienza romana che giunsero nell'esteso Vicereame. Basti ricordare che oltre che a Lima, ne arrivarono numerose anche nei vari capoluoghi sede di Regia Udienza. A Quito, per esempio, giunsero reliquie ed interi corpi di santi al collegio di S. Ferdinando; nella chiesa di S. Ignazio di Bogotá vi era una reliquia di contatto di S. Francesco Saverio e una copia della Sacra Sindone dipinta nel 1611 autenticata dall'arcivescovo di Torino²⁷⁵¹, mentre nel convento di S. Giovanni di Dio vi era un reliquiario con al centro «*un Ecce Homo romano de bulto*»²⁷⁵². Ma così come altri oggetti d'arte, anche le reliquie furono inviate persino ai luoghi più periferici del Vicereame. Si ha notizia, per esempio, della richiesta, datata 1738, della reliquia di S. Clemente papa e martire da inviare alla riduzione di S. Juan in Paraguay²⁷⁵³. Nella chiesa di Morcote, frazione di Paya, nella regione di Boyacá, invece, abbiamo rinvenuto un pregevole reliquiario che consta di un busto in bronzo di un santo o beato gesuita posto su una pedana che conteneva originariamente i resti sacri; l'iscrizione della pedana rivela che il busto fu realizzato a Roma nel 1717 e commissionato da tale José García Ybáñez a Giuseppe Bertosi, scultore e fonditore noto per aver gettato in bronzo la statua di papa Alessandro VIII (1706 ca.) nella basilica vaticana²⁷⁵⁴.

Un caso particolare è quello di Rosa da Lima, prima santa del continente americano, le cui reliquie, dunque, non furono importate dall'Europa ma erano già in Perù; nonostante ciò si avvertì la necessità di realizzare un reliquiario di manifattura romana in cui custodire i sacri resti, e in tal modo “nobilitarne” l'immagine. Insieme alla statua marmorea di Melchiorre Cafà, infatti, furono

²⁷⁴⁹ ACOR. Q.II.7, *Primera parte del Libro de las cosas estables de la Congregación*, ff. 16r-16v.

²⁷⁵⁰ ACOR. Q.II.7, *Primera parte del Libro de las cosas estables de la Congregación*, f. 17r.

²⁷⁵¹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 327.

²⁷⁵² Si veda l'inventario del convento pubblicato in Rodolfo Vallín Magaña, Laura Liliana Vargas Murcia. *Iglesia de San Juan de Dios*. Bogotá: Arquidiócesis, 2004, p. 198.

²⁷⁵³ AGNA. Sala IX 6-9-7, Doc. 181 menzionato in CARRETERO CALVO 2016, p. 77.

²⁷⁵⁴ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 328.

inviata da Roma a Lima anche altre opere d'arte già esposte nella basilica di S. Maria sopra Minerva in occasione dei festeggiamenti per la beatificazione, tra cui un reliquiario adornato di pietre preziose, oggi irreperibile²⁷⁵⁵, che fungeva da base ad una statua in avorio della Beata Rosa²⁷⁵⁶. Non è da escludere che in epoca viceregia, a causa del danneggiamento del prezioso reliquiario e data l'impossibilità di ripararlo, maestranze locali abbiano realizzato un nuovo reliquiario per contenere il cranio di Rosa composto da una struttura in legno, placche d'argento cesellato e inserzioni di marmi policromi²⁷⁵⁷ (fig. 350), che a nostro parere potrebbero essere marmi di rimpiego del precedente reliquiario romano.

Oltre alle reliquie, diverse delle quali doverono essere di contatto, giunsero nel Vicereame del Perù anche effigi miracolose o loro riproduzioni, così come abbiamo potuto documentare nel caso delle immagini acheropite di S. Domenico di Soriano e di S. Francesco Saverio di Potami che furono sfruttate, rispettivamente da Domenicani e Gesuiti, per finalità propagandistiche e concorrenziali²⁷⁵⁸. Lo studio delle iconografie "italiane" dei santi e la loro diffusione in America Latina, tuttavia, non rientra nelle specifiche finalità di questa Tesi ragion per cui occorrerà approfondire, caso per caso, in altra opportuna sede.

5.7.8 Oggetti devozionali e di uso liturgico

Oggetti devozionali di varia natura e tipologia come medaglie, rosari, *Agnus Dei*, Crocifissi in bronzo, o persino ampolle con l'olio della lampada della Santa Casa di Loreto o con la manna di S. Nicola di Bari, oltre che ad altri oggetti di uso per la liturgia come calici o pissidi, giungevano nei Vicereami americani e non dovevano costituire una rarità²⁷⁵⁹. Come documentato da Luisa Elena Alcalá, i Gesuiti furono grandi importatori di questi oggetti destinati sia al consumo interno che a quello dei propri benefattori²⁷⁶⁰. Seppur apparentemente in misura minore, ad ogni modo, il fenomeno riguardò anche gli altri Ordini religiosi che, per esempio, spendevano molte energie nel promuovere i culti ad essi legati, come occorso con i Domenicani nei confronti di Rosa da Lima. Questi, nel 1669, fecero giungere da Roma a Lima

«una caja de poco menos de cinco palmos de largo, y de ancho poco menos de dos, aforrada en tafetán carmesí con cerradura y llave dorada [...] [con] las cosas siguientes: es a saber muchos agnus de cera blancos y sesenta bordados, trecientas medallas de plata, doscientas pequeñas y ciento grandes, quatrocientas de oton grandes y pequeñas por y quales partes todas con la efigie de la B. Rosa de santa Maria de Lima, y quarenta de plata y bronce también y por yguales partes con el rostro de su santidad [papa Clemente IX]»²⁷⁶¹.

Le numerose medaglie, di varia dimensione e materiale, raffiguranti Rosa da Lima e il papa Clemente IX, oltre che *Agnus Dei* in cera e ricamati, erano funzionali all'azione propagandistica

²⁷⁵⁵ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 133. José María Arévalo Claro. *Los dominicos en el Perú*. Lima: Imprenta Editorial San Antonio, 1970, p. 189 precisa che il reliquiario fu realizzato con fondi propri dal domenicano fra' Antonio González de Acuña con licenza dei superiori, così come ricordato da un'iscrizione posta sul retro della cassa: «*Suo solius impendio de Superiorum permissu*».

²⁷⁵⁶ Cfr. CÓRDOVA Y CASTRO 1668, p. 33.

²⁷⁵⁷ Cfr. WEDDIGEN 2018, pp. 133-135.

²⁷⁵⁸ Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. "Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118.

²⁷⁵⁹ Cfr. ALCALÁ 2007, pp. 141-158.

²⁷⁶⁰ Cfr. ALCALÁ 2007, pp. 141-158.

²⁷⁶¹ ASC. Archivio Urbano, sezione I, libro 360, 10 febbraio 1669, trascritto in JAPÓN 2020, p. 274.

attuata dall'Ordine all'indomani della beatificazione della terziaria domenicana e in vista della canonizzazione. Tra i pochi oggetti inviati da Roma che sono sopravvissuti crediamo vada riconosciuto un *Crocifisso* (fig. 351) con croce in cristallo ed elementi in bronzo che si conserva nel piccolo Museo di S. Rosa nel convento di S. Rosa dei Padri a Lima.

Oggetti di questo tipo raggiungevano anche i luoghi più periferici del Viceregno. Per esempio, per le Missioni del Paraguay, e precisamente per la riduzione di San Juan, fu ordinato del cappellano padre Pedro José Jofre un intero servizio d'altare da realizzarsi in Genova che si componeva di baldacchino, con colonne forse in marmo, preziosi tendaggi per chiuderlo, candelabri, altare in legno di noce dorato, un paliotto, un calice, una casula e due camici già spediti da Cadice nel 1741²⁷⁶². Alle Missioni del Guaraní erano destinate le merci imbarcate numerose casse da Cadice nel 1763 contenenti tra i vari articoli «*libros y devociones de Roma, una sacra, lavabo y Evangelio y seis candeleros de plata de Bolonia*»²⁷⁶³, e poi ancora «*dos campanillas de Loreto para las tempestades, casullas, agnus, estampas de papel, un caxoncito con reloj, pinturas, crocifixos de bronce*»²⁷⁶⁴. Per quanto riguarda il servizio liturgico, abbiamo potuto documentare che nell'aprile 1777 i Camilliani pagano 358 pesos e 1 real per aver incaricato la realizzazione a Roma di una pisside²⁷⁶⁵.



Fig. 351. Manifattura italiana (qui attr.), *Crocifisso*. Lima, Museo di S. Rosa. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 352. Manifattura toscana, *tabernacolo*, XVII secolo. Pistoia, chiesa dello Spirito Santo. Foto internet.

5.7.9 Mobilio domestico e liturgico

La ricchezza e il prestigio sociale trovava una delle forme maggiori di espressione nel mobilio e nell'adorno degli interni delle abitazioni private, che erano arredate con particolare attenzione al *confort* e al lusso, di modo che «*los privilegiados que tuviesen acceso a la intimidación de sus hogares descubrirían el buen gusto y sofisticación de sus moradores*»²⁷⁶⁶. Nel corso dei secoli dell'età viceregna, i mobili e gli adorni cabiarono continuamente assecondando le mode del periodo. I

²⁷⁶² AGNA. Sala IX 6-9-7, Doc. 361 citato in CARRETERO CALVO 2016, pp. 77-78.

²⁷⁶³ AGNA. Sala IX 6-10-6, Doc. 211 citato in CARRETERO CALVO 2016, p. 83.

²⁷⁶⁴ AGNA. Sala IX 6-10-6, Doc. 226 citato in CARRETERO CALVO 2016, p. 83.

²⁷⁶⁵ AGMI. *Libro Segundo de Exito de Nuestra Casa de la Buenamuerte de Lima el que comienza el años 1775, acaba el 1810*, p. 81.

²⁷⁶⁶ Paul Rizo-Patrón Boylan. *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 68.

principali cambiamenti furono sollecitati dai primi viceré borbonici, il marchese di Casteldosrús e il principe di Santo Buono in particolare, che ispirarono l'*élite limeña* alla sontuosità dello stile di vita²⁷⁶⁷ provocando, nel corso del secolo XVIII, un cambio della moda che si riflesse nel corredo domestico con spazi più pieni ed organizzati²⁷⁶⁸. Il mobilio era generalmente realizzato da artigiani locali, ma scorrendo gli inventari emerge che alcuni mobili, come le scrivanie e gli stipi, erano spesso importate dall'Europa²⁷⁶⁹. Nel Museo de Arte de Lima, per esempio, sono esposti come manifattura spagnola alcuni stipi in ebano con placche in avorio inciso che ricordano gli stipi napoletani tanto apprezzati anche in Spagna²⁷⁷⁰, suscitando il dubbio che qualcuno di essi possa in realtà essere di provenienza italiana. Oltre a Napoli, altre città esportatrici di mobili furono Venezia, da dove provengono alcune vetrinette realizzate con il pregiato vetro veneziano²⁷⁷¹, Roma, e anche Genova dove fu realizzato uno stipo «*de madera teñida de negro con su columnas al remedo de carey y sus pies de madera teñida de negro*» inventariato nel 1693 tra i beni del capitano Juan de Vergara a Cadice²⁷⁷². Nel 1639 Pedro Ramírez del Aguila descrive le case della nobiltà di La Plata (Sucre) come riccamente decorate con tessuti pregiati (velluti, broccati, taffetà), tappeti persiani e turchi, mobili in ebano con applicazioni in avorio e tartaruga, argenteria e «*muy ecelentes pinturas de España y Roma, sobre cobre, madera y lienzo*»²⁷⁷³.

Ad ogni modo, la proiezione dell'immagine familiare, dei suoi ideali e dei suoi valori, non si manifestava solamente nei salotti e nelle sale, luoghi di ostentazione per antonomasia, ma anche negli oratori privati che erano ambienti segnati dalla sensibilità femminile²⁷⁷⁴; come emerge dagli inventari, e come si è sottolineato nel corso della Tesi, non era raro che gli oratori custodissero manufatti artistici o sontuari di provenienza italiana.

Così come quello domestico, anche il mobilio liturgico fu soggetto alle medesime dinamiche di adeguamento al cambiamento del gusto oltre che alle necessità di adeguamento liturgico. Per quanto riguarda gli esemplari di mobilio in marmo si è parlato in precedenza; ora si citeranno alcuni pochi esempi di arredi di manifattura italiana di cui abbiamo rinvenuto traccia nelle fonti.

Il tabernacolo era certamente uno degli arredi che, in conformità alle disposizioni della Riforma cattolica e alle *Instrucciones* di S. Carlo Borromeo, assumeva grande centralità ragion per cui doveva essere uno degli arredi più preziosi delle chiese. Un ciborio particolarmente prezioso doveva essere quello del convento di S. Francesco di Gesù il Grande di Lima, che fu realizzato ai tempi del

²⁷⁶⁷ Cfr. RIZO-PATRÓN BOYLAN 2000, p. 69.

²⁷⁶⁸ Cfr. Alberto Baena Zapatero. "La vida material de las élites a finales del Antiguo Régimen: un estudio comparado de Lima, México y Lisboa". In Scarlett O'Phelan Godoy, Margarita Eva Rodríguez García (a cura di). *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, p. 287. Sul cambio del gusto prodotti in età borbonica si veda almeno Irma Barriga Calle. "Modernos ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII". In Scarlett O'Phelan Godoy (a cura di). *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015 (1ª ed. 1999), pp. 423-446.

²⁷⁶⁹ Cfr. Jorge Rivas. "El lujo indiano". In Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Colección Museo de Arte de Lima. Arte colonial*. Lima: MALI, 2016, p. 77.

²⁷⁷⁰ Cfr. Renato Ruotolo. "Mobili". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 363-364.

²⁷⁷¹ Cfr. Maria Dolores Crespo Rodríguez. *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Madrid: Editorial CSIC, 2020 (1ª ed. 2006), p. 314.

²⁷⁷² Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLO 2021b, p. 310.

²⁷⁷³ Pedro Ramírez del Aguila. *Nuticias Políticas de Indias [1639]*. Sucre: Imprenta Universitaria (ed. critica a cura di Jaime Urioste Arana), 1978, p. 55.

²⁷⁷⁴ Cfr. Irma Barriga Calle. "Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado". In Scarlett O'Phelan Godoy, Margarita Eva Rodríguez García (a cura di). *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, p. 313.

Commissario Generale dei Francescani fra' Luis de Cervela (in carica tra il 1669 e il 1674). Questo ciborio

«se componía de tres cuerpos, taraceado y embutido de ébano, marfil, carey y sobrepuestos de bronce dorado, “de tan curiosos y proporcionados dibujos, que admira y confunde al arte su escultura”. Era este tabernáculo en forma de rotonda. A su alrededor formando el primer cuerpo, sobresalían diez airosas columnas con basa y capitel de bronce dorado y fuste de mármol»²⁷⁷⁵.

Nonostante l'opera non sia più esistente, dalla dettagliata descrizione possiamo ipotizzare che si trattasse di una pregevole manifattura italiana del XVII secolo, probabilmente non molto diversa dal tabernacolo in ebano, pietre dure e metallo donato che si custodisce nella chiesa dello Spirito Santo di Pistoia (fig. 352), anche se andrà detto che in Spagna i prototipi italiani furono ben assimilati generando una produzione spagnola con marmi italiani²⁷⁷⁶.

Oltre ad arredi strettamente funzionali alla liturgia, nelle chiese e nei conventi principali del Vicereame non dovevano mancare mobili dal valore prettamente sontuario. Di probabile fattura italiana, così come segnalato da Benjamin Gento Sanz che negli anni Quaranta del secolo scorso lo vedeva in un ambiente prossimo alla sacrestia della chiesa di S. Francesco di Lima, era uno stipo in ebano, coronato da un crocifisso d'avorio, decorato con lamine di argento cesellato e placche d'avorio con figure di cavalieri a trotto²⁷⁷⁷, forse paragonabile a qualcuno dei preziosi stipi realizzati in Italia, in particolar modo a Napoli, tra Sei e Settecento²⁷⁷⁸. Nella chiesa di S. Domenico di Bogotá, invece, si conservava un orologio *«de apuración y campana, sostenido por cuatro Leones empinantes, todo de bronce dorado»* realizzato a Napoli e appartenuto al vicerè di Napoli Pedro d'Aragona, successivamente donato alla chiesa per merito del governatore Fernando de Fresneda, cavaliere di Calatrava²⁷⁷⁹.

5.7.10 Stoffe

Il Regno di Napoli fu uno dei principali esportatori di sete pregiate verso l'America. Tale fiorente commercio è stato indagato da Gennaro Borrelli²⁷⁸⁰ che ha ritrovato la relazione sulle condizioni dell'Arte della Seta del 1741 presentata al Supremo magistrato di Commercio. In essa è evidenziato il capillare commercio con il «Perù ed il Messico e Regno dell'America alla Monarchia di Spagna appartenenti dei drappi di seta fabbricati a Napoli». Nello stesso documento, tuttavia, si denunciava che questo fiorente traffico, che nel Seicento costituì la principale fonte di guadagno del Regno napoletano, era entrato in una fase di decrescita delle esportazioni a causa dell'insorgere di produzioni locali americane²⁷⁸¹.

Oltre che da Napoli, anche da Milano giungevano al Perù pregevoli tessuti come i broccati. Per la sacrestia del convento di S. Francesco di Lima, per esempio, giunse da Milano nei primi decenni

²⁷⁷⁵ Cfr. GENTO SANZ 1945, p. 184.

²⁷⁷⁶ Cfr. Felipe Serrano Estrella. "Marmi per l'eucarestia. I tabernacoli nell'architettura religiosa spagnola". In Grégoire Extermann, Ariane Varela Braga (a cura di). *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca, 2016, pp. 319-342.

²⁷⁷⁷ Cfr. GENTO SANZ 1945, pp. 241-242.

²⁷⁷⁸ Cfr. Alvar González-Palacios. *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili italiani*. Roma: BNL Edizioni, 1996, pp. 48-55 ed in particolar modo lo stipo di p. 54 con la figura di un archibugiare incisa su placca d'avorio.

²⁷⁷⁹ Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, p. 309.

²⁷⁸⁰ Gennaro Borrelli. "La borghesia napoletana della seconda metà dei Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò. Parte quarta". *Ricerche sul '600 napoletano*, 1989, pp. 7-20.

²⁷⁸¹ Archivio di Stato di Napoli (=ASN). *Arte della Seta*, n. 11, 505, f. 1 menzionato in BORRELLI 1989, p. 7.

del XVIII secolo, su commissione del Procuratore Generale fra' Fernando de Herrera, un intero corredo in broccato bianco «con franjas de tisú carmesí» pagato ben 2655 pesos²⁷⁸²; per l'ornamentazione della cappella della Madonna della Candelora della stessa chiesa giunsero da Venezia nastri preziosi²⁷⁸³. Nell'inventario dei beni del 1756 del convento di S. Giovanni di Dio dei Fatebenefratelli di Bogotà, inoltre, constano paramenti liturgici neri «con punta de oro de Milán», una mantovana per l'altare maggiore «con su palia de Nápoles, bordados de oro y sedas sobre gorgorán blanco con su fleco de oro», un copricapice «de bretaña con flores de Nápoles sobre turquesca azul, guarnecida con listón nácar alechugado»²⁷⁸⁴.

Le stoffe variopinte erano frequentemente utilizzate negli interni delle abitazioni sia per questioni estetiche che per trattenere il calore dell'ambiente; talvolta erano utilizzati tendaggi di stoffe preziose per esaltare i dipinti, come nel caso di un quadro di «Santa Ana, Nuestra Señora del Niño Jesús y de San José de mano de Alesio con marco labrado casi una cuarta de ancho con su velo y cortina de tafetán carmesí», citato nel testamento di Gonzalo Arias nel 1650 a Lima²⁷⁸⁵. Sul finire del XVIII secolo il viaggiatore spagnolo Alonso Carrió de la Vandra (1715-1783) parlando di ciò che maggiormente lo aveva colpito nella visita a Lima segnalava «su ropaje era el más exquisito que se tejía en las mejores fábricas de la Europa», tra cui vi erano «colgaduras y rodapiés, a lo menos son de damasco carmesí, guarnecidas de los mejores galones y flecaduras de oro que se hacen en Milán»²⁷⁸⁶.

Per l'importazione nel Vicereame del Perù delle stoffe pregiate, frequentemente, venivano costituite società di mercanti come quella di cui si ha notizia in Bogotà che si occupava di comprare «sedas de Calabria [...], ataderas de Génova [...] y listones de Nápoles»²⁷⁸⁷. Agli inizi dell'epoca viceregia tale compito era svolto dai mercanti fiorentini come Luigi Federighi che nel 1604 divenne uno dei più importanti armatori della *Carrera de Indias*, operante nel traffico di preziosi tessuti d'oro e taffetà tra Firenze, Andalusia e America²⁷⁸⁸.

5.7.11 Stampe

Quello delle stampe e della grandissima influenza che ebbero nel sistema artistico e culturale americano è un tema molto vasto e per molti versi già ampiamente studiato nelle sue varie sfaccettature²⁷⁸⁹ dal momento che esse rappresentarono un fondamentale canale di penetrazione e

²⁷⁸² RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, pp. 53-54.

²⁷⁸³ Cfr. RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735, p. 113.

²⁷⁸⁴ Si veda l'inventario del convento pubblicato in VALLÍN MAGAÑA, VARGAS MURCIA 2004, pp. 188, 190, 192.

²⁷⁸⁵ HOLGUERA CABRERA 2017b, p. 21.

²⁷⁸⁶ Alonso Carrió de la Vandra. *El Lazarello de Ciegos Caminantes, desde Buenos-Ayres, hasta Lima, con sus itinerarios segun la mas puntual observacion, con algunas noticias utiles á los nuevos comerciantes que tratan en mulas; y otras historicas*. Gijón: Rovada, 1773, pp. n.n.

²⁷⁸⁷ PÉREZ PÉREZ 2016, p. 110.

²⁷⁸⁸ Cfr. Rafael Ramos Sosa, Ricardo García Jurado, Rafael Japón Franco. "Relazioni artistiche tra Italia e Ispanoamerica: Firenze e Siviglia". In Nicoletta Lepri (a cura di). *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 2014). Firenze: Aomia, 2016, p. 77.

²⁷⁸⁹ Si veda almeno Laura Liliana Vargas Murcia. *Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)* (Tesi di dottorato). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2013; Manuel García Luque. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 181-256; María de los Ángeles Fernández Valle. "De Roma a las Indias: religiosidad y circulación de estampas de la Azucena de Quito". In Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón (a cura di).

diffusione della cultura artistica europea in America, sia nel campo della pittura²⁷⁹⁰ che in quello dell'architettura per mezzo dei trattati illustrati di Vignola, Serlio, Palladio, Pozzo ecc²⁷⁹¹. In questa occasione il nostro intento non è quello di analizzare l'impatto delle stampe italiane sull'arte locale peruviana, né quello di studiare come le stampe italiane abbiano inciso nel diffondere specifiche iconografie, bensì quello di dare un saggio del fenomeno della circolazione delle stampe quale bene di consumo, particolarmente richiesto dagli Ordini religiosi per i loro propositi propagandistici.

Bisognerà dire, prima di tutto, che le stampe italiane rappresentarono solo una porzione del più grande mercato delle stampe che Spagna e Viceregni americani importarono anche da Francia, Germania e Fiandre²⁷⁹². In alcuni casi nella stessa Italia giungevano stampe straniere su incarico degli Ordini religiosi della Provincia peruviana. Nel dicembre del 1752, per esempio, i Camilliani di Lima pagarono 767 pesos per imprimere in Germania 2000 stampe della vita di S. Camillo delle quali 1000 erano destinate a Roma e la restante merà a Lima²⁷⁹³. Per quanto riguarda i luoghi di produzione nella Penisola italiana, dai documenti emerge che a *Tierra Firme* giungevano «*estampas de Milán*», messali e breviari stampati a Venezia oltre che «*papel de Génova*»²⁷⁹⁴, ma il primato spettò a Roma dove erano attivi abili disegnatori, incisori e stampatori che erano molto apprezzati per creare le iconografie dei nuovi beati o santi e ben conoscevano il gusto della Santa Sede. A Roma, inoltre, sede della Curia pontificia e dei Dicasteri, la diffusione delle stampe e delle biografie illustrate era funzionale alla strategia per facilitare la penetrazione dei nuovi culti o per esaltare le virtù di un candidato a ricevere gli onori degli altari²⁷⁹⁵.

Le cause di beatificazione e canonizzazione rappresentavano per gli Ordini religiosi un'ingente voce di spesa a causa dell'impegnativo investimento economico richiesto. In una lettera inedita del 29 febbraio 1668 inviata da Roma a Lima, per esempio, vengono dettagliate le considerevoli spese sostenute dai Domenicani per la beatificazione di Rosa da Lima:

«17. v. mil escudos de 10 reales de plata puestos en Roma ha gastado en la Causa descues de los quales ha pagado 7150 a la Basilica de S. Pedro por los derechos del Decreto de la Congregacion que officia de iure, 200 del breve duplicado, impresiones de 4 mil estampas depositados en el Monte de la piedad para las fiestas. de Roma embia a la Provincia frontal, caxa para el Cuerpo, si es que ay alguna Reliquia del Sagrario. Para el Altar, estatua de marmos todo de piedras preciosas que en toda Europa no ay cosa que tale paresca embia 6. quadros de la Vida que cadauno ha costado 120 escudos por escritura, un terno de ceda y oro 20 casullas de brocado, otro terno de lama, flores de oro, y a qui vale mas de 10 mil escudos,

Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos. Castellón: Universidad Jaume I, 2016, pp. 135-155; Adrián Contreras-Guerrero. "Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana)". In Rafael López Guzmán (a cura di). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 17-29.

²⁷⁹⁰ Cfr. STASTNY 2013, pp. 26-27, 376.

²⁷⁹¹ Sul tema si veda almeno Santiago Sebastián. "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 7, 1967, pp. 30-67; Mario Sartor. "Trattatistica italiana e processi urbano-architettonici iberoamericani". In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 113-122; Gauvin Alexander Bailey. "'Just like The Gesù': Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola, and Jesuit Architecture in South America". *Archivum Historicum Societatis Jesus*, vol. 70, n. 140, 2001, pp. 233-263.

²⁷⁹² Cfr. VARGAS MURCIA 2013, pp. 64-81.

²⁷⁹³ AGMI. *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenamuerte de Lima: años: 1745-1775*, p. 49. «Pagamos 767 pesos a D. Anselmo Paule de los costos de dos mil juegos de Estampas de la Vida de Ntro. Santo Padre que se sacaron en Alemania: mil para Roma y mil para aquí».

²⁷⁹⁴ VARGAS MURCIA 2013, pp. 56, 64, 72, 146.

²⁷⁹⁵ Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia. "Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito". In María del Pilar López, Fernando Quiles (a cura di). *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2016, pp. 134-145.

*a y no tendra presio ni apresio porque a si lo permite Dios que os haga Santos hijos por medio de vuestra santa madre Rosa de Santa Maria. Roma el febrero 29 del 1668*²⁷⁹⁶.

In una precedente lettera del novembre 1664 inviata da Roma a Lima si ricordava che per sostenere la Causa di beatificazione «*se ha gastado en traducciones, impresiones, abogados, procuradores, pinturas, estampas, libros y otras sircustancias*»²⁷⁹⁷. Appare chiaro che oltre alla spesa per la realizzazione di opere d'arte, quali 6 tele - in un altro documento si parla di solo 4 tele -



Fig. 353. Benoit Thiboust da Lazzaro Baldi, *S. Rosa col Bambino*, 1666. Foto da BERTOLINO 1666.

raffiguranti scene della vita di Rosa da Lima verosimilmente eseguite da Lazzaro Baldi ad imitazione di quelle di medesimo soggetto ancora conservate nella cappella Colonna in S. Maria sopra Minerva a Roma²⁷⁹⁸, la statua marmorea di Melchiorre Cafà, il reliquiario, paramenti liturgici ecc., venivano sborsate ingenti quantità di denaro per la realizzazione di libretti e stampe celebrative dell'evento, apparati effimeri, e soprattutto vertiginose quantità di denaro per spese burocratiche legate al processo condotto dalla Congregazione dei Santi e ai diritti²⁷⁹⁹. Molte delle incisioni di Rosa da Lima che circolarono in vista della beatificazione della terziaria domenicana furono disegnate da Lazzaro Baldi, sia come opere individuali che a corredo di biografie della mistica limegna, come nel caso di quella inclusa nella vita pubblicata nel 1666 da Serafino Bertolini²⁸⁰⁰ che vede Rosa da Lima col Bambino Gesù in braccio all'interno di una ghirlanda di rose (fig. 353); questa invenzione del Baldi, tradotta in incisione da Benoit Thiboust²⁸⁰¹, dové avere un certo successo nel Viceregno del

Perù dal momento che ne abbiamo rinvenuto copie nella collezione della Nunziatura Apostolica del Perù a Lima e nel Museo de Arte Colonial a Bogotá²⁸⁰².

Oltre a quello di Rosa da Lima, pare utile ricordare anche il caso di Toribio Mogrovejo per il quale, per promuoverne la beatificazione, il procuratore limegno della causa, Juan Francisco de Valladolid, finanziò la realizzazione di una biografia dell'arcivescovo pubblicata nel 1655²⁸⁰³ che sarebbe dovuta essere corredata da una serie di stampe di Carlo Maratta raffiguranti alcuni dei

²⁷⁹⁶ AGOP. IV.95 (*Regestrum actorum regiminis Rmorum Ridolfi Turco, de Marinis, Roccaberti, Passerini, pro Provincia S. Ioan Bap. de Peru et pro Provincia S. Mariae Candelaria, 1637-1671*), 29 febbraio 1668, ff. 99v-99r. [La numerazione della paginazione è invertita nel manoscritto].

²⁷⁹⁷ AGOP. IV.95, novembre 1664, f. 224r. [La numerazione della paginazione è invertita nel manoscritto].

²⁷⁹⁸ Cfr. JAPÓN 2020, p. 270.

²⁷⁹⁹ Per quanto riguarda la canonizzazione di Isidoro Agricola, per esempio, Alessandra Anselmi evidenzia le ingenti spese sostenute per «oliare» la complessa macchina burocratica della congregazione dei Santi che doveva occuparsi del processo di canonizzazione: regali, pranzi e recite di commedie in casa dell'ambasciatore spagnolo accompagnavano le iniziative più «canoniche», ovvero la raccolta di notizie sui miracoli compiuti da Isidoro». Alessandra Anselmi. «Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)». In José Luis Colomer (a cura di). *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: CEEH, 2003, p. 222.

²⁸⁰⁰ Serafino Bertolino. *La Rosa Peruana ovvero vita della sposa di Christo, Suor Rosa di Santa Maria nativa della Città di Lima nel Regno del Perù, del Terz'Ordine di San Domenico*. Roma: Tinassi, 1666.

²⁸⁰¹ Cfr. Antonella Pampalone. *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma: De Luca, 1979, p. 28.

²⁸⁰² Si veda *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, p. 174, figg. 224-225.

²⁸⁰³ Michele Angelo Lapi. *Vita del servo di Dio d. Torivio Alfonso Mogrovejo dedicata alla santità di nostro signore Alessandro VII Pontefice Massimo*. Roma: Tinassi, 1655.

principali miracoli di Toribio; le stampe, tuttavia, furono pubblicate solo nel 1679 in concomitanza con la beatificazione²⁸⁰⁴. Ma al di là di promuovere le canonizzazioni, le incisioni romane furono anche molto apprezzate dai missionari che le utilizzavano quale ausilio all'evangelizzazione degli *indios*. A tal proposito emblematiche sono le parole del frate francescano Juan Bautista che nel 1599 esprimeva il desiderio che le stampe da utilizzare nelle sue missioni in Messico «*fuera de Roma para que con su lindeza llevaran tras sí los ojos de los hombres, y juntamente hiciera impresión en sus almas el suceso estampado en ellas*»²⁸⁰⁵. Le stampe, ancora, erano utilizzate per la devozione domestica e «*varias de las habitaciones de la casa podían exhibir imágenes religiosas, tanto para las prácticas religiosas a las que una representación visual podía facilitar la reflexión como para demostrar y profesar el sentimiento cristiano*». Le stampe, dunque, erano anche utilizzate per l'ornamentazione degli interni delle abitazioni e non era una rarità nelle case dell'epoca viceregia trovarvi «*paisajes, naturalezas muertas, escenas históricas, emblemas y retratos civiles y reales*»²⁸⁰⁶.

5.7.12 Le maestranze

Andrà segnalato che per il Settecento, alla carenza di pittori e scultori italiani trasferitisi in Perù corrispose l'arrivo, non registrato nei secoli precedenti, di maestri della lavorazione dei metalli preziosi e della creazione e commercio di gioielli. Tra di essi Sandro Patrucco documenta il milanese Antonio Gómez verso il 1783 e il genovese Giovanni de Aserbis²⁸⁰⁷. Sempre genovese era Felice Giuseppe Maria Conforto «*maestro platero de oro*» che si stabilì a Lima aprendo una bottega in «*calle de Mercaderes*»²⁸⁰⁸ dove realizzava, sin dal 1746, «*obras de oro prolijas y curiosas*», accogliendo molti apprendisti; a giudicare dal suo testamento il Conforto riuscì a fare fortuna²⁸⁰⁹. Ancora da Genova provenivano i fratelli Antonio, Ambrogio, Gaetano Bacareza che lavoravano nella realizzazione di brillanti, oltre che nell'intaglio delle pietre dure e nel confezionamento della dinamite. Antonio, che era pure orologiaio, si stabilì a Lima nel 1769 lavorando nel commercio di orologi, gemme, diamanti, oro ed argento, mentre Ambrogio passò a Huamanga alla ricerca di diamanti e Gaetano, in qualità di lapidario, riuscì a racimolare una discreta fortuna²⁸¹⁰.

Sul finire del XVIII secolo giunsero in Perù gli argentieri italiani Dondinelli e Giuseppe Bocchi che introdussero nell'argenteria peruviana il sobrio stile neoclassico che lentamente si andava a sostituire all'ancora imperante gusto barocco. Particolarmente rilevante fu proprio la figura di Giuseppe Bocchi meglio conosciuto in Perù come José Boqui (1770-1848). Questi nacque nel 1770 a Parma, capitale del Ducato che in quell'epoca era dominio dei Borbone. Fu sicuramente la condizione dinastica del piccolo Stato ciò che facilitò il trasferimento di Bocchi a Madrid dove

²⁸⁰⁴ Cfr. Flavia Tudini. "Un beato americano nella Roma barocca. Le feste a Roma per la beatificazione di Toribio Mogrovejo". In Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broglio, Marcello Fagiolo Dell'Arco (a cura di). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, vol. 1. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, p. 218.

²⁸⁰⁵ CONTRERAS-GUERRERO 2017c, p. 17.

²⁸⁰⁶ VARGAS MURCIA 2013, p. 147.

²⁸⁰⁷ Cfr. PATRUCCO 2005, p. 170.

²⁸⁰⁸ Cfr. Diego Lévano. "Genoveses en Lima a finales del virreinato". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 1, 2019, p. 75.

²⁸⁰⁹ PATRUCCO 2005, pp. 170-171.

²⁸¹⁰ Cfr. PATRUCCO 2005, pp. 172-173.

avviò i suoi studi nella Escuela de Artes y Oficios, che era stata creata nel 1771, muovendo i suoi primi passi nell'argenteria religiosa alla quale si perfezionò nella Escuela Gratuita de Diseño di Barcellona, sorta nel 1775 come centro di formazione alle arti applicate. Nel 1794 Giuseppe, insieme al fratello Antonio Abdón Bocchi e all'artista Martino de Petris di cui si dirà più avanti, partì da Cadice diretto a Buenos Aires nel seguito del viceré del Río de la Plata Pedro Melo de Portugal²⁸¹¹. Nella capitale del Vicereame del Río de la Plata Bocchi si dedicò al commercio e all'argenteria; realizzò, per esempio, l'ostenorio per il convento di S. Domenico di Buenos Aires e oggetti liturgici e di uso domestico anche per altre città del Vicereame rioplatense come Córdoba del Tucumán²⁸¹² e anche del Vicereame del Perù come Trujillo. Fu anche impiegato, insieme al fratello e al Petris, come perito di alcune collezioni dichiarando di essere

«maestro titulado en Madrid del arte de platería, de fundiciones, sendas y alineaciones, tirado á hilo, ó lámina torno, buril, cincel y pulimentos é inventor y fabricante de matrices de bronce para fundir de dibujo, vasos, felites roscas y tuercas, torno para óvalos, redondos, esféricos, planos cilindros y roscas tórculos y torquitas para estampar y color de dibujo, filete y listones y fundidor de cadenas en infinitum de eslabon y de tiro de pozo de plata, laton, fierro y acero»²⁸¹³.

Diversamente il fratello Antonio Bocchi, che morì a Mendoza nel 1847 all'età di 72 anni²⁸¹⁴, si dichiarava maestro «*de torno a óvalo redondo sólido y de bucosidad, cilindros y roscas, etcetera*»²⁸¹⁵. All'indomani della Rivoluzione del maggio 1810 che portò alla destituzione del viceré del Río de la Plata, Giuseppe Bocchi si trasferì a Lima dove è documentato nel luglio di quell'anno suscitando fondati sospetti del viceré del Perù circa la collusione del Bocchi con i separatisti argentini. Ed infatti l'argentiere fu arrestato perché coinvolto nella cosiddetta «*conspiración de Anchoris*» (anche nota come «*conspiración de los porteños*»), ossia in una serie di manifestazioni svolte a Lima il 14 settembre 1810 a sostegno dell'attacco degli indipendentisti argentini all'Alto Perù. Dopo questi fatti l'argentiere fu espulso dal Vicereame, ma già nel 1814 era nuovamente a Lima dove si presentava dinnanzi al viceré dichiarandosi fedele sostenitore della causa realista e dove espose uno straordinario ostensorio arricchito con pietre preziose che gli diede fama immediata in Perù.

Usando quest'oggetto prezioso come garanzia, il Bocchi riuscì ad ottenere un prestito di 60000 pesos dal Tribunal del Consulado per dedicarsi alla messa in opera di una sua invenzione. Si trattava di uno strumento di drenaggio da utilizzare nelle miniere d'argento che nel 1816 Bocchi cercò di rendere funzionante nella miniera di Huay Huay nella provincia di Huarochirí. Il marchingegno suscitò l'interesse di molti e persino dello stesso re che con una cedola del 1817 approvò i piani del Bocchi che, tuttavia, si rivelarono fraudolenti dal momento che la macchina risultò di scarsa potenza e quindi inefficace. Bocchi stava quasi per essere imputato come truffatore quando nel 1821 si produsse il sovvertimento del regime del Perù con la fuga del viceré José de la Serna e l'ingresso a Lima del generale José de San Martín che proclamò l'Indipendenza nazionale.

²⁸¹¹ Cfr. Patricia Andrea Dosio. "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata". *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, n. 35, 2018, pp. 213-215.

²⁸¹² Sull'attività di Bocchi in Argentina si veda Vanina Scocchera. "Objetos en disputa: valoraciones simbólicas, redes e intercambios entre monasterios femeninos y agentes de la sociedad colonial (Virreinato del Río de la Plata fines s. XVIII-XIX)". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 373-391.

²⁸¹³ Zenón Bustos. *Anales de la Universidad Nacional de Córdoba. Segundo periodo 1795- 1807*, vol. 3. Córdoba: La Industrial, 1910, p. 329.

²⁸¹⁴ Cfr. DOSIO 2018, p. 213.

²⁸¹⁵ BUSTOS 1910, p. 329.

Solo allora si venne a sapere che Giuseppe Bocchi, che era stato frequentatore dei cenacoli intellettuali del viceré de la Serna, in realtà era un agente segreto di San Martín che per i suoi servizi ritenne giusto ricompensarlo designandolo come benemerito e come primo Direttore della Casa della Moneta. Assumendo sempre più potere e prestigio, col pretesto di organizzare un'esposizione di argenteria, Bocchi riunì una grande quantità di oggetti in argento appartenenti allo Stato e alla Chiesa, compreso il famoso ostensorio decorato con pietre preziose (anche se iniziò a circolare la voce che in realtà fossero vetri colorati), e nel 1823, alla vigilia dell'occupazione di Lima da parte delle truppe realiste, fuggì con il prezioso carico tornando in Italia dove morì nel 1848²⁸¹⁶. Al di là di tutte le romanzesche vicende della vita spregiudicata di Giuseppe Bocchi, il suo apporto fu decisivo per il rinnovamento dell'argenteria limegna in chiave neoclassica²⁸¹⁷; purtroppo non rimane quasi nulla della sua produzione e per avere un'idea del marcato gusto neoclassico delle sue opere si dovrà considerare, per esempio, la *escribanía* progettata dal Bocchi nel 1802 per il Real Tribunal del Consulado di Buenos Aires che nel contratto viene così descritta:

«una urna egipcia en donde los romanos acostumbraban poner las cenizas de sus emperadores, sostenida de cuatro pilastras y ricamente adornada y en su remate una campanilla y en ambas partes habrán dos jarras iguales que en cada una contendrá tintero y salvadera, enriquecidas igualmente con adornos para acompañar la pieza del medio, siendo estas tres en figura piramidal; estarán colocadas sobre una bandeja la cual tendrá un cajón para varios usos con el mismo orden grandioso propio de un regio tribunal»²⁸¹⁸.

5.8 Il caso di Arequipa²⁸¹⁹

All'interno del contesto andino, caratterizzato dall'insorgere di scuole artistiche locali di particolare vivacità come quelle *quiteña* e *cuzqueña*, ricopre un ruolo peculiare la città di Arequipa, che in riferimento alle relazioni artistiche tra Penisola italiana e Vicereame del Perù si attestò, in maniera non scontata, come un centro recettore di arte italiana durante tutto il periodo vicereame. In questo paragrafo, pertanto, si porrà l'attenzione sull'impronta lasciata dall'arte italiana in età vicereame ad Arequipa, importante città dell'antico Vicereame ed attuale seconda città del Perù per numero di abitanti. Ci soffermeremo, inoltre, su aspetti legati alla cultura, alla religione e al trasferimento di culti ed iconografie, così come sull'arrivo di reliquie da Roma in linea all'azione propagandistica della Chiesa rivolta ad esaltare i legami con la Santa Sede.

Situata in una fertile valle solcata dal fiume Chili, all'ombra dei vulcani Misti, Chachani e Pichu-Pichu, la città di Arequipa fu fondata il 15 agosto 1540 da Garci Manuel de Carbajal²⁸²⁰, diventando

²⁸¹⁶ La bibliografia su Giuseppe Bocchi è abbastanza ampia. Si veda almeno VARGAS UGARTE 1947, pp. 364-366; KUSUNOKI 2011, pp. 247-249; Cristina Vera de Flachs. "Un viajero italiano en Hispanoamérica en tiempos de la emancipación: Giuseppe Bocchi". *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n. 11/2, 2013, pp. 9-31; Cristina Vera de Flachs. "Giuseppe Bocchi y José Antonio Miralla. Dos viajeros en tiempo de las revoluciones de independencia americanas". *Investigaciones históricas Época moderna y contemporánea*, n. 36, 2016, pp. 147-165.

²⁸¹⁷ Cfr. Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Platería republicana y contemporánea". In José Torres della Pina, Victoria Mujica Díez Canseco (a cura di). *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata del Perú, 1997, pp. 291-292; Anthony Michael Holguín Valdez. "Un platero vasco en Lima (Perú): Agustín de Arpide". *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n. 11, 2022, pp. 10-11.

²⁸¹⁸ José M. Mariluz Urquijo. "Dos contratos de José de Boqui". *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas*, n. 15, 1962, pp. 122-123.

²⁸¹⁹ Quanto si espone in questo paragrafo ripropone in parte quanto già pubblicato da chi scrive in Francesco De Nicolò. "Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal". *Esperide. Cultura artística in Calabria*, a. XIII, nn. 25-26, 2020 (2022), pp. 115-129.

presto un importante centro nel Sud del Perù per la sua strategica posizione geografica a metà strada tra Lima e il Cerro Rico de Potosí e a metà strada tra la costa del Pacifico e il Lago Titicaca nonché imponendosi anche come nuovo polo artistico nel vasto territorio del Vicerego²⁸²¹. Furono soprattutto le caratteristiche di originalità e pregio che si espressero nel campo architettonico a qualificare quella di Arequipa nei termini di una vera «*escuela regional*»²⁸²² caratterizzata da una peculiarità stilistica che si manifestò ampiamente nell'ornamentazione delle facciate degli edifici e nelle coperture delle volte e delle cupole; Antonio San Cristóbal la chiamava «*arquitectura planiforme y textilográfica*»²⁸²³ però è più conosciuta come architettura “*mestiza*” anche se la storiografia più recente preferisce definirla “ibrida”²⁸²⁴. Ciò che permise la realizzazione di programmi ornamentali di così vasta portata, che richiamano il plateresco spagnolo, il manuelino portoghese e il barocco leccese²⁸²⁵, mescolati con motivi di derivazione locale, fu l'impiego nelle costruzioni di una pietra bianca molto porosa e facilmente lavorabile, il *sillar*. Questa pietra locale è in realtà una roccia ignimbratica formata a seguito delle antiche eruzioni dei vulcani della zona i quali, insieme ai violenti movimenti tellurici, hanno sempre manifestato la loro furia distruttiva offrendo paradossalmente il materiale da costruzione che, proprio per il candore della pietra degli edifici, conferì ad Arequipa l'appellativo di *Ciudad Blanca*²⁸²⁶.

Nel Capitolo precedente abbiamo visto dell'arrivo ad Arequipa di alcune opere di Bernardo Bitti e dell'esecuzione da parte di Matteo Pérez da Lecce del *retablo* dell'altare maggiore della chiesa conventuale di S. Domenico. Con l'arrivo del periodo barocco la presenza culturale italiana ad Arequipa continuò nel solco del più ampio fenomeno della circolazione artistica tra il Vicerego del Perù e Penisola italiana nel quale, come si è più volte ribadito, le *élites* civili ed ecclesiastiche americane, al pari di quelle europee, ebbero un ruolo di primo piano nel fomentare la domanda di oggetti di lusso che risaltavano il proprio potere. Possedere un'opera d'arte italiana costituiva motivo d'orgoglio per i proprietari e, per quanto concerne gli Ordini religiosi, serviva a mantenere fermi i vincoli con le proprie case generali a Roma²⁸²⁷. È il caso, per esempio, del quadro di *San*

²⁸²⁰ Tra i fondatori della città figura anche il milanese Francesco Bosso. Cfr. Flor de María Valdez Arroyo. *Las relaciones entre el Perú e Italia (1821-2002)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, p. 23.

²⁸²¹ Tra l'ampia bibliografia su Arequipa si veda almeno Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, vol. 2. Barcellona: Salvat, 1950, pp. 155-166; BERNALES BALLESTEROS 1987, pp. 277-281; Ramón Gutiérrez. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 166-169.

²⁸²² Antonio San Cristóbal Sebastián. “Perspectiva en la interpretación de la arquitectura planiforme de Arequipa”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 26, 1999, pp. 357-358 qualifica quella di Arequipa e del Collao nei termini di una scuola dal momento che «*creó nuevos modelos autónomamente tanto para el diseño de las portadas, como para su expansión volumétrica y para la complementación decorativa*».

²⁸²³ Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 1997.

²⁸²⁴ Queste denominazioni si devono al fatto che all'interno dell'abbondante ed aggrovigliata decorazione intagliata con bisello, che produce un rilievo molto piatto, si mescolano motivi puramente occidentali con altri pienamente autoctoni. Sull'architettura *arequipeña* si veda anche Ramón Gutiérrez. *Evolución histórica urbana de Arequipa, 1540-1990*. Lima: Epígrafe, 1992 e Luis Enrique Tord. *Arequipa artística y monumental*. Lima: Banco del Sur del Perú, 1987. Sul dibattito storiografico sull'architettura “*mestiza*” si veda Gauvin Alexander Bailey. *The Andean Hybrid Baroque: convergent cultures in the churches of colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010, pp. 15-43.

²⁸²⁵ Non ci pare fuori luogo suggerire un confronto con il barocco leccese innanzitutto per il simile sapiente impiego della tenera pietra locale che era scolpita generando una decorazione diffusa su facciate ed altari oltre che per il valore simbolico ed antropologico che, nel caso pugliese sembrerebbe vincolato al substrato culturale greco-bizantino e in quello *arequipeño* alla tradizione andina. Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 116. Sul barocco leccese si veda almeno ABBATE 2002, pp. 247-271.

²⁸²⁶ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 116.

²⁸²⁷ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 124; CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLA 2020, p. 56.

Camillo in gloria ora nei depositi della cattedrale di Arequipa ma proveniente dalla distrutta chiesa dei Camilliani, realizzato a Roma nel 1778²⁸²⁸.

Come si è già detto, tra gli articoli di lusso più richiesti vi erano i crocifissi eburnei, che frequentemente erano realizzati da artisti nordici trasferitisi in Italia²⁸²⁹. Nel convento della Recoletta si custodisce un *Crocifisso* d'avorio policromato, già segnalato come probabile manufatto italiano da Luis Tord²⁸³⁰, in cui è possibile percepire l'adesione al modello algardiano, soprattutto nella definizione anatomica della cassa toracica gonfiata nell'ultimo respiro e per lo sguardo rivolto verso il cielo²⁸³¹. Nello stesso convento francescano, di scuola italiana e probabilmente meridionale, sono due scarabattoli contenenti altorilievi in cera policroma raffiguranti *San Girolamo* (fig. 354) e *San Giovanni Battista* (fig. 355) che presentano analogie stilistiche e compositive con le opere dei napoletani Caterina de Julianis e fra' Ilario De Rossi o del siciliano Gaetano Zummo²⁸³².



Fig. 354. Manifattura dell'Italia Meridionale, S. *Girolamo*. Arequipa, Museo della Recoletta. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 355. Manifattura dell'Italia Meridionale, S. *Giovanni Battista*. Arequipa, Museo della Recoletta. Foto Anthony Holguín Valdez.

In precedenza si è anche detto che il “buon gusto” italiano fu ampiamente diffuso in America per mezzo delle stampe che riproducevano preferibilmente i modelli del moderato classicismo di marca romana. Alcuni esemplari di queste stampe si conservano nel Museo della Recoletta come la *Madonna in preghiera* da Sassoferrato e nel Museo de Arte Virreinal S. Teresa il *San Michele Arcangelo* tratto da una famosa opera di Guido Reni²⁸³³. La circolazione delle stampe, come più volte osservato in studi specifici, è stato un fattore determinante per la diffusione di modelli ed iconografie italiane²⁸³⁴. Tra di esse va menzionata la *Madonna del Popolo* la quale, proprio a partire da una stampa dell'icona medievale venerata nella basilica di S. Maria Maggiore di Roma, è stata riprodotta da un autore *cuzqueño* per il monastero di S. Caterina²⁸³⁵. Nello stesso monastero di monache domenicane sono ispirati a stampe italiane la tela di *San Girolamo*, tratto da una stampa di

²⁸²⁸ Cfr. Virgilio Grandi. *San Camilo de Arequipa. Historia de un Convento y de una Iglesia (1756-1881)*. Arequipa, 1983, p. 52.

²⁸²⁹ Cfr. Kirsten Aschengreen Piacenti. “Avori.” In Alvar González-Palacios (a cura di). *Ambre, avori, lacche, cere*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1981, p. 40.

²⁸³⁰ Cfr. Enrique Tord. “La escultura virreinal en Arequipa”. In *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 289.

²⁸³¹ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 124.

²⁸³² Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 124.

²⁸³³ Cfr. DE NICOLA 2022d, pp. 124-125.

²⁸³⁴ Cfr. STASTNY 2013, pp. 26-30.

²⁸³⁵ *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Arequipa*, vol. 2. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1993.

Francesco Villamena (1566-1624)²⁸³⁶, e il dipinto di anonimo *cuzqueño* di *Gesù che sostituisce il cuore a Santa Caterina* ripreso da una notevole composizione di Francisco Vanni (1562-1622)²⁸³⁷, mentre nel Museo di S. Teresa si trova il quadro di *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* ricavato da una creazione di Lazzaro Baldi²⁸³⁸. Ancora da stampe o da libri illustrati derivano le due tele della *Madonna di Loreto* della chiesa di S. Teresa e in quella di S. Caterina²⁸³⁹ che, inoltre, testimoniano la ricezione di questo culto mariano italiano anche al di fuori dal circuito gesuitico²⁸⁴⁰.

Per quanto riguarda l'arrivo di reliquie e reliquiari, andrà riferito che anche nella cattedrale di Arequipa esisteva un *retablo* in legno di cedro dorato nel quale si veneravano i frammenti sacri di «*San Sebastian, San Julio, San Justo, San Donato, San Vicente, San Plácido, San Leonardo y San Valentín*» collocati in preziosi reliquiari d'argento che erano stati donati dal vescovo Antonio de León «*que ordenó se rezase el oficio de ellas con rito doble por haber sido declaradas insignes según decretos de Gregorio XIII y Urbano VIII*»²⁸⁴¹. Si trattava, dunque, nella maggior parte di reliquie di santi dei primi secoli della cristianità rinvenute nelle catacombe romane così come di presumibile manifattura italiana erano i reliquiari in cui erano ostentate. Ad ogni modo, al di là della probabile provenienza, ciò che va sottolineato è l'ampio uso che il clero faceva di queste reliquie all'interno delle strategie di propaganda volte ad esaltare il prestigio dei possessori, così come a rinsaldare i vincoli con la Santa Sede²⁸⁴². Il *retablo* andò distrutto nell'incendio della cattedrale *arequipeña* del 1 dicembre 1844 nel quale il fuoco «*devoró cuanto era combustible*», senza risparmiare gli oggetti d'argento che fuso dalle fiamme «*corrió como el agua*»²⁸⁴³.

Un aspetto peculiare che a partire dal Seicento vincolò Arequipa all'Italia, ed in particolar modo a Napoli, fu la singolare devozione per S. Gennaro²⁸⁴⁴. Il 19 febbraio 1600 il vulcano Huaynaputina esplose in una devastante eruzione, la più grande storicamente mai registrata nelle Ande centrali, provocando un terremoto ed una pioggia di cenere e sabbia che, secondo la testimonianza del noto cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, incupì il cielo di Arequipa per trenta giorni²⁸⁴⁵. Possiamo facilmente intuire che un evento apocalittico di così vasta portata abbia scosso profondamente la società dell'epoca che, seguendo una pratica totalmente consueta per l'Età Moderna, decise di affidarsi alla protezione divina per garantire in futuro il benessere a fatica conquistato²⁸⁴⁶. Per tale ragione, il 22 settembre 1601, il Capitolo della cattedrale di Arequipa decise proclamare S. Gennaro come protettore della città dal momento che, come si precisa espressamente nell'atto, il santo era conosciuto «*por su milagrosa intercesión como abogado de la ciudad de Nápoles*» contro la furia

²⁸³⁶ Cfr. scheda <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-arequipa/ciudad-de-arequipa/convento-de-santa-catalina#c122a-246b> (consultato il 21/08/2020).

²⁸³⁷ Cfr. scheda <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-arequipa/ciudad-de-arequipa/convento-de-santa-catalina#c5317a-5317b> (consultato il 21/08/2020).

²⁸³⁸ Cfr. Alonso Ruiz Rosas. *Monasterio de Santa Teresa de Arequipa*. Lima: Stimulus, 2005, p. 28.

²⁸³⁹ Cfr. INVENTARIO 1993, pp. 5, 29, 119.

²⁸⁴⁰ Cfr. DE NICOLÒ 2022d, p. 125.

²⁸⁴¹ Jorge Polar. *Arequipa: descripción y estudio social*. Arequipa: Mercantil, 1891, p. 167. Antonio de León sedette sulla cattedra episcopale tra il 1679 e il 1708 dedicandosi alla riorganizzazione della Chiesa locale. Cfr. DE NICOLÒ 2022d, p. 125.

²⁸⁴² Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b, pp. 327-329.

²⁸⁴³ POLAR 1891, p. 169.

²⁸⁴⁴ Cfr. DE NICOLÒ 2022d, p. 126-127.

²⁸⁴⁵ Cfr. Felipe Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. S. l., 1615, p. 1053. Sull'eruzione del 1600 si veda Hèlard André Fuentes Pastor. *Los Jesuitas y el colegio de Santiago de Arequipa*. Arequipa: Colegio San José, 2017, pp. 83-86.

²⁸⁴⁶ Cfr. SALLMANN 1996, p. 89.

del Vesuvio e, in generale, come protettore contro «*los volcanes de Italia*»²⁸⁴⁷. Fu disposto, pertanto, che il santo vescovo fosse celebrato due volte all'anno, il 19 settembre, giorno della sua memoria liturgica, e il 19 febbraio, giorno della devastante eruzione del Huaynaputina, e che si edificasse un eremo in suo onore²⁸⁴⁸; la licenza per la costruzione dell'eremo fu rilasciata dal vescovo di Cuzco, Antonio de la Raya Navarrete, e il tempio fu aperto al culto il 19 settembre 1603²⁸⁴⁹. Tuttavia, alcuni decenni dopo, per ragioni poco chiare²⁸⁵⁰, sorsero dubbi sulla validità della proclamazione di S. Gennaro sancita dal Capitolo; il vescovo di Arequipa, Pedro Villagómez, nel Sinodo celebrato il 9 dicembre 1638 determinò quanto segue:

*«La devoción que esta ciudad tiene al glorioso Mártir Januario Obispo de Benevento en el reino de Nápoles, es muy laudable y bien fundada por ser abogado de los terremotos y volcanes, de que esta ciudad ha sido tan afligida; y por que se dudó, luego que llegamos a este Obispado, si obligaba o no un voto que se intentó hacer o dicho Santo en años pasados, de ayunarle en su vigilia, guardándole su fiesta y hacerle una procesión: Vistos los autos que sobre ello hubo, y considerando lo que en el caso se debía considerar, y habiendo hecho junto de personas doctas y prudentes, resolvimos y declaramos, que el dicho voto es nulo. Pero teniendo atención a la piedad, deseando no sólo conservar sino alentar cuanto es de nuestra parte, una devoción tan justa de los fieles que quisieran hacer algún servicio espiritual y voluntario a dicho San Januario, concedemos cuarenta días de indulgencia a cualquiera persona de esta ciudad que, en lo vigilia del Santo ayunare, o en su día oyere misa, o fuere o la procesión que suele hacer nuestra Santa Iglesia, o diere alguna limosna, o rezare uno tercia parte del rosario en memoria y devoción del Santo»*²⁸⁵¹.

Nonostante il “declassamento” subito, il culto verso S. Gennaro andò consolidandosi grazie all'installazione, nel 1648, all'interno dell'eremo di una comunità di Francescani Recolletti il cui convento fu sempre intitolato al martire di Benevento²⁸⁵². L'edificio sacro conserva ancora una tela di autore andino anonimo, databile alla seconda metà del XVII secolo²⁸⁵³, che rappresenta il santo vescovo con piviale, mitria e pastorale mentre ostenta, sul libro del Vangelo, l'ampolla contenente il sangue miracoloso che tre volte l'anno rinnova il prodigio della liquefazione; ai suoi piedi sono rappresentati due leoni che ricordano il martirio a cui Gennaro fu condannato rimanendone illeso. Il vulcano in eruzione sullo sfondo ricorda il patrocinio del santo contro questo fenomeno naturale per il quale era invocato dal popolo *arequipeño*. Gli inventari ottocenteschi del convento menzionano l'altare con la statua di S. Gennaro in “pasta” e un'effigie vestita di cui non si ha traccia²⁸⁵⁴.

Tuttavia nella stessa chiesa Recolletta esiste un altro simulacro che ancora oggi concentra molta devozione, che durante la nostra visita al tempio destò la nostra curiosità per la particolarità di essere denominato, secondo una consolidata tradizione popolare, con l'appellativo di “*La Napolitana*”. Si tratta di un'immagine vestita che rappresenta la Vergine dei Dolori seduta su un

²⁸⁴⁷ POLAR 1891, pp. 154-155.

²⁸⁴⁸ POLAR 1891, pp. 154-155.

²⁸⁴⁹ Cfr. Luis Arroyo. *La Recoleta de Arequipa*. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1951, p. 110.

²⁸⁵⁰ Possiamo supporre che si trattò di un eccesso interpretativo che il vescovo Villagómez fece del recente *Decretum pro patronis in posterum elegendis* emanato dalla Congregazione dei Riti nel 1630 col quale si stabiliva che il processo di elevazione di un nuovo santo patrono dovesse essere esaminato dalla medesima Congregazione. Cfr. SALLMANN 1996, p. 86.

²⁸⁵¹ Francisco Javier Echevarría y Morales. *Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa*. Arequipa, 1804, p. 493 riportato in ARROYO 1951, pp. 110-111.

²⁸⁵² Cfr. POLAR 1891, pp. 33, 108-109.

²⁸⁵³ *Inventario* 1993, vol. 1, p. 59. La rappresentazione del santo nell'area andina sembra abbastanza rara. Siamo a conoscenza di un'altra tela, appartenente ad una serie di santi decapitati, nella collezione dell'Ordine agostiniano Recoletto di Bogotá. Cfr. *Huellas de la Recoleccion. Agustinos recoletos IV Centenario*. Bogotá: Panamerica, 2005, p. 88.

²⁸⁵⁴ Cfr. POLAR 1891, p. 111. La statua attualmente venerata nella chiesa è opera recente.

trono e con lo sguardo verso il cielo. Secondo la storiografia locale l'origine del culto verso questa Vergine si confonde con la storia della stessa chiesa dal momento che «*probablemente fue obsequiada y traída de Nápoles, por el Dr. Don Frey Fulgencio Maldonado*» cofondatore del convento francescano²⁸⁵⁵. Purtroppo, alla visione diretta del simulacro abbiamo potuto constatare che esso risulta del tutto estraneo alla scuola napoletana di scultura e dovrà essere attribuito ad un ignoto scultore andino del XVIII secolo²⁸⁵⁶ condividendo le medesime marcate caratteristiche di altre immagini esistenti nella zona come la venerata *Virgen de Chapi* dell'omonimo santuario. La retrodatazione dei culti, così come l'attribuzione di un'immagine al gesto munifico di una personalità illustre era pratica frequente nella società viceregia così come dimostra il caso della statua del *Señor de los Temblores* della cattedrale di Cuzco che la tradizione popolare tramanda come ossequio di Carlo V quando, in realtà, è opera realizzata da un artefice indigeno nella tecnica locale della *tela encolada*²⁸⁵⁷.

Così come segnalato a Lima, anche ad Arequipa il periodo di transito tra l'epoca viceregia e la Repubblica fu caratterizzato dal passaggio di artisti itineranti, tra i quali venno ricordati due architetti italiani che sengarono profondamente l'aspetto della Città Bianca introducendovi il neoclassicismo²⁸⁵⁸. Il primo di essi fu l'architetto romano Tommaso Abanzini, in alcuni documenti menzionato anche col nome Carlo e con le varianti del cognome Abancchini, Abanzini e Avansini, la cui presenza in Perù è documentata nell'ultimo terzo del Settecento²⁸⁵⁹. Si ignorano tempi e modi dell'arrivo in Perù dell'architetto del quale sappiamo, attraverso la relazione della stima dei danni provocati dal terremoto del 1784 di Arequipa, che aveva lavorato nella parrocchia di Cayma, presso la Città Bianca, all'allargamento della fabbrica tra il 1777 e il 1783, ma a causa del sisma «*la media naranja y la bóveda se tuvieron que apaar y las dos torres que acababan de concluirse según reglas de la mejor arquitectura por dirección del arquitecto italiano Don Carlos Abanccini, fue necesario desatarlas*»²⁸⁶⁰. Da Arequipa l'architetto dové passare nel Collao dove diresse la costruzione delle chiese di Pucara e di Cabana, diffondendo l'esperienza costruttiva della cupola nell'Altopiano Peruviano. Nel 1792 è documentato nella costruzione della cupola, della facciata e dei campanili della chiesa di Santiago de Pupuja, «*donde probablemente transmitió las técnicas del oficio a los maestros indígenas de la familia Ticona, cuyas obras llenan más de un siglo de trabajos en el Altiplano peruano*»²⁸⁶¹.

Agli inizi del XIX secolo giunse alla città del Misti anche l'architetto italo-svizzero Martino Pietri (Martín de Petris) nato nel 1766 a Campo Vallemaggia in Canton Ticino, dove apprese l'arte del disegno per poi passare a Cadice e studiare architettura nella Regia Università²⁸⁶². Non sono ancora note le circostanze che portarono l'artista a trasferirsi in America Latina dove giunse insieme

²⁸⁵⁵ POLAR 1891, p. 113.

²⁸⁵⁶ Come ci ha comunicato lo scultore e restauratore di Arequipa David Cabrera Farfán, che ringraziamo, la statua si compone di una struttura portante in maguey, tecnica tipicamente andina.

²⁸⁵⁷ Cfr. MESA, GISBERT 1991, pp. 191-193.

²⁸⁵⁸ Cfr. DE NICOLO 2021b, p. 34.

²⁸⁵⁹ Cfr. DE NICOLO 2021b, p. 34.

²⁸⁶⁰ Ramón Gutiérrez, Carlos Pernaut, Graciela Viñuales, Hernán Rodríguez Villegas, Rodolfo Vallin Magaña, Bertha Estela Benavides, Elizabeth Kuon Arce, Jesús Lambarri. *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamerica, 1986, p. 93.

²⁸⁶¹ GUTIÉRREZ 1984, p. 169.

²⁸⁶² Cfr. Gian Alfonso Oldelli. *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del canton Ticino*. Lugano: Veladini, 1807, p. 57.

al già menzionato Giuseppe Boqui trovandosi in Argentina nel 1794²⁸⁶³ dove introdusse l'arte della miniatura²⁸⁶⁴. Nonostante la sua origine ticinese, sembra che Pietri preferisse essere considerato romano, probabilmente per il prestigio che derivava da questa provenienza²⁸⁶⁵, dal momento che Roma e l'Italia rappresentavano nell'immaginario collettivo un assioma di perfezione e il termine *romano* era una "marca" fortemente attrattiva per l'*élite* creola²⁸⁶⁶. Nel 1797 Pietri si trovava a Santiago del Cile dove partecipò alla fondazione dell'Accademia di S. Luigi diventando professore di disegno e pittore della nobiltà *santiagoueña*²⁸⁶⁷. Nel 1799 si trasferì in Perù²⁸⁶⁸ e, nel 1802, assunse l'incarico del progetto della chiesa di S. Camillo ad Arequipa per il quale ricevette il compenso di 2000 pesos. Tuttavia, forse per la lentezza dei lavori a causa delle difficoltà economiche, Pietri lasciò la direzione dell'edificio per proseguire il suo itinerario nei paesi andini²⁸⁶⁹; la direzione, dunque, passò prima a Manuel Espinosa e poi a Lorenzo Domínguez che concluse il tempio nel 1813 con la collocazione dell'ultima pietra della cupola²⁸⁷⁰. Il tempio si articolava in tre ampie navate con transetto e sontuosa cupola che lo rendevano, secondo molti contemporanei, uno dei migliori esempi di neoclassicismo in Perù²⁸⁷¹; il terremoto del 1868 danneggiò gravemente l'edificio sacro che si trasformò in cava a cielo aperto per altri edifici²⁸⁷².

L'itinerario qui tracciato permette di evidenziare la costante presenza dell'arte italiana dell'epoca viceregia ad Arequipa, centro che per la sua posizione lungo la «*ruta de la plata*» occupò un ruolo economico importante nel Vicereame del Perù, accumulando funzioni amministrative e commerciali nonché plasmando «*clases sociales locales comprometidas con el porvenir*» della città²⁸⁷³. Il predominio di Arequipa nella regione, indubbiamente, comportò che le *élites* civili e religiose si allineassero alle mode della capitale viceregia richiedendo, per esempio, opere ed oggetti di lusso di provenienza italiana. Difatti nella Città Bianca, come ugualmente accadde a Lima, l'impronta italiana fu molto forte sin dagli inizi dell'*arte virreinal*, grazie alle opere di Matteo Pérez e, soprattutto, di Bernardo Bitti che ebbero grande influenza nello sviluppo delle scuole locali. Anche nei secoli XVII e XVIII si registrano testimonianze dei vincoli tra Perù ed Italia, in particolar modo con Roma e i Vicereami meridionali di Sicilia e Napoli; oggetti di lusso, come crocifissi in avorio o rilievi in cera, insieme ad altri più economici come libri e stampe, ma anche iconografie di santi, culti particolari e reliquie, dimostrano la costanza dei rapporti di circolazione durante l'intera epoca viceregia²⁸⁷⁴.

²⁸⁶³ In quell'anno dipinse ad acquerello su avorio il ritratto di Francisca Silveyra de Ibarrola e il Consolato gli commissionò i ritratti del re Carlos IV e della regina Maria Luisa di Parma. Cfr. Adolfo Ribera. "Los pintores del Buenos Aires Virreinal". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 1, 1948, pp. 146-169.

²⁸⁶⁴ Cfr. DE NICOLA 2021b, p. 34.

²⁸⁶⁵ Cfr. RIBERA 1948, p. 156.

²⁸⁶⁶ Cfr. KUSUNOKI 2011, p. 246

²⁸⁶⁷ Cfr. William Alexander Palomino Bellido. "La ideología de la arquitectura y su influencia en Arequipa". In *Arequipa patrimonio cultural de la humanidad. Reflexiones a los quince años de su declaratoria*. Arequipa: Ministerio de Cultura, 2015, pp. 231-232. Alcune opere sono ricordate in DE NICOLA 2021b, p. 35 nota 5.

²⁸⁶⁸ Cfr. Damián Bayón. *Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1988, p. 71.

²⁸⁶⁹ Cfr. DE NICOLA 2021b, p. 35 nota 6.

²⁸⁷⁰ Cfr. GRANDI 1983, p. 41.

²⁸⁷¹ Cfr. GRANDI 1983, pp. 41-42; Ramón Gutiérrez. *Evolución histórica urbana de Arequipa, 1540-1990*. Lima: Epígrafe, 1992, p. 95.

²⁸⁷² Cfr. GRANDI 1983, pp. 50-51.

²⁸⁷³ Marie-Françoise Chanfreau. "La vivienda en los pueblos jóvenes de Arequipa y Trujillo: creación de una nueva tipología regional". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n. 17, 1988, p. 40.

²⁸⁷⁴ Cfr. DE NICOLA 2022d, p. 128.

5.9 Opere scelte

19. Vincenzo Carducci e bottega

San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate

Primo quarto del XVII secolo.

Olio su tela, 190 x 107 cm.

Lima, Terz'Ordine Franciscano.

Si deve a Francesco Stastny il merito di aver posto per primo l'attenzione su questo quadro, che però lo studioso identificava in *San Diego in estasi*, mettendolo in relazione alla produzione del pittore di origini fiorentine Vincenzo Carducci e nella fattispecie confrontandolo con il *San Diego in gloria* del Museo di Valladolid²⁸⁷⁵. In questa occasione è possibile confermare l'intuizione di Stastny presentando, però, la nuova identificazione del soggetto in *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate* (fig. 356). Nel quadro, infatti, il santo è rappresentato con le ali mentre rivolge i palmi delle mani verso il cielo per ricevere le piaghe di Cristo. In questa sede possiamo anche mettere in relazione il dipinto, conservato nel Terz'Ordine Franciscano di Lima, con il disegno di Vincenzo Carducci della collezione della Biblioteca Nacional Española (fig. 357) per il quale si era ipotizzato che fosse un bozzetto per i dipinti delle porte esterne del *retablo-lipsanoteca* laterale dedicato alle Stimmate di S. Francesco nel convento di S. Diego di Valladolid, eventualità che permetterebbe di datare il disegno verso gli anni 1605-1606²⁸⁷⁶. Il bozzetto è stato messo in rapporto anche con il quadro delle *Stimmate di San Francesco* dipinto da Carducci per l'Ospedale del Venerabile Terz'Ordine Franciscano di Madrid verso il 1605, mentre nel periodo 1626-1632 il pittore ripropose il



Fig. 356. Vincenzo Carducci e bottega, *S. Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, primo quarto del XVII secolo. Lima, Terz'Ordine Franciscano. Foto Instituto Nacional de Cultura.



Fig. 357. Vincenzo Carducci, *S. Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, inizi del XVII secolo. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto Biblioteca Nacional de España.

²⁸⁷⁵ Cfr. STASTNY 2013, pp. 165-166.

²⁸⁷⁶ Cfr. Álvaro Pascual Chenel, Ángel Rodríguez Rebollo. *Vicente Carducho: dibujos. Catálogo razonado*. Catálogo della mostra (Madrid, 2015). Madrid: Biblioteca Nacional, 2015, pp. 70-72.

medesimo prototipo per la figura di *Jean Birelle in estasi* nel dipinto ora al Louvre²⁸⁷⁷. L'opera pittorica che più si avvicina al bozzetto, però, è proprio quella esistente a Lima la cui piena leggibilità è al momento ostacolata del cattivo stato di conservazione che non consente di determinare in che misura il maestro possa essere intervenuto nell'esecuzione. Ad ogni modo, la possibile attribuzione di questo quadro a Carducho, oltre che per la composizione, è rafforzata dall'inventario documentato di opere del pittore fiorentino a Lima nel 1630.

La connotazione di *San Francesco che riceve le stimmate* con le ali è spiegata dallo stesso Carducho nei suoi *Diálogos de la pintura*:

«y que pinten al Seráfico Patriarca San Francisco con ellas [con le ali], es porque el Ángel de vio el Evangelista Iuan en su Apocalipsi en el Oriente con las señas de Dios vivo: Vidi alterum Angelum ascendentem ab ortu Solis habentem figuram Dei vivi, lo entienden á la letra por San Francisco: assí lo sintieron muchos Santos y Doctores. San Duenaventura lo dize en un Prologo q[ue] haze á la vida del Santo, y S. Bernardino de Sena en un Sermon»²⁸⁷⁸.

A Lima il modello di questo dipinto dovette riscuotere un certo successo al punto che il pittore creolo Francisco de Escobar lo copiò per realizzare il S. Francesco nella tela della *Profezia della venuta di San Francesco* (1671-1672 ca.) del chiostro del convento di S. Francesco di Gesù il Grande di Lima che mostra S. Giovanni Evangelista che scrive la profezia della venuta del santo di Assisi e, su di un balcone, S. Bonaventura che fu primo biografo del santo²⁸⁷⁹.

Bibliografia: STASTNY 2013, pp. 165-166.

²⁸⁷⁷ Cfr. PASCUAL CHENEL, RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, pp. 48-49, 72.

²⁸⁷⁸ Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura*. Frco. Martinez, 1633, f. 115v.

²⁸⁷⁹ Cfr. STASTNY 2013, p. 166; Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 314; PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019, p. 85.

20. Giovan Battista Gallone (attr.)
Busto di Sant'Ignazio di Loyola
Primo quarto del XVII secolo
Legno intagliato, dipinto e sgraffiato.
Lima, chiesa di S. Pietro.

Giovan Battista Gallone (qui attr.)
Busto di San Marco Evangelista
Primo quarto del XVII secolo
Legno intagliato e dipinto.
Lima, chiesa di S. Pietro.

Il pregevole busto di *Sant'Ignazio di Loyola* (fig. 358) fu riprodotto, per la sua alta qualità, nell'importante studio sulla scultura limegna dei secoli XVII e XVIII da Jorge Bernal che nella didascalia della foto descriveva l'effigie come opera di autore anonimo del XVII secolo, evidenziando l'espressione dolce che «*trasmite serenidad espiritual*»²⁸⁸⁰. Recentemente si deve a Rafael Ramos Sosa il merito di aver posto nuovamente l'attenzione sul pregevole busto ligneo che lo studioso ha correttamente riconosciuto come opera napoletana ed accostato alla bottega e circolo di Giovan Battista Gallone²⁸⁸¹. Questo scultore, come sempre più nitidamente emerge dagli studi sull'argomento condotti in particolar modo da Pierluigi Leone de Castris, fu tra i protagonisti della produzione partenopea dei primi decenni del Seicento insieme ad Aniello Stellato e ad altre botteghe familiari al momento ancora non del tutto nitide, come quella dei Maresca, dei Mollica e dei Quattraro²⁸⁸². Il Gallone è l'autore

²⁸⁸⁰ BERNAL BALLESTEROS 1991, p. 77.

²⁸⁸¹ Cfr. RAMOS SOSA 2019, pp. 284-287.

²⁸⁸² Sull'argomento si veda, in particolar modo, Pierluigi Leone de Castris. "Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le Province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 5-36; Pierluigi Leone de Castris. "Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli*



Fig. 358. Giovan Battista Gallone (attr.), *S. Ignazio di Loyola*, primo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 359. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *S. Marco Evangelista*, primo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.

documentato per l'esecuzione, nel 1617, dei più antichi busti-reliquiario della lipsanoteca della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, a partire dai quali è stato possibile associargli molti altri simili manufatti conservati, per esempio, in S. Maria delgi Angeli a Senisa, in S. Antonio a Rivello, in S. Irene e in S. Francesco della Scarpa a Lecce, nell'Episcopio di Tricarico e così via²⁸⁸³. Si tratta sempre di immagini che furono capaci «di interpretare la cultura tardo-

manierista in una chiave devota, ispirata, e assieme realistica, turgida, soda» che rievoca i più alti esiti di Bernardino Azzolino, campione della "pittura cristiana" nella Napoli del primo Seicento, il classicismo geometrico di uno scultore come Tommaso Montani «e un po' allude alla grande capacità di sintesi fra esigenze devote e senso del naturale del maggior intagliatore andaluso dell'epoca, il 'dio del legno' Juan Martínez Montañés»²⁸⁸⁴. Leggendo quest'efficace profilo del Gallone tratteggiato da Leone de Castris si spiega e si giustifica, l'impressione di Jorge Bernaldes che aveva rilevato nel *Sant'Ignazio di Loyola* di Lima un «aire montañésino»²⁸⁸⁵.

Il busto ligneo, collocato in una piccola nicchia al primo livello dell'altare dedicato a S. Francesco Borgia della chiesa di S. Pietro di Lima, si contraddistingue per la preziosa policromia della talare gesuitica decorata con un reticolato geometrico e polilobato con riempimenti fitomorfi, eseguito con la tecnica dell'*estofado de oro*. Come già evidenziato da

e la Spagna. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 19-47; Pierluigi Leone de Castris. "1550-1650. Le immagini della devozione tridentina". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009). Napoli: Paparo, 2008, pp. 41-61; Pierluigi Leone de Castris. "Angeli custodi tra Napoli, la Spagna e le province". In Donatella Gagliardi (a cura di). *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento*. Letteratura, storia, arte. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 257-270; DE MIERI 2015a, pp. 157-190; Stefano De Mieri. "Su Nunzio Maresca. Prime acquisizioni". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 65-76; LEONE DE CASTRIS 2021.

²⁸⁸³ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2008b, p. 49.

²⁸⁸⁴ LEONE DE CASTRIS 2007b, p. 26.

²⁸⁸⁵ BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 77.



Fig. 360. Giovan Battista Gallone, *santo martire*, ante 1634. Tricarico, Episcopio. Foto Diocesi Tricarico.

Ramos Sosa, il busto si presta al confronto in particolar modo con gli omologhi busti del Gallone conservati nel Museo di Dallas, nella cattedrale di Amalfi e in S. Francesco della Scarpa a Lecce. Riguardo la datazione risulta probabile una fattura successiva al 1622, anno di canonizzazione del fondatore dei Gesuiti²⁸⁸⁶. Il *Sant'Ignazio di Loyola* fa coppia nel suo *retablo* con un busto ligneo raffigurante *San Marco Evangelista* (fig. 359) che finora è rimasto inosservato. A seguito della visione diretta del manufatto, tuttavia, abbiamo potuto constatare che anche questo busto è del tutto coerente alla statuaria napoletana in legno degli inizi del XVII secolo e specificatamente può essere ugualmente inquadrato nell'ambito dello scultore partenopeo Giovan Battista Gallone. A tal proposito è possibile confrontare il busto di Lima, la cui originaria decorazione ad *estofado de oro* è coperta da ridipinture, con il busto-reliquiario di *santo martire* (fig. 360) dell'Episcopio di Tricarico²⁸⁸⁷ o con il busto di *San Leone martire* proveniente dalla chiesa

²⁸⁸⁶ Cfr. RAMOS SOSA 2019, pp. 284-287.

²⁸⁸⁷ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2007a, pp. 10-29 con fig. 14.

dell'Assunta di Cropani²⁸⁸⁸, tutti accomunati dalla medesima resa dell'intaglio, dall'espressione e dalla fisionomia del volto.

L'esistenza nella chiesa di S. Pietro di Lima di questi busti dimostra come la Compagnia di Gesù si fece promotrice in Perù delle medesime strategie comunicative e rappresentative utilizzate dall'Ordine in Italia. Ciò è dimostrabile, peraltro, anche con il culto e l'iconografia dell'Angelo Custode che nel medesimo tempio limegno è rappresentato in una scultura in legno che ben si confronta con l'*Angelo Custode* della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli realizzato da Aniello Stellato nel 1611²⁸⁸⁹.

Bibliografia: BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 77; RAMOS SOSA 2019, pp. 284-287.

* * *

21. Melchiorre Cafà

Transito di Santa Rosa da Lima

1665

Marmo, 82 x 147 cm.

Lima, Museo del convento di S. Domenico.

La scultura in marmo bianco di Carrara raffigurante il *Transito di Santa Rosa da Lima* (fig. 361) assistita dall'angelo è un'opera firmata e datata «MELCHOR Cafa MELITENSIS/ FACIEBAT/ ROMÆ A DÑI MDCLV» ed è considerata la più importante all'interno del catalogo dello scultore romano nato a Malta Melchiorre Cafà (1636-1667)²⁸⁹⁰.

²⁸⁸⁸ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2008b, p. 50 con fig. 9 e la scheda alle pp. 167-169.

²⁸⁸⁹ Cfr. RAMOS SOSA 2019, p. 291. Sugli *Angeli* di Aniello Stellato si veda almeno il recente LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 148-177

²⁸⁹⁰ Il biografo Filippo Baldinucci, infatti, ricordava che «più che ogni altra bella sua opera fu stimata la statua della Santa Rosa, che fu mandata nella città di Lima nel Perù, patria della Santa» (Filippo Baldinucci. *Notizie*



Fig. 361. Melchiorre Caffà, *Transito di S. Rosa da Lima*, 1665. Lima, Museo del convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolò.

Da quanto emerge dalla firma, la statua fu portata a compimento nel 1665 a Roma²⁸⁹¹, quindi alla vigilia della partenza dello scultore per Malta dove era stato incaricato di progettare il monumentale gruppo statuario del *Battesimo di Cristo* della chiesa conventuale di S. Giovanni di La Valletta, poi scolpito da Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), che avrebbe sostituito la precedente pala d'altare dipinta da Matteo Pérez da Lecce²⁸⁹² (fig. 116).

de' professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze: Tartini e Franchi, 1726, p. 526). Di stesso tenore è la successiva nota di Lione Pascoli. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Rossi, 1730, p. 257 che ricorda la *Santa Rosa* come «l'opera principale e la più stimata che sia stata fatta» dal Caffà.

²⁸⁹¹ In passato, forse a causa della collocazione difficile della statua in una teca a vetro nel paliotto d'altare dedicato nella chiesa di S. Domenico di Lima, la bibliografia aveva riportato come data di esecuzione quella del 1669, due anni dopo la dipartita del Caffà morto nel 1667 per un incidente sul lavoro. Per spiegare l'incongruenza si era ipotizzato che l'opera, lasciata incompiuta dal Caffà, fosse stata ultimata da Ercole Ferrata e da altri aiuti, in maniera non dissimile ad altre imprese scultoree del Caffà (cfr. John Fleming. "A Note on Melchiorre Caffà". *The Burlington Magazine*, vol. 89, n. 529, 1947, pp. 86-87). La vicenda è chiarita in Elena Bianca Di Gioia. *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*. Roma: Campisano, 2002, pp. 165, 173 nota 1. Si veda anche MUJICA PINILLA 2005, p. 258.

²⁸⁹² Cfr. Keith Sciberras. "Melchiorre Caffà's *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Caffà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 102-103.

Il gruppo statuario rappresenta la santa, vestita in abito di terziaria domenicana, in posizione giacente su un fianco, nel momento dell'esalazione dell'ultimo respiro; un angelo l'assiste sollevando delicatamente, con la mano sinistra, il lembo della manica del saio, quasi a volerla svegliare, e porgendo teneramente la mano destra a sollevare il velo monacale per rimuovere dal capo della donna la corona di spine, gesto che allude alla cessazione delle sofferenze di Rosa. La mano destra della santa ricade esanime sul fianco, ponendo in evidenza il rosario, attributo domenicano per eccellenza e "corona di rose", quindi segno che rimanda al nome stesso di Rosa, mentre la mano sinistra è poggiata sul ventre. La santa riposa su un duro giaciglio roccioso dal quale sboccia una rosa: in tal modo lo scultore sottolineava il parallelismo tra il fiore e Rosa, la cui santità sorse in una terra incolta, dura e selvaggia, l'America, che non era stata ancora pienamente cristianizzata²⁸⁹³. Il gruppo statuario si completa con una corona di rose, sulla cui attribuzione al Caffà la critica è discorde, oggi appoggiata su di un brutto supporto marmoreo di epoca recente, che in origine era probabilmente adagiata vicino alla mano destra della mistica a simboleggiare la corona della glorificazione²⁸⁹⁴.

Per la realizzazione dell'opera lo scultore dové sicuramente confrontarsi con i modelli consolidati della tradizione scultorea quali la statua funeraria di *Santa Caterina da Siena* attribuita ad Isaia da Pisa e collocata dal 1855 presso l'altare maggiore della chiesa di S. Maria sopra Minerva a Roma anche se, mentre lo

²⁸⁹³ Cfr. Rudolf Preimesberger. "¿Una muerte por amor para la cristianización de América? La estatua funeraria de Santa Rosa de Lima: una imagen barroca de la primera santa católica en el Nuevo Mundo. Un ensayo desde una perspectiva histórica e histórico-artística". *Humboldt*, vol. XLVII, n. 143, 2005, pp. 16-19; KINEW 2019, p. 249.

²⁸⁹⁴ WEDDIGEN 2018, p. 129 osserva che la corona di rose è «*more naturalistic*» rispetto al simulacro e sembra essere un'aggiunta posteriore realizzata da Caffà o da un suo prossimo seguace se non, addirittura, da qualche scultore neobarocco del XIX secolo.



Fig. 362. Melchiorre Cafà, *Bozzetto per Transito di S. Rosa da Lima*, 1665 ca. Roma, Museo di Palazzo Venezia. Foto Francesco De Nicolò.

scultore del XV secolo ritrasse la santa nella rigida fissità che precede la sepoltura, Cafà colse il momento di spirare²⁸⁹⁵, cioè quando il corpo presenta ancora un anelito di vita con la conseguenza che la santa appare sia morta che viva, sia sveglia che addormentata²⁸⁹⁶. Allo stesso tempo risulta evidente il forte debito di ispirazione che Cafà deve nei confronti della *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila* realizzata da Bernini per la chiesa di S. Maria della Vittoria, che mostra la mistica carmelitana in un momento psico-fisico estremo, precisamente quando il serafino le trafigge il cuore con una saetta²⁸⁹⁷. Che la fonte d'ispirazione del Cafà sia stata proprio l'opera del Bernini lo dimostra un bozzetto in argilla conservato nel Museo di Palazzo Venezia a

²⁸⁹⁵ Cfr. PREIMESBERGER 2005; Alessandra Anselmi. "La Santa Rosa di Melchiorre Cafà: iconografia e significato". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 92-93.

²⁸⁹⁶ Cfr. Shawon Kinew. "New sources for Melchiorre Cafà's 1665 sculpture of Rose of Lima". *The Burlington Magazine*, vol. CLVIII, n. 1358, 2016, p. 347.

²⁸⁹⁷ Cfr. PREIMESBERGER 2005. Viceversa, potrebbe essere stato proprio Bernini a trarre suggestioni dalla statua del Cafà per la *Beata Ludovica Albertoni* della chiesa di S. Francesco a Ripa a Roma. Cfr. Marcello Fagiolo. "La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis". In Delfín Rodríguez Ruiz (a cura di). *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, p. 70.

Roma (fig. 362) che, per la posizione inclinata della morente, per la forma espressiva, per la mano destra senza forza, per la testa reclinata sulla spalla e per la posizione dell'angelo (del quale rimangono solo le gambe), rende manifesto il legame con la *Santa Teresa*²⁸⁹⁸. La derivazione della statua di Rosa da quella di Teresa, del resto, risultava particolarmente congeniale anche per ragioni di carattere religioso dal momento che Teresa d'Avila era il modello di santa mistica per antonomasia, quindi esempio da emulare in linea alla necessità di rinnovamento della Chiesa²⁸⁹⁹. Nella versione finale, tuttavia, Rosa appare molto più reclinata sul suo letto roccioso e l'angelo viene spostato in direzione della testa dell'agonizzante nonché, dal punto di vista plastico, le superfici risultano molto più dolci rispetto a quelle fiammeggianti di Bernini²⁹⁰⁰. Le ragioni del cambio potrebbero essere state dettate da motivi di convenienza, dal momento che la statua era destinata ad essere collocata nel paliotto dell'altare della chiesa di S. Domenico di Lima e, non va trascurato, per ragioni pratiche dal momento che l'opera doveva affrontare il lungo e difficoltoso trasporto da Roma a Lima²⁹⁰¹. Per quanto riguarda la

²⁸⁹⁸ Cfr. Rudolf Preimesberger. "Ein Bozzetto Melchiorre Cafas". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n. 22, 1969, pp. 178-183; Maria Giulia Barberini (a cura di). *Sculture in terracotta del Barocco Romano. Bozzetti e modelli del Museo Nazionale di Palazzo Venezia*. Catalogo della mostra (Roma, 1991-1992). Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 46; PREIMESBERGER 2005.

²⁸⁹⁹ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, pp. 183-208; ANSELMI 2006, pp. 93-94. DI GIOIA 2002, p. 170 nota possibili derivazioni anche dalle *Stimate di San Francesco* (1592) del Caravaggio e dalla Madonna svenuta nella tela del *Cristo al Calvario* di Lanfranco in S. Giovanni ai Fiorentini.

²⁹⁰⁰ Cfr. PREIMESBERGER 2005.

²⁹⁰¹ Durante un colloquio tenutosi il 29 ottobre 2020 presso l'Universidad Autónoma de Madrid da Fernando Loffredo dal titolo *Rosas del Imperio. Culto y cultura visual en diálogo entre Sicilia y Perú*, lo studioso avanza l'ipotesi che la versione definitiva di *Santa Rosa da Lima* sia debitrice della statua marmorea di *Santa Rosalia* che si venera nel santuario di Palermo.

restituzione dei tratti somatici del volto non è da escludere che Cafà si sia ispirato alla *vera effigie* di Rosa, ossia al ritratto postumo dipinto da Medoro Angelino²⁹⁰² (fig. 240).

Per quanto concerne la committenza, in assenza di documenti si era ipotizzato che l'opera fosse stata realizzata per volere del papa Clemente IX quale omaggio al convento domenicano di Lima²⁹⁰³, o che si trattasse di una diretta commissione da parte dell'Ordine dei Predicatori o, infine, che l'opera fosse stata commissionata da Antonio González de Acuña, colto ed intraprendente frate domenicano nato a Lima e dal 1657 rappresentante della Provincia peruviana di S. Giovanni Battista a Roma che, dopo un intenso lavoro diplomatico e grazie alla mediazione del cardinale Decio Azzolini, era riuscito ad ottenere dal papa Alessandro VII la riapertura del processo di beatificazione di Rosa da Lima²⁹⁰⁴. Quest'ultima ipotesi, già avanzata in passato per via deduttiva²⁹⁰⁵, trova oggi riscontro documentario grazie al ritrovamento da parte di Rafael Japón di un atto del Maestro Generale dei Predicatori fra' Giovanni Battista de Marinis (1597-1669)²⁹⁰⁶. Il documento da

²⁹⁰² Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 140.

²⁹⁰³ Cfr. FLEMING 1947, pp. 86-88; BERNALES BALLESTEROS 1991, p. 87; MUJICA PINILLA 2005, p. 257.

²⁹⁰⁴ Cfr. DI GIOIA 2002, p. 165.

²⁹⁰⁵ La proposta fu avanzata una prima volta da Jennifer Montagu. "The graphic work of Melchior Cafà". *Paragone*, vol. 35, n. 413, 1984, p. 51 e successivamente ripresa da KINEW 2016, p. 347 che sottolineava la presenza di una dedica a fra' Antonio González de Acuña nei sonetti *A la estatua en marmol de la Beata Rosa Limana dormida y despierta à vista de un Angel antes de su Beatificacion* composti da Orazio Quaranta (1604-1682), poeta e consulente dell'Indice, e pubblicati in CÓRDOVA Y CASTRO 1668, pp. 154 e ss. I sonetti sono oggetto dell'attenzione di KINEW 2016, pp. 345-348 che ritiene che le poesie interpretino diversi aspetti della statua di Cafà. Diversamente WEDDIGEN 2018, p. 125 avverte che questi componimenti rientravano nella generale febbrile produzione dei panegirici e quindi vanno considerati come poesie generiche e non specifiche sulla statua di Cafà.

²⁹⁰⁶ ASC. Archivio Urbano, sezione I, libro 360, 19 ottobre 1668, trascritto in JAPÓN 2020, pp. 272-273. Col documento il Maestro Generale dei Predicatori conferiva ai familiari di fra' Antonio González de

una parte prova che fu Antonio González de Acuña a commissionare la scultura marmorea, dall'altra ci conferma che la stessa non fu eseguita semplicemente per decorare le chiese romane nel corso dei festeggiamenti per la beatificazione di Rosa, ma che era destinata ad essere collocata nella cappella di *jus patronato* di Catalina de Acuña e Francisco González, genitori di fra' Antonio, nella chiesa conventuale di S. Domenico a Lima e che, quindi, la realizzazione della statua non fu finanziata dall'Ordine dei Predicatori ma dalla famiglia González de Acuña²⁹⁰⁷. L'intento di questi era quello di ricreare, all'interno della chiesa madre domenicana di Lima, una vera e propria cappella romana in Sud America, con la scultura marmorea di S. Rosa ed altri ornamenti di fattura romana come un «*frontal de piedras preciosas*», e «*quatro quadros de celebre pintura*» forse dipinti da Lazzaro Baldi, «*siendo estas pieças tan preciosas que en Europa no las habrá mejores a lo que see puede entender*»²⁹⁰⁸. Apparentemente tale intento, congeniale sia alla glorificazione della santa domenicana che veniva assunta come modello per tutti i successivi santi del Continente, che per l'esaltazione della famiglia González de Acuña, dovè infrangersi a causa del devastante terremoto del 1687 che, a quanto pare, dovè comportare la distruzione dei dipinti e del paliotto e la sopravvivenza della sola statua del Cafà²⁹⁰⁹.

La scelta della committenza di incaricare Melchiorre Cafà, artista che seppe interpretare il linguaggio berniniano in una *verve* del tutto personale caratterizzata dall'«elegante fluidità di

Acuña licenza di essere seppelliti nella chiesa conventuale di S. Domenico a Lima.

²⁹⁰⁷ Cfr. JAPÓN 2020, pp. 267-268.

²⁹⁰⁸ ASC. Archivio Urbano, sezione I, libro 360, 19 ottobre 1668, trascritto in JAPÓN 2020, p. 273. Una versione molto più estesa della lettera è stata da noi rinvenuta in AGOP. IV.95, 25 dicembre 1668, ff. 72v-70v. [La numerazione della paginazione è invertita nel manoscritto].

²⁹⁰⁹ Cfr. JAPÓN 2020, pp. 270-272.

modellato e da effetti pittoricistici, che anticipa i risultati della scultura del primo Settecento»²⁹¹⁰, poté essere influenzata sia da papa Alessandro VII, che protesse Cafà sin dai suoi esordi romani, sia dal cardinale Decio Azzolini, che in quegli anni era membro della Congregazione degli Affari di Malta²⁹¹¹. Ad ogni modo l'Ordine dei Predicatori a Roma, proprio in quegli anni, si era già rivolta all'artista per la realizzazione dei disegni, da tradurre in incisione, da pubblicare nella *Tesi* del domenicano Giovanni Francesco Rota discussa nel convento della Minerva nel 1663²⁹¹² e per la committenza, destinata alla chiesa di S. Caterina da Siena a Magnanapoli, dell'altorilievo marmoreo della *Gloria di Santa Caterina da Siena*, altro capolavoro dello scultore incaricato verosimilmente intorno al 1662²⁹¹³. Il fratello di Melchiorre, Giuseppe Cafà, peraltro, era frate domenicano a Roma²⁹¹⁴. Tra il 1662 e il 1667, inoltre, dovrebbero datarsi due rilievi raffiguranti il *Matrimonio mistico tra Santa Rosa da Lima e Gesù Bambino* e la *Visione delle rose* custoditi nel monastero delle Carmelitane Scalze di Madrid²⁹¹⁵ che, insieme ad altri rilievi e disegni di analoga iconografia²⁹¹⁶, dimostrano la meditazione e la frequentazione dello scultore sul tema della

mistica peruviana. Colpisce, inoltre, che la statua era già pronta nel 1665, cioè tre anni prima della data ufficiale di beatificazione di Rosa, e, anzi, fu probabilmente incaricata allo scultore già nel 1663 quando Antonio González de Acuña, come si diceva, era riuscito a far riaprire la causa di beatificazione²⁹¹⁷.

Prima di essere inviata in Perù, la statua di Melchiorre Cafà fu al centro dei festeggiamenti della beatificazione di Rosa da Lima iniziati con la lettura della bolla papale di beatificazione presso la basilica domenicana di S. Sabina all'Aventino il 12 febbraio 1668²⁹¹⁸ e culminati con la celebrazione solenne nella basilica vaticana di S. Pietro a Roma il 15 aprile 1668; l'azione liturgica e gli apparati effimeri innalzati per i festeggiamenti furono dettagliatamente descritti da Claude Bouillaud, Procuratore della causa di beatificazione, che ricorda la decorazione della basilica con quattro tele e una grande pala d'altare attribuite al pittore Lazzaro Baldi²⁹¹⁹. I festeggiamenti furono patrocinati dal Maestro Generale fra' Giovanni Battista de Marinis e organizzati da fra' Antonio González de Acuña i quali, il 13 maggio 1668, spostarono le celebrazioni dal Vaticano alla basilica di S. Maria sopra Minerva dove trasferirono e rimontarono gran parte degli apparati effimeri già esibiti in S. Pietro così come testimoniato dal cronista Francisco de Córdova y Castro. Nella capiente piazza della Minerva venne eretto un maestoso altare «*curiosamente*

²⁹¹⁰ Oreste Ferrari. *Bernini*. Firenze: Giunti, 1991, p. 47.

²⁹¹¹ Cfr. DI GIOIA 2002, p. 168.

²⁹¹² Cfr. MONTAGU 1984, p. 50.

²⁹¹³ Cfr. Keith Sciberras. "Introduction. Melchiorre Cafà: *Maltese Genius of the Roman Baroque*". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, p. 8.

²⁹¹⁴ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 121.

²⁹¹⁵ Cfr. Tomaso Montanari. "Il Matrimonio mistico e la visione delle Rose di Santa Rosa da Lima: due rilievi di Cafà alle Desalzas Reales di Madrid". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 131-138.

²⁹¹⁶ Ci si riferisce a due disegni raffiguranti la *Madonna col Bambino con Santa Rosa da Lima* custoditi nel Museo del Louvre di Parigi e nell'Albertiana di Vienna e del rilievo di medesimo soggetto attribuito nella chiesa di S. Maria della Scala di Roma. Cfr. MONTAGU 1984, p. 56.

²⁹¹⁷ Cfr. DI GIOIA 2002, p. 165; WEDDIGEN 2018, p. 123.

²⁹¹⁸ Cfr. Ybeth Merly Arias Cuba. "La influencia de la devoción de santa Rosa de Lima en el fortalecimiento de los dominicos en el Perú y las Indias, siglos XVII-XVIII". *Estudios Amazónicos*, a. XIII, n. 11, 2016, p. 37. In ricordo dell'evento, nel portico della basilica di S. Sabina si collocò nel 1669 una statua in gesso raffigurante la *Beata Rosa col Bambino* attribuita ad Ercole Ferrata in FAGIOLO 2014, p. 69.

²⁹¹⁹ Cfr. Claude Bouillaud. *Breve relatione della solennissima festa della beatificazione della beata Rosa di Santa Maria nativa della città di Lima nel Perù, monaca del Terz'Ordine di S. Domenico: fatta nella basilica di S. Pietro, adì 15 aprile 1668*. Roma: Nicol'Angelo Tinassi, 1668.

dispuesto» a forma di piramide i cui gradoni erano adornati con statue, giare e candelabri d'oro ed argento, mentre nel vertice vi era una statua della beata Rosa²⁹²⁰; giustamente Tristan Wedding paragona l'altare descritto con quelli eretti in età viceregia in occasione delle feste barocche del Corpus Christi in Cuzco²⁹²¹ «fotografati» nella ben celebre serie di dipinti del Museo Arcivescovile di Cuzco²⁹²². All'interno la basilica era addobbata con stoffe preziose ed araldi, mentre l'altare maggiore era adornato con un apparato composto da colonne sormontate da statue di sante e beate domenicane e, al centro, dal simulacro marmoreo del Cafà²⁹²³ di Rosa da Lima «*durmiendo, y un'Angel con Ademan de despertarla, tan perfectamente acabada que haze hermosa competencia alas mas plausibles de Roma*»²⁹²⁴. Una Madonna in trono col Bambino attorniata da angeli faceva da quinta scenica suggerendo che la Vergine si rivolgesse a Rosa per destarla dal suo sonno²⁹²⁵. Inoltre fu allestita una cappella temporanea decorata con arazzi e con un dipinto, forse la pala d'altare di Lazzaro Baldi, che secondo la testimonianza di Bouillaud²⁹²⁶ era stata già utilizzata come pala d'altare provvisoria ai piedi della *Cattedra di San Pietro* di Bernini nella basilica vaticana²⁹²⁷. Dopo questi festeggiamenti, la statua marmorea fu inviata in Perù giungendo al porto del Callao il 15 giugno 1670, dove fu accolta dal viceré e salutata da colpi a salve dell'artiglieria. Cinque giorni dopo i devoti, che rifiutarono che il trasporto avvenisse per mezzo di muli, caricò a spalla la pesante statua in marmo conducendola a Lima fino alla cappella del Palazzo Vicereale



Fig. 363. Da Melchiorre Cafà, *Transito di S. Rosa da Lima*. La Valletta, MUZA. Foto Francesco De Nicolo.

dove vi rimase fino al 26 agosto quando fu condotta processionalmente alla chiesa di S. Domenico dopo una sosta in cattedrale²⁹²⁸.

Ma al di là delle iniziali annotazioni sulle celebrazioni per l'arrivo della statua marmorea a Lima, successivamente i commenti sull'opera del Cafà svaniscono, dimostrando in tal modo lo scarso impatto che questo pregevole brano artistico italiano ebbe nel contesto latino-americano²⁹²⁹. Diversamente in Italia il simulacro continuò ad essere celebrato tanto che si trassero bronzetti dai bozzetti lasciati da Cafà, destinati a costituire oggetti di devozione privata²⁹³⁰. Uno di questi bronzetti, tratto da un perduto «modello in piccolo» del Cafà, appartiene alla collezione del Museo di Roma provenendo forse dalla collezione Rospigliosi, ed è in bronzo con patinatura scura²⁹³¹; un altro esemplare, in bronzo argentato e dorato, è stato recentemente acquisito dal Museo di Belle Arti di La Valletta (fig. 363).

Fino al 1995 la statua del *Transito di Santa Rosa da Lima* era ancora collocata alla base del *retablo* a lei dedicato nella chiesa conventuale di S. Domenico a Lima; in quell'anno, in occasione della mostra *Santa Rosa de Lima y su*

²⁹²⁰ CÓRDOVA Y CASTRO 1668, pp. 25-26.

²⁹²¹ Cfr. WEDDIGEN 2018, pp. 103-105.

²⁹²² Si vedano per esempio le figg. 110-115, 118 e 120 in CHOEN SUAREZ 2015a, pp. 140-145, 148 e 150.

²⁹²³ Cfr. CÓRDOVA Y CASTRO 1668, pp. 34-35; WEDDIGEN 2018, p. 105.

²⁹²⁴ CÓRDOVA Y CASTRO 1668, p. 35.

²⁹²⁵ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 105.

²⁹²⁶ Cfr. BOULLAUD 1668, pp. 9-10.

²⁹²⁷ Cfr. WEDDIGEN 2018, pp. 105, 111.

²⁹²⁸ Cfr. MUJICA PINILLA 2005, pp. 257-258; WEDDIGEN 2018, p. 133.

²⁹²⁹ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 135.

²⁹³⁰ Cfr. Tuccio Sante Guido. «La Gloria di Santa Caterina da Siena di Melchiorre Cafà nella Chiesa a Magnanopoli a Roma: uno 'studio preparatorio' in cera». *I beni culturali*, a. 14, n. 2, 2006, p. 63.

²⁹³¹ Cfr. DI GIOIA 2002, p. 165.

tiempo, fu trasferita in una teca di cristallo passando al Museo domenicano²⁹³².

Bibliografia: CÓRDOVA Y CASTRO 1668; BALDINUCCI 1726, p. 526; PASCOLI 1730, p. 257; FLEMING 1947, pp. 85-89; PREIMESBERGER 1969, pp. 178-183; BARRIGA TELLO 1985, p. 18; DI GIOIA 1987, pp. 39-53; BARBERINI 1991, p. 46; BERNALES BALLESTEROS 1991, pp. 87-88; MUJICA PINILLA 2005, pp. 257-260; PREIMESBERGER 2005, pp. 16-19; ANSELMINI 2006, pp. 89-96; GUIDO 2006, pp. 61-64; MONTANARI 2006, p. 135; SCIBERRAS 2006b, p. 8; MONTANARI 2009, p. 359; FAGIOLO 2014, pp. 69-71; KINEW 2016, pp. 345-348; WEDDIGEN 2018, pp. 104-146; KINEW 2019, pp. 249-269; JAPÓN 2020, pp. 265-274; BOEHMAN 2021, pp. 213-234; MUJICA PINILLA 2022, pp. 62-68.

* * *

22. Ambito di Giuseppe Mazzuoli (qui attr.)

Cristo alla colonna

1679-1680 ca.

Marmo.

Lima, Museo del convento di S. Domenico.

All'interno del Museo del convento di S. Domenico di Lima si conserva la statua in marmo bianco di grandezza naturale del *Cristo alla colonna* (fig. 364), opera che finora è stata pressoché ignorata forse per le difficoltà critico-interpretative che derivano dal suo studio.

Il simulacro raffigura un Cristo dal corpo erculeo che, in un marcato *hanchement*, si contorce legato ad una corta colonna nella foggia della colonna della flagellazione venerata nella basilica romana di S. Prassede; il volto indirizzato verso l'alto, la bocca schiusa, le mani dalle dita tozze ed immobili, evidenziano la mesta accettazione del supplizio. Secondo

²⁹³² Cfr. Jorge Lévano Peña. "Recuperación del centro histórico de Lima". In Ricardo Estabridis Cárdenas (a cura di). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014, p. 81.



Fig. 364. Ambito di Giuseppe Mazzuoli (qui attr.), *Cristo alla colonna*, 1679-1680 ca. Lima, Museo del convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicola.



Fig. 365. Michelangelo Buonarroti, *Cristo con i simboli della Passione*, 1519-1520 ca. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva. Foto internet.

Tristan Weddigen la statua sarebbe ispirata al *Cristo con i simboli della Passione* (1519-1520 ca.) della basilica di S. Maria sopra Minerva di Roma scolpito da Michelangelo Buonarroti²⁹³³ (fig. 365), e forse ancor più, riteniamo, alla prima versione del medesimo *Cristo* che Michelangelo scolpì alcuni anni prima e che oggi si conserva nel monastero di S. Vincenzo a Bassano Romano. La derivazione del *Cristo alla colonna* di Lima dalla celebre opera michelangiolesca confermerebbe i propositi dei Domenicani del Perù che volevano ricreare nella propria chiesa conventuale di Lima i fasti della chiesa madre di S. Maria sopra Minerva,

²⁹³³ Cfr. WEDDIGEN 2018, p. 143. Nella stessa sede Weddigen ritiene che sul corpo di Cristo, per enfatizzare le ferite dei flagelli, siano state applicate «yellow Siena marble veins and wounds» (WEDDIGEN 2018, p. 143). Come ci ha potuto spiegare lo scultore Arturo Serra Gómez, che ringraziamo, non esiste nessun procedimento tecnico che permetta una simile lavorazione.

spiegandone dunque le ragioni della committenza.

In origine la statua era collocata all'interno della chiesa di S. Domenico ma agli inizi del Novecento dové essere già spostata nella sacrestia della chiesa dove è menzionata nel 1924²⁹³⁴, per poi essere ulteriormente trasferita, in tempi imprecisabili, nell'ambiente antistante la biblioteca del convento. Riguardo la datazione andrà detto che essa non è menzionata in nessuna delle cronache domenicane del XVII secolo, tra le quali la più tarda è quella di Juan Meléndez pubblicata a Roma nel 1681, ma che fotografa la situazione del convento dopo le riparazioni del terremoto del 1678. Ne rinveniamo, invece, un fugace riferimento in un documento menzionato da Antonio San Cristóbal che finora era passato inosservato²⁹³⁵. Col rogito datato 6 ottobre 1681 il domenicano fra' Diego Moroto, maestro maggiore delle fabbriche reali e principale architetto della Lima della seconda metà del Seicento, incaricava al carpentiere Diego de Aguirre un nuovo *retablo* nel transetto *in cornu epistolae* della chiesa di S. Domenico che doveva fare da *pendant* «*al que está comenzado enfrente del Santo Cristo de mármol*»²⁹³⁶. Da questo fugace cenno è possibile ricavare che la statua in marmo del *Cristo alla colonna* era originariamente collocata nel transetto *in cornu Evangelii* in un altare che alla data 1681 non era ancora concluso. Dal momento che la stessa statua non è menzionata dal Meléndez ne deriva che il suo arrivo a Lima va collocato verso gli anni 1679-1680, o comunque entro l'ottobre del 1681.

²⁹³⁴ Cfr. José Gabriel Navarro. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Quito: Trama, 2007, pp. 15-16.

²⁹³⁵ Cfr. Antonio San Cristóbal Sebastián. "Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el Siglo XVII". *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 49, n. 1, 1992, p. 260.

²⁹³⁶ AGNL. AC, Protocolos siglo XVII, escribano Alonso Martín Palacios, prot. 1404, 6 ottobre 1681, f. 2073 menzionato in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1992, p. 260, nota 38.



Fig. 366. Alessandro Algardi (attr.), *Cristo alla colonna*. Napoli, Museo di Capodimonte. Foto internet.



Fig. 367. Giuseppe Mazuoli, *S. Bartolomeo*. Londra, Kensington e Chelsea, Brompton Oratory. Foto internet.

Così circoscritto il segmento cronologico di relizzazione del simulacro, possiamo spingerci, seppur con estrema cautela, nel campo delle attribuzioni. Innanzitutto andrà segnalato che tanto la muscolatura erculea del Cristo che la posizione chiastica avvicinano la nostra statua in esame ad opere del Seicento afferenti alle scuole dell'Italia centrale. Si guardi, per esempio, il virile *Nettuno* bronzeo della fontana di Bologna del Giambologna (1529-1608) o il *Cristo Risorto* della chiesa di S. Marco a Firenze di Antonio Novelli (1599-1662), oppure le varie repliche del *Cristo alla colonna* di François Duquesnoy (1597-1643)²⁹³⁷ o, infine, il *Cristo alla colonna* del Museo di Capodimonte attribuito ad Alessandro Algardi (1598-1654)²⁹³⁸ (fig. 366). Sono proprio i modelli erculei e classicisti dell'Algardi, molto distanti da quelli fiammeggianti berniniani, a richiamare in maniera più diretta la statua di Lima. Indirizzando, pertanto, la nostra ricerca

²⁹³⁷ Cfr. Marion Boudon-Machuel. *François du Quesnoy 1597-1643*. Parigi: Arthena, 2005, pp. 96-97, 223-227.

²⁹³⁸ Cfr. COIRO 2013, pp. 163-181.

nell'ambito degli allievi dell'Algardì, troviamo personalità come Ercole Ferrata (1610-1686), Girolamo Lucenti (1627-1698) e Domenico Guidi (1625-1701), senza ignorare che lo stesso Melchiorre Cafà, autore del tanto celebrato *Transito di Santa Rosa da Lima*, è considerato dalla critica una sorte di «allievo “ideale”» dell'Algardì²⁹³⁹. Più che a questi maestri, ad ogni modo, il *Cristo alla colonna* di Lima sembra essere il lavoro di un epigono o di uno scultore che assimilò il lessico algardiano per via indiretta come, per esempio, lo scultore toscano Giuseppe Mazzuoli (1644-1752) che a Roma fu prima allievo di Ferrata e poi di Cafà²⁹⁴⁰. In via del tutto ipotetica, e come semplice proposta di studio, si potrebbe accostare il *Cristo alla colonna* di Lima proprio all'ambito di Mazzuoli, motivando tale proposta con ragioni sia stilistiche, accostando il Cristo di Lima al *San Bartolomeo* (fig. 367) nel Brompton Oratory del borgo Kensington e Chelsea di Londra, che circostanziali dal momento che, morto prematuramente Cafà nel 1667, la scelta della committenza di proseguire l'opera di ornamentazione del tempio col suo allievo pare la scelta più scontata.

Bibliografia: GABRIEL NAVARRO 2007, pp. 15-16; WEDDIGEN 2018, p. 143.

* * *

23. Nicola De Mari (attr.)

Ecce Homo

Secondo quarto del XVIII secolo

Legno intagliato e dipinto.

Lima, chiesa del monastero delle Trinitarie.



Fig. 368. Nicola de Mari (attr.), *Ecce Homo*, secondo quarto del XVIII secolo. Lima, chiesa del monastero delle Trinitarie. Foto Francesco De Nicolò.

La statua popolarmente nota come *Señor de la caña* (fig. 368), che si venera nella chiesa del monastero delle Trinitarie in Barrios Altos a Lima, è stata pubblicata per la prima volta da Rafael Ramos Sosa che l'ha ricondotta all'ambito napoletano del Settecento²⁹⁴¹. Afferente all'iconografia del Cristo Ecce Homo, non a caso, il simulacro era anticamente venerato sotto il titolo di *Señor de Nápoles*, così come consta da un inventario del monastero del 1893²⁹⁴². In seguito l'opera è stata ripubblicata, sempre come anonimo napoletano, da Isabella Di Liddo che l'ha accostata al *Cristo che porta la croce* della chiesa di S. Ginés di Madrid

²⁹⁴¹ Cfr. RAMOS SOSA 2015, p. 216.

²⁹⁴² AAL. Monasterio de las Trinitarias, legajo IV, expediente 106, *Inventario de las alhajas, ornamentos y cosas de valor pertenecientes al monasterio de Trinitarias*, 1893, p. 2. Si ringrazia Anthony Holguín per la cortese segnalazione del documento.

²⁹³⁹ KINEW 2019, p. 251.

²⁹⁴⁰ Cfr. Maria Vittoria Thau. *Voce* "Mazzuoli, Giuseppe, il Vecchio". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 72. Roma: Treccani, 2008.



Fig. 369. Nicola de Mari (attr.), *Ecce Homo*. Toro, chiesa del SS. Salvatore. Foto G. Mascia.

scolpito da Nicola Fumo nel 1698²⁹⁴³. L'accostamento a Fumo sembra particolarmente pertinente anche se il *Cristo* di Lima manifesta una minore qualità che lascia pensare alla realizzazione nell'ambito della bottega del noto maestro originario di Saragnano di Baronissi²⁹⁴⁴. Alcuni tratti caratteristici, come la barba strigliata pettinata in avanti, la piccola bocca larga quanto l'apertura nasale e la pettinatura dei capelli, corrispondono esattamente ai tratti tipici che Arturo Serra Gómez ha recentemente evidenziato in riferimento a Nicola De Mari, non a caso uno dei migliori allievi del Fumo²⁹⁴⁵. La scultura di Lima, pertanto, a parere di chi scrive²⁹⁴⁶, va ricondotta alla sgorbia di Nicola De Mari, così come emerge anche dal confronto col busto dell'*Ecce Homo* della chiesa del SS. Salvatore di Toro (fig. 369) o con l'*Ecce Homo* della chiesa di S. Barbara a Rovito²⁹⁴⁷. Andrà precisato, infine, che per consentire un più agile

²⁹⁴³ Cfr. DI LIDDO 2019, p. 319.

²⁹⁴⁴ Cfr. DE NICOLA 2022c, p. 188.

²⁹⁴⁵ Cfr. SERRA GÓMEZ 2020, pp. 743-762.

²⁹⁴⁶ Cfr. DE NICOLA 2022c, pp. 188-189.

²⁹⁴⁷ Cfr. SERRA GÓMEZ 2020, p. 749.

trasporto, così come ampiamente in uso all'epoca, solamente la testa e le mani della statua doverono essere intagliate a Napoli; queste parti anatomiche risultano montate su un corpo, che manifesta una qualità diversa, intagliato da qualche scultore locale a Lima²⁹⁴⁸.

Bibliografia: RAMOS SOSA 2015, p. 216; RAMOS SOSA 2017, p. 32; DI LIDDO 2019, p. 319; DE NICOLA 2022c, pp. 188-189.

* * *

24. Scultore trapanese e decoratore guatemalteco (qui attr.)

San Giuseppe col Bambino

Prima metà del XVIII secolo

Alabastro scolpito e policromato.

Lima, monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze.

Il pregio di questa raffinata statuetta in alabastro policromo, raffigurante *San Giuseppe con in braccio il Bambino Gesù* (fig. 370), è stato evidenziato per la prima volta da Luis Eduardo Wuffarden che rinvenne quest'opera sconosciuta in una scarabattola nel coro basso del monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze di Lima²⁹⁴⁹. Lo studioso osservava che a dispetto del materiale, la piccola immagine non può essere associata alla tradizione *virreinal* della pietra di Huamanga, manifestando un'origine europea suggerita tanto dallo stile che da alcuni dettagli tecnici ed esecutivi differenti dalle formule huamanghine abituali, quali, per esempio, il modo di disporre le pieghe del vaporoso manto, così come la qualità della doratura e della policromia²⁹⁵⁰. Queste caratteristiche hanno indotto Luis Wuffarden a

²⁹⁴⁸ Cfr. DE NICOLA 2022c, p. 189.

²⁹⁴⁹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016d, p. 241.

²⁹⁵⁰ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016d, p. 241. Diversamente Rafael Ramos Sosa. "Sculpture at Home



Fig. 370. Scultore trapanese e decoratore guatemalteco (qui attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, prima metà del XVIII secolo. Lima, monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze. Foto RAMOS SOSA 2020a.

riconoscere l'opera come prodotto di manifattura europea, probabilmente in una località del Sud Italia come Napoli o Trapani²⁹⁵¹. Fu soprattutto in questa città siciliana che la lavorazione dell'alabastro, fiorita tra i secoli XVII e XIX, si specializzò nella realizzazione di opere in piccolo formato e, spesso, nella riproduzione schematica di soggetti religiosi legati ai culti locali²⁹⁵². La sculturina in alabastro di Lima, annoverabile come «una de las piezas más relevantes dentro

in Baroque Lima". In Jorge F. Rivas Pérez (a cura di). *Materiality. Making Spanish America*. Denver: Denver Art Museum, 2020, p. 69 pubblica la foto della statuetta descrivendola come in pietra di Huamanga.

²⁹⁵¹ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016d, p. 241.

²⁹⁵² Cfr. Alessandra Migliorato. "La scultura in alabastro a Trapani: nuovi spunti di ricerca". In Carmen Morte García (a cura di). *El Alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, p. 239.

de este género» esistenti in Perù²⁹⁵³, pertanto, sembra ben inquadrabile nell'ambito della produzione trapanese del Settecento che dialogava, in particolar modo, con la coeva scultura in legno, particolarità confermata dal fatto che alcuni intagliatori dell'alabastro, come Giacomo Tartaglio (1678-1751), furono anche scultori lignei²⁹⁵⁴. Proprio il confronto con una statua in legno, il pregevole *San Giuseppe col Bambino* (ante 1726) della chiesa omonima di Manduria, dello scultore napoletano Vincenzo Ardia (1650-ante 1725)²⁹⁵⁵, per le analogie compositive, ci induce a datare la statuetta di Lima alla prima metà del XVIII secolo. Difficoltà interpretative, invece, suscita la policromia della statuetta in alabastro, che sfoggia una preziosa decorazione dorata abbinata a motivi fiorati a punta di pennello che è estranea alla matrice siciliana, o più in generale all'Italia meridionale, richiamando invece le «complesse orditure dipinte e dorate che, in un vero e proprio "horror vacui", rivestono integralmente» le sculture genovesi in legno del Settecento²⁹⁵⁶, come quelle realizzate da Anton Maria Maragliano e dal suo nutrito seguito. Per spiegare una simile incongruenza si dovrà supporre che la statuetta, intagliata in alabastro probabilmente a Trapani, sia stata policromata in un secondo momento da un decoratore specializzato di altra scuola. In tal senso, più che a Genova, dove risulta poco logico pensare fu diretta la piccola statua di *San*

²⁹⁵³ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016d, p. 241.

²⁹⁵⁴ Cfr. MIGLIORATO 2018, p. 247.

²⁹⁵⁵ Cfr. Roberto Alonso Moral. "San Giuseppe col Bambino Gesù". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 234-235.

²⁹⁵⁶ Stefano Vassallo. "La policromia dei panneggi nella scultura lignea genovese (secoli XVII e XVIII)". In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, p. 263.

Giuseppe, tale intervento decorativo crediamo possa essere stato eseguito a Lima, da un qualche maestro della scuola di Guatemala dove si realizzavano elaborate ed eleganti policromie ad *estofado de oro* e a punta di pennello²⁹⁵⁷, non molto dissimili da quelle realizzate a Genova. A conferma di questa ipotesi bisognerà notare che nel santuario del Signore dei Miracoli esistono altre statue che presentano una pregevole policromia sgraffiata, e alludiamo al *Cristo che porta la croce* e al *San Gioacchino*, in virtù della quale sono state attribuite ad un ignoto scultore della Nuova Spagna o del Guatemala²⁹⁵⁸. In realtà, almeno il *San Gioacchino* manifesta un intaglio del tutto coerente alla statuaria peruviana della città di Cuzco, caratteristica che emerge soprattutto se guardiamo alla produzione dei due scultori di fine Seicento Juan Tomás Tuyru Túpac e Melchor Huamán Mayta, esponenti dell'aristocrazia incaica, che realizzavano statue fortemente espressive e naturalistiche²⁹⁵⁹. Ciò ci legittima ad ipotizzare in questa sede che presso il monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze fu attivo un decoratore guatemalteco che, tra i vari lavori di doratura all'interno del santuario del Signore dei Miracoli, dové policromare la statuetta trapanese in alabastro del *San Giuseppe* e le statue lignee peruviane del *Cristo con la croce* e del *San Gioacchino*.

Bibliografia: WUFFARDEN REVILLA 2016d, p. 241; RAMOS SOSA 2020a, p. 69.

* * *

²⁹⁵⁷ Cfr. Brenda Janeth Porras Godoy. *El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX* (Tesi di dottorato). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 565-627.

²⁹⁵⁸ Cfr. WUFFARDEN REVILLA 2016d, pp. 230-231.

²⁹⁵⁹ Sulla scultura *cuzqueña* di fine Seicento si veda almeno MESA, GISBERT 1991, pp. 234-245; Teofilo Benavente Velarde. *Imaginería o escultura religiosa cusqueña de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cuzco: Navarrete, 2006, pp. 77-160.

25. Seguace di Francesco De Mura (attr.)²⁹⁶⁰
Maria Bambina con Sant'Anna e San Gioacchino

Metà del XVIII secolo

Olio su tela, 105 x 88 cm.

Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile.

Il dipinto, raffigurante *Maria Bambina con Sant'Anna e San Gioacchino* (fig. 371), è esposto, in posizione di rilievo occupando l'intera parete, in una delle prime sale del Museo del Palazzo Arcivescovile di Lima dove è inventariata, in maniera molto generica, come opere di autore anonimo del XVIII secolo²⁹⁶¹. Sin dalla prima visita effettuata da chi scrive nel Museo, la qualità e la singolarità della tela, che risalta particolarmente in un contesto dominato da dipinti di scuola *cuzqueña, quiteña e limeña*, ha catturato la nostra attenzione richiamandoci immediatamente alla mente opere molto familiari. L'olio su tela, infatti, va riconosciuto come prodotto artistico italiano, e precisamente come opera realizzata a Napoli nel circolo di uno dei pittori più importanti della capitale del Regno dell'Italia Meridionale, Francesco De Mura (1696-1784); una serie di copie e riformulazioni del medesimo tema iconografico elaborate nel contesto napoletano avvalorano la proposta che abbiamo già esposto in altra sede²⁹⁶².

Come punto di partenza di questo percorso attributivo dovrà essere considerato un quadro assegnato a Francesco Solimena (1657-1747), il maggiore pittore tardo barocco dell'Italia Meridionale apprezzato anche dalla corte madrilenica come dimostra il *Ritratto di Filippo V* realizzato nel 1702 durante la visita del re spagnolo a Napoli e conservato nel Palazzo

²⁹⁶⁰ In questa scheda si riprende ed amplia l'articolo di chi scrive: DE NICOLO 2019b, pp. 88-92.

²⁹⁶¹ Non esistendo un catalogo delle opere del Museo abbiamo qui fatto riferimento all'inventario della collezione che ci è stato cortesemente reso disponibile dall'allora Direttore del Museo Fernando López Sánchez.

²⁹⁶² Cfr. DE NICOLO 2019b, pp. 88-92.



Fig. 371. Seguace di Francesco De Mura (attr.), *Maria Bambina con S. Anna e S. Gioacchino*, metà del XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolò.

Reale di Caserta²⁹⁶³. Il riferimento è ad un dipinto attualmente nei depositi del Museo del Prado il cui tema è l'*Educazione della Vergine* essendo composta dalle figure di Maria Bambina intenta nella lettura, S. Anna e, più defilato sul lato sinistro, S. Gioacchino²⁹⁶⁴. Della tela è stata recentemente pubblicata una copia eseguita da Francesco De Mura per la chiesa di S. Giuseppe dei Nudi a Napoli, così prossima a quella del Museo del Prado da indurre Riccardo Lattuada a proporre un cambio di attribuzione del quadro conservato nel principale museo spagnolo a favore di De Mura²⁹⁶⁵. Intimamente legata ai due dipinti

²⁹⁶³ Cfr. Riccardo Lattuada. "Filippo V a Napoli". In Vega de Martini (a cura di). *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*. Catalogo della mostra (Caserta, 2013-2014). Napoli: ESI, 2013, pp. 115-125.

²⁹⁶⁴ Cfr. Ferdinando Bologna. *Francesco Solimena*. Napoli: L'arte tipografica, 1958, p. 257.

²⁹⁶⁵ Cfr. Riccardo Lattuada. "Sant'Anna, San Giuseppe e Maria Bambina (L'educazione della Vergine)". In Almerinda Di Benedetto (a cura di). *Il Real Monte e*

precedenti è la versione dell'*Educazione della Vergine* (fig. 372), già in mercato antiquario, attribuita allo stesso modo a Francesco De Mura, in cui per la figura di Maria è riproposta la medesima composizione della tela citata in precedenza, particolarità che svela il metodo di lavoro di Solimena, di De Mura e del loro circolo, basato sul riutilizzo e rielaborazione, con poche variazioni, di disegni e cartoni del capo-bottega²⁹⁶⁶. Altro elemento di confronto è l'olio su tela che si conserva nella chiesa matrice di S. Maria Assunta a Montemurro, opera di stretto ambito demuriano ascrivibile alla prima maturità del pittore napoletano Pietro Bardellino (1728-1810)²⁹⁶⁷. Dal punto di vista della composizione, ad ogni modo, la tela più vicina è una modesta copia che si conserva nel Museo Civico di Pesaro²⁹⁶⁸.

Detto ciò, tornando al quadro del museo di Lima, osserviamo la composizione sapientemente costruita nella degradazione progressiva dai colori freddi e brillanti del primo piano a quelli caldi e terrosi del fondo. Il perno di tale composizione è la figura di S. Anna che guarda verso il cielo e che ripropone il disegno delle versioni di Montemurro e del mercato antiquario testé menzionate. S. Gioacchino, invece, occupa una posizione di secondo piano

Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2017, pp. 120-121. La sostituzione di S. Gioacchino con S. Giuseppe è, certamente, un *lapsus* freudiano dell'autore. Cfr. DE NICOLÒ 2019b, p. 92. In maniera più cauta Nicola Spinosa. *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, vol. 1. Roma: Ugo Bozzi ed., 2018, p. 460 considera il quadro come replica dell'*atelier* di Solimena.

²⁹⁶⁶ Cfr. Riccardo Lattuada. "Santa Elisabetta con San Giovannino". In Almerinda Di Benedetto (a cura di). *Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2017, pp. 122-123.

²⁹⁶⁷ Cfr. Mauro Vincenzo Fontana. "Arcangelo Gabriele annunciante, Educazione della Vergine". In Elisa Acanfora (a cura di). *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*. Catalogo della mostra (Matera, 2009). Firenze: Mandragora, 2009, p. 142.

²⁹⁶⁸ Cfr. DE NICOLÒ 2019b, p. 92 nota 1.



Fig. 372. Francesco De Mura, *Educazione della Vergine*. Mercato antiquario. Foto internet.

ed è appoggiato su un bastone ed avvolto in un mantello scarlatto così come nel dipinto di Madrid. Diversa, rispetto alle altre versioni esaminate, è la posizione di Maria Bambina che qui appare seduta con le mani giunte e con lo sguardo estatico diretto verso il cielo. Per quanto riguarda l'ambientazione, si osserva che in questo caso il pittore rende più "concreto" il nucleo familiare ambientandolo in un'abitazione invece che usare una scenografia arcadica o un fondo monocromo²⁹⁶⁹.

Sebbene sia possibile datare il dipinto alla metà del Settecento, è difficile identificare tra i numerosi allievi, seguaci o semplici imitatori di Francesco De Mura chi sia l'autore del quadro della *Maria Bambina con Sant'Anna e San Gioacchino* del Museo del Palazzo

Arcivescovile di Lima. Si noteranno, ad ogni modo, in relazione all'addensamento delle ombre e alla rapida pennellata, affinità con la produzione di Jacopo Cestaro (1718-1778/1779), o dello stesso Bardellino o, ancora, di Andrea Giannico (1729-post 1779) ed altri demuriani²⁹⁷⁰.

Non possediamo nessuna informazione sulla provenienza e sull'originaria ubicazione del quadro, il cui arrivo a Lima nel XVIII secolo non dovrà costituire una rarità, anche se non si dovrà escludere la possibilità che l'opera sia giunta in Perù solo attraverso il collezionismo borghese dell'Ottocento e del Novecento.

Bibliografia: DE NICOLO 2019b, pp. 88-92; HOLGUERA CABRERA 2019a, pp. 743-746.

²⁹⁶⁹ Cfr. DE NICOLO 2019b, p. 91.

²⁹⁷⁰ Cfr. DE NICOLO 2019b, p. 91.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE
PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

di

Francesco De Nicolo

Tomo III

Direttore di Tesi:
Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

TESI DI DOTTORATO
CON MENZIONE INTERNAZIONALE

ITALIA NEL PERÙ VICEREGIO: RELAZIONI ARTISTICHE.

PITTURA, SCULTURA ED ARTI APPLICATE

1542-1821

TOMO III

Dottorando:

Francesco De Nicolo

Direttore di Tesi:

Prof. Dr. *Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán*

Granada, 2023



Bernardo Bitti, *Apparizione di Cristo Risorto alla Madre*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.

Terza Parte



Matteo Pérez da Lecce, *“La fuga, e partenza dell’armata turchesca a dì 13 settembre 1565”* (part.), 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolo.

LA FUGA, E PARTENZA DELL'ARMATA
TURCHESCA A DÌ 13 SETTEMBRE 1565

Conclusioni



«...conclusión incontrovertible:
el peruano está enamorado de Italia».
Bruno Roselli²⁹⁷¹

I. Alcune considerazioni finali

A conclusione di questa Tesi sulle relazioni artistiche tra Italia e Vicereame del Perù, occorrerà tirare le somme del lavoro svolto, traendo alcune considerazioni di carattere generale sul percorso condotto lungo i secoli dell'Età Moderna. Un ambizioso percorso che, è il caso di sottolinearlo, non pretende in alcun modo di esaurire un argomento così vasto e articolato i cui studi, soprattutto per quanto concerne i secoli XVII e XVIII, sono agli inizi. Come in qualsiasi altro lavoro scientifico, inoltre, anche in questo caso, forse, si sarebbero potuti aggiungere ulteriori dettagli, compiere approfondimenti su particolari aspetti o, viceversa, si sarebbero potute omettere parti che, diversamente, chi scrive ha ritenuto degne di attenzione. Certamente la ricerca avrebbe potuto proseguire su più fronti, ma i limiti temporali del dottorato, peraltro pesantemente condizionato dalle note vicende della pandemia, hanno obbligato a procedere secondo una rigida tabella di marcia. Quest'ultima, inoltre, si è dovuta adattare alla non trascurabile problematica dell'assenza di una sovvenzione economica pubblica o privata, indispensabile per fronteggiare le numerose onerose spese della ricerca, quali viaggi, soggiorni all'estero, dieta quotidiana, acquisto di bibliografia, biglietti in musei ecc. Molto altro si sarebbe potuto fare se questa ricerca fosse stata coperta da una borsa di studio, ragion per cui si è consapevoli che, per i limiti che ogni ricerca sottende, quanto si è qui tracciato non va considerato come un punto di approdo bensì come uno di partenza per gli studi sulle relazioni artistiche tra Italia e il Perù dell'epoca vicereale.

Si ritiene, ad ogni modo, che quanto presentato in questa Tesi offra un contributo non trascurabile alla conoscenza del fenomeno, ponendo l'attenzione su novità documentarie, presentando nuove considerazioni critiche, nuovi spunti di ricerca ed opere inedite, nonché emendando errori del passato concernenti inesatte attribuzioni o valutazioni, scorrette letture ed interpretazioni di documenti ecc. Per la prima volta, inoltre, si è contestualizzata, all'interno del proprio ambito di origine, la formazione dei pittori italiani che sul finire del Cinquecento abbandonarono l'Italia per trasferirsi nel Vicereame del Perù. Si è adottata, quindi, una prospettiva di ricerca che dall'Italia ha permesso di approfondire la formazione e le vicende degli artisti Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce che ricoprono un ruolo di primo piano nell'*arte virreale*. In seguito si è approfondito il complesso fenomeno della circolazione artistica tra Penisola italiana e Penisola iberica e ci si è soffermati, in particolar modo, su quegli artisti italiani che operarono in terra andalusa prima di trasferirsi nel Vicereame del Perù. Sono state chiarite, ancora, le ragioni che portarono i singoli artisti italiani a trasferirsi nel Vicereame del Perù nonché si è fornita una chiave di lettura sulle dinamiche di circolazione, sulle rotte e sulle ragioni che sottendevano l'invio di opere d'arte dall'Italia al Perù. Ampio spazio è stato dato, dunque, allo studio dell'attività degli artisti italiani che si trasferirono nel Vicereame del Perù e allo studio delle opere d'arte italiana in pittura, scultura ed arti applicate, afferenti all'intera epoca vicereale, rinvenute in Perù nel corso di ricerche sul campo.

²⁹⁷¹ Bruno Roselli (a cura di). *Pittura italiana antigua en Lima*. Catalogo della mostra (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962, p. n.n.

Le novità che questa Tesi apporta sono numerose e di utilità per la migliore comprensione delle vicende di artisti e fenomeni. Per esempio, si è operata una sostanziale rivalutazione della figura di Medoro Angelino, a partire dalla rettifica del suo nome e dei suoi estremi anagrafici. Sono stati presentati numerosi documenti inediti sulla vita e la professione di Matteo Pérez da Lecce. Sono state studiate le figure di artisti come Francesco Pozzo, Giuseppe Pastorello, Giovanni Battista Pianeta e Silvestro Jacobelli, offrendo novità documentarie e presentando loro opere inedite. Sono state formulate nuove considerazioni critiche ed è stata presentata nuova documentazione su opere italiane in pittura, scultura ed arti applicate di epoca viceregia esistenti in Perù. In definitiva, tutto ciò che è stato qui raccolto, fornisce il materiale per la pubblicazione di una serie di monografie su singoli artisti e per la realizzazione di un'esposizione di opere d'arte italiana dell'età viceregia con relativo catalogo.

Dal punto di vista generale quello che emerge da questo studio è che l'arte e gli artisti italiani ebbero, durante tutta l'Età Moderna, un ruolo non trascurabile, lasciando un'impronta significativa sul percorso artistico locale. Se Bernardo Bitti, Medoro Angelino e Matteo Pérez da Lecce, operosi tra ultimo quarto del Cinquecento e primo ventennio del Seicento, sono stati giustamente considerati come "patriarchi" della pittura peruviana, nei decenni successivi l'apporto italiano diviene meno eclatante e vistoso ma proseguì grazie al costante afflusso di opere ed artisti.

Bisognerà riflettere, ancora, sulla questione se sia mai esistita una "regia" spagnola o "governativa" che abbia portato l'arte italiana a raggiungere il Perù. Come osservato da Mario Sartor, «non può suscitare stupore il coinvolgimento dell'arte italiana» all'interno del processo di conquista e dominazione dell'America Latina, «operazione che politicamente fu tutta spagnola o portoghese», sia per il prestigio goduto dall'arte italiana, ma anche per «le ragioni politiche che legavano l'Italia dai molti Stati alla Spagna imperiale, e per i legami che tutto l'apparato ecclesiastico ebbe con la centralità romana»²⁹⁷². Nonostante questa valutazione, esaminando i singoli casi, emerge che la presenza artistica italiana nel Vicereame del Perù fu più il frutto dell'intraprendenza personale degli artisti e degli appetiti dell'*élite* locale anziché il risultato di una chiara e consapevole "azione" governativa spagnola. Ciò si dimostra col fatto che tale fenomeno, almeno per quanto concerne il trasferimento di artisti, non sembra aver avuto un corrispettivo nel Vicereame di Nuova Spagna ed inoltre, come si diceva, il passaggio nel Vicereame del Perù di artisti come Medoro Angelino, Matteo Pérez da Lecce, Giuseppe Pastorello ecc., fu dettato da ragioni del tutto personali che poco hanno a che fare con la politica. Allo stesso modo, artisti come Bernardo Bitti, Giuseppe Avitabile o Marco Guerra, giunsero nel Vicereame del Perù per soddisfare le necessità propagandistiche e catechetiche degli Ordini religiosi di appartenenza. Certo è, ad ogni modo, che la Spagna rappresentò, durante tutta l'Età Moderna, il tramite insostituibile per questo fenomeno di circolazione. Tutte le opere d'arte di produzione italiana, infatti, prima di giungere in Perù, passavano prima nei porti di Siviglia o Cadice, così come quasi tutti gli artisti italiani che si trasferirono in Perù passarono prima in Spagna. Se, dunque, sembra che non si possa affermare che fu la Spagna a determinare l'arrivo dell'arte italiana in Perù, d'altro lato possiamo ritenere che fu la Spagna a facilitare tale circolazione in virtù dei rapporti politici con la Penisola italiana che rendevano l'Italia, così come le Fiandre, un *partner* privilegiato anche per quanto riguarda le questioni artistiche.

Le relazioni di circolazione artistica tra Italia e Perù, iniziate nell'ultimo quarto del XVI secolo e proseguite durante tutta l'epoca viceregia, e poi nel periodo repubblicano, dimostrano il costante

²⁹⁷² Mario Sartor. "Editoriale". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, p. 4.

apprezzamento dei prodotti artistici italiani nel Paese andino dove, come si è più volte sottolineato nel corso della Tesi, rappresentarono un «*tópico de perfecciones sin mayor contradicción con su elusiva presencia real*»²⁹⁷³. Infatti, un dipinto, una scultura o un oggetto di arte sontuaria *made in Italy* costituivano per l'*élite* creola irrinunciabili *status symbols* volti ad esaltare il prestigio sociale così come a rimarcare i vincoli di connessione con Roma, capitale della cristianità. L'arte italiana che raggiunse il Perù viceregio, inoltre, in nessun momento fu accolta passivamente bensì, al contrario, stimolò gli artisti locali che ne assimilarono e rielaborarono modelli ed iconografie. Ciò fu possibile anche grazie al fatto che numerosi artisti italiani che si trasferirono nel Paese andino, come Matteo Pérez da Lecce o Medoro Angelino, aprirono proprie botteghe nelle quali accolsero allievi ai quali trasmisero il proprio bagaglio culturale composto da tecniche artistiche, metodi di lavoro, idee, stile ed iconografie tipicamente italiani. Si può affermare, dunque, così come evidenziato da Benito Navarrete nell'Introduzione al Convegno Internazionale *Arte italiana nel mondo iberico*²⁹⁷⁴, che l'arte italiana, entrando in contatto con i contesti locali andini, non produsse "arti derivate", cioè che si rifacevano pedissequamente al loro modello, bensì l'arte italiana fu "arte generativa" dal momento che da essa scaturirono svariate interpretazioni locali diversissime. Ma questa è un'altra storia.

* * *

Le Conclusioni della Tesi costituiscono anche lo spazio per denunciare particolari problematiche e criticità che si è dovuto affrontare, o nelle quali ci si è imbattuti, nel corso degli anni di ricerca.

Un primo problema con cui ci si è dovuti scontrare, e che ha inficiato pesantemente negli sviluppi di tutta la ricerca privando la possibilità di usufruire del supporto economico di una borsa di studio universitaria e quindi limitando considerevolmente la ricerca stessa, è l'adozione, da parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, di un algoritmo di «*equivalencia de la nota media del expediente académico de estudios cursados en el extranjero*» fortemente penalizzante nei confronti di chi, come chi scrive, ha conseguito i titoli universitari di I e II livello in un Paese straniero, nel caso specifico in Italia. Non ci si vuole, in questa sede, dilungare nell'illustrare il macchinoso criterio di "equivalenza" adottato dal Ministerio che, di fatto, rende privo di "competitività" il *curriculum* del malcapitato candidato straniero; ci si limita qui ad auspicare che in futuro lo stesso Ministerio riveda i suoi parametri di equivalenza garantendo anche alle studentesse e agli studenti dei Paesi dell'Unione Europea, nonché dei Paesi membri dell'*European Higher Education Area* delineata dal Processo di Bologna (1999), pari trattamento rispetto a quelli spagnoli, accantonando sleali meccanismi che, nei fatti, inducono all'esclusione di centinaia di studentesse e studenti comunitari dai bandi di concorso per il conseguimento di borse di studio FPU.

Altra questione che in questa opportuna sede ci sembra doveroso lamentare è che non sempre, purtroppo, abbiamo riscontrato piena disponibilità da parte di Enti, sia pubblici che privati come Musei o Archivi - soprattutto localizzati nei Paesi dell'America Latina -, nei confronti dei ricercatori e della ricerca. Durante questi anni di lavoro, infatti, siamo stati protagonisti, o abbiamo

²⁹⁷³ Ricardo Kusunoki. "Imaginario cosmopolita y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)". In Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, p. 246.

²⁹⁷⁴ Benito Navarrete Prieto, Corinna T. Gallori (a cura di). *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna*. Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 2022).

raccolto la testimonianza di colleghi, di alcuni episodi in cui le Istituzioni non solo hanno miopemente impedito le ricerche ma, addirittura, le hanno ostacolate. Si fa veramente fatica a comprendere le ragioni per le quali un Museo o un Archivio debbano impedire a ricercatori qualificati e riconosciuti lo studio delle proprie collezioni. La motivazione conservativa è, il più delle volte, l'alibi fasullo fornito per chiudere le proprie porte alla ricerca. Ma così facendo questi Musei, ed Archivi, disattendono completamente alle propria stessa natura e finalità che, come riassume l'International Council of Museums (ICOM) nella nuova definizione approvata il 24 agosto 2022, è quella di essere «un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale». Impedire ad un ricercatore di studiare un'opera o un documento non costituisce semplicemente un danno ad una singola ricerca, ma rappresenta un danno per l'intera società dal momento che in tal modo viene privata di informazioni, dati nuovi, nuove considerazioni, nuovi elementi utili per l'arricchimento della conoscenza collettiva.

Risulta paradossale, infine, che alla chiusura "iper-protettiva" di alcuni Enti faccia talvolta da contrappeso la completa trascuratezza e disattenzione nei confronti del patrimonio culturale. Ciò è stato tristemente riscontrato da chi scrive, in particolar modo, durante i lunghi mesi di soggiorno in Perù; le considerazioni che seguono, pertanto, si riferiscono alla situazione percepita in questo Paese andino. Dal momento che la missione dello storico dell'arte non può esaurirsi alla sola ricerca ma deve necessariamente estendersi anche nella tutela del patrimonio - che è bene collettivo -, chi scrive sente il dovere di esprimere parole di biasimo nei confronti del sistema statale peruviano di conservazione del patrimonio culturale che risulta inefficiente davanti alla spregiudicata dispersione delle proprie opere d'arte. Nel corso degli anni durante i quali abbiamo condotto le ricerche di questa Tesi, si è venuti a conoscenza di diversi "pettegolezzi" su losche operazioni di alcuni individui volte a depauperare il patrimonio artistico collettivo attraverso la sottrazione, ovvero l'appropriazione indebita, di opere d'arte da secoli appartenenti a chiese, conventi e collezioni pubbliche o di enti privati. Le cause di tale fenomeno criminoso sono ben note e, purtroppo, comuni in tutto il mondo: da una parte la sete di denaro di ladri e trafficanti, dall'altra l'egoistica smania di possesso dei compratori che, in alcuni casi, tentano di giustificare il loro consapevole gesto fraudolento con l'ipocrita scusa di aver salvato tali opere dall'abbandono, dall'incuria o dalle grinfie di compratori ancor più spregiudicati. Per un grande Paese come il Perù, che vanta una storia millenaria e il cui PIL è considerevolmente alimentato dal turismo internazionale, un continuo e impunito depauperamento del proprio patrimonio culturale è oltremodo inaccettabile. Il Governo del Perù dovrebbe fare e spendersi molto di più per la conservazione del proprio patrimonio se davvero vuole che questo Paese straordinario costruisca il suo progresso su una fonte inesauribile come la cultura anziché sulle esauribili fonti minerarie. Ce lo auguriamo per il Perù e ce lo auguriamo per l'intera umanità.

II. Risultati della ricerca

Saranno elencati, qui di seguito, i risultati tangibili dei tre anni di Dottorato misurabili in termini di interventi in Convegni, realizzazione di Seminari, contributi pubblicati in volume miscelaneo e, soprattutto, articoli pubblicati in riviste scientifiche internazionali²⁹⁷⁵ redatti sia in lingua italiana

²⁹⁷⁵ Le riviste nelle quali si è pubblicato sono dei seguenti Paesi: Colombia, Italia, Malta, Perù, Spagna.

che in lingua spagnola aventi come tema quello delle relazioni artistiche e culturali tra Italia e Vicereame del Perù.

Convegni e Giornate a cui si è intervenuti:

1. Francesco De Nicolo, Adrián Contreras-Guerrero. “Cultos en competición de Italia a Bogotá: el caso de San Francisco Javier de Potami y Santo Domingo de Soriano”. In XVIII Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia UNSE (Santiago del Estero, 11 maggio 2022);
2. Francesco De Nicolo. “Ejemplos de esculturas italianas de mármol en el Virreinato del Perú”. In Alejandro Cañestro Donoso (a cura di). *III Congreso Internacional de Escultura Religiosa* (Crevillent, 20-23 ottobre 2022).

Seminari tenuti:

1. Francesco De Nicolo. “Circolazione ed impiego delle arti grafiche tra Italia, Spagna e Vicereame del Perù in Età Moderna”. In Mario Panarello (a cura di). *Aspetti di storia della grafica d'arte dall'età moderna a quella contemporanea* (Bari, Accademia di Belle Arti, 2 ottobre 2020);
2. Francesco De Nicolo. “Relaciones artísticas entre Italia y el Virreinato del Perú: nuevas consideraciones sobre Medoro Angelino (Roma, 1560-Sevilla, 1633)”. In Fernando Villegas Torres (a cura di). *Ciclo de conferencias 2022: Temas de Arte* (Lima, Escuela de Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, 22 giugno 2022);
3. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Mateo Pérez de Alecio, ‘gentil hombre’: las aspiraciones de un pintor italiano en Perú”. In *Encuentros Quillca* (Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2 dicembre 2022).

Articoli in riviste scientifiche internazionali:

1. Francesco De Nicolo. “Una pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92;
2. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i vicereame spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 54-70;
3. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118;
4. Francesco De Nicolo. “Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59;
5. Francesco De Nicolo. “Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 32-43;
6. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna”. *Fronteras de la Historia*, vol. 27, n. 1, 2022, pp. 328-358;
7. Francesco De Nicolo. “Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile”. *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 25-52;

8. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 110-130;
9. Francesco De Nicolo. “Un *Ecce Homo* attribuibile a Nicola de Mari a Lima”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 188-189.
10. Francesco De Nicolo. “Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XIII, nn. 25-26, 2020 (2022), pp. 115-129.

Capitoli in libri:

1. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “L’impronta italiana nell’arte neogranadina”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 287-339.

III. Ringraziamenti

Al momento della conclusione e consegna di questo lavoro di Tesi di Dottorato, la cui preparazione è durata diversi anni, sento di esprimere, con commozione, la sincera riconoscenza verso tutti coloro che a vario modo hanno facilitato il lavoro di ricerca.

Innanzitutto desidero esprimere profonda gratitudine nei confronti di mio padre, Vincenzo, scomparso prematuramente il 9 giugno 2022 lasciando in noi un vuoto incolmabile, e di mia madre, Lucia, per tutto l’appoggio che mi hanno dato nel corso degli anni di studi universitari culminati col Dottorato. A loro la gratitudine per aver sempre creduto in me e nei miei obiettivi, per aver assecondato, seppur talvolta con comprensibile preoccupazione, le mie scelte, per non aver mai fatto mancare l’appoggio emotivo e materiale indispensabile per il prosieguo degli studi; in segno di riconoscenza questa Tesi è a loro dedicata.

Un ringraziamento particolare va all’amico Adrián Contreras-Guerrero che mi ha introdotto agli studi sull’*arte virreinal* presentandomi al prof. Rafael López Guzmán, cattedratico dell’Universidad de Granada e storico dell’arte di fama internazionale. Proprio al prof. López Guzmán, mio Direttore di Tesi, rinnovo il sentito ringraziamento per avermi accolto tra i suoi dottorandi e per avermi sempre sostenuto nella ricerca attraverso continui stimoli e attraverso i suoi saggi consigli.

Vorrei poi ringraziare gli amici e colleghi Anthony Holguín Valdez e Laura Liliana Vargas Murcia per la loro amicizia, per i consigli e le quotidiane proficue chiacchierate e scambi di vedute ed opinioni sui temi di storia dell’*arte virreinal*. Un ringraziamento particolare vorrei rivolgerlo alle prof.sse Patrizia Tosini e Jennifer Porter che, rispettivamente, hanno supervisionato la mia ricerca a Roma e a Malta, dimostrando disponibilità ed interesse nei confronti del presente lavoro. Il sentito grazie, ancora, agli amici Christian Mifsud e Valeria Vanesio per tutto il supporto generosamente fornitomi durante i tre mesi trascorsi a Malta nonché a Ismael Fernández Merma e alla famiglia Arroyo per la calorosa ospitalità durante i quasi sei mesi di soggiorno in Perù.

Desidero esprimere un sincero ringraziamento, infine, alle diverse persone, di varia nazionalità, conosciute nel corso di questo studio che in vario modo hanno agevolato le ricerche per questa Tesi di Dottorato. Sperando di non dimenticare nessuno, dunque, un sentito ringraziamento va a: Nicola Albergò, Adriana Alescio (St. John’s Co-Cathedral, La Valletta), Roberto Alonso Moral

(Universidad Complutense de Madrid), Elena Amerio (Universidad Autónoma de Madrid), don Michele Amorosini (Museo Diocesano, Molfetta), Alejandro Archila Castaño (Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, Santiago de Cali), Alberto Bianco (Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, Roma), Marco Simone Bolzoni (The Debra and Leon Black Collection, New York), Valentina Burgassi (Politecnico di Torino), David Cabrera Farfán, Paul Camilleri (Notarial Archives of Malta, La Valletta), Federica Carta (Université de Picardie-Università di Perugia), Marianna Cicoella (Biblioteca Comunale di Terlizzi), Nicola Cleopazzo (Università del Salento, Lecce), Pacifico Cofrancesco (Università di Pavia), Giacomo Comiotti (Archivio Storico Diocesano di Lecce), Adrián Contreras-Guerrero (Universidad de Granada), Diego Dalmao, Roberta De Angelis (University of Malta), fra' Stefano Defraia OdeM (Archivio Generale dell'Ordine della Mercede, Roma), Christian de Letteriis, Monica de Marco, mons. Luigi Michele de Palma (Pontificia Università Lateranense, Roma), José Antonio Díaz Gómez (Universidad de Granada), Francesco Di Palo (Pinacoteca "Michele de Napoli", Terlizzi), David Echeverri Duarte (Universidad de los Andes), Juan Pablo El Sous Zavala (Municipalidad de Lima), Ricardo Estabridis Cárdenas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), Ismael Josué Fernández Merma, Mauro Vincenzo Fontana (Università Roma Tre), Cecilia Galindo, mons. Nicola Girasoli (già Nunzio Apostolico del Perù), Francisco González Luque, Anthony Holguín Valdez (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), fra' Octavio Huanca Bernal OFM (Museo Convento de San Francisco de Potosí), fra' Augustin Laffay OP (Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, Roma), Laura Paz Leañó España (Museo Convento de San Francisco de Potosí), Pasqua Loconsole (Biblioteca Università di Bari), Fernando López Sánchez (già Museo del Palacio Arzobispal, Lima), Ricardo López Valdez (Museo de la Catedral, Sucre), Rafael López Guzmán (Universidad de Granada), Rosanna Kuon (Universidad Ricardo Palma, Lima), Emilio Mastropasqua, Luciana Mellone (Archivio Generale dei Ministri degli Infermi, Roma), Giusy Merola, Christian Mifsud (Heritage Malta), Lorenzo Morone, Raúl Montero Quispe, Francisco Montes González (Universidad de Sevilla), Camilo Moreno Bogoya (Archivo de la Catedral de Bogotá), Ramón Mujica Pinilla, Mario Panarello (Accademia di Belle Arti di Bari), Jennifer Porter (University of Malta), Furio Rinaldi (Fine Arts Museums of San Francisco), Renato Ruotolo, Gema San Gregorio (St. John's Co-Cathedral, La Valletta), Joseph Schirò, Arturo Serra Gómez, Stefano Seta, Anthony Spagnol (Heritage Malta), Maddalena Spagnolo (Università "Federico II", Napoli), Andrea Giuliana Tejada Farfán (Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima), Patrizia Tosini (Università Roma Tre), Egidio Valcaccia, Valeria Vanesio (University of Malta), Laura Liliana Vargas Murcia (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), fra' Charles Vella SMOM, Cecilia Veronese (Università di Padova), Fernando Villegas Torres (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), Luis Eduardo Wuffarden, Heritage Malta, Museo de Arte Colonial de San Francisco de Santiago del Cile, Museo Convento de San Francisco de Potosí, St. John's Co-Cathedral, La Valletta, Università e Nobil Collegio degli Orefici Gioiellieri Argentieri dell'Alma Città di Roma.

Terlizzi, domenica 8 gennaio 2023

Tavole a colori



Silvestro Jacobelli
fecit a Cerreto



Fig. 1. Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956.



Fig. 2. José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.



Fig. 3. Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.



Fig. 4. Bruno Roselli, "el Quijote del balcón" limeño retrato in una foto publicata in una rivista dell'epoca.



Fig. 5. Frederick de Wit, *Carta d'Italia*, XVII sec. Foto Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Giovanni Antonio Vanosino, *Planisfero*, 1574. Caprarola, Palazzo Farnese, Sala del Mappamondo. Foto internet.



Fig. 7. Girolamo Siciolante, *Madonna col Bambino*, 1570 ca. Collezione privata. Foto da TOSINI 2018.



Fig. 8. Taddeo Zuccari, *Carlo Magno conferma la donazione di Ravenna alla Chiesa*, 1564-1565. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala Regia. Foto internet.



Fig. 9. Jacopo Bertola, *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, entro 1569. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a



Fig. 10. Livio Agresti, *Ultima Cena*, 1569. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 11. Livio Agresti, *Salita al Calvario*, 1571. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 12. Marco Pino da Siena, *Adorazione dei pastori*, 1573. Napoli, chiesa del Gesù Vecchio. Foto Longobardi Editore.



Fig. 13. Ignoto pittore, *Orazione di Cristo nell'orto*, 1572-1574. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 14. Cornelis Cort da Taddeo Zuccari, *Orazione di Cristo nell'orto*. Foto Fototeca Zeri.



Fig. 15. Girolamo Muziano, *Cattura di Cristo*, 1577-1584. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Foto da TOSINI 2010a.



Fig. 16. Cesare Nebbia, *Natività della Vergine*, 1582. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Foto da TOSINI 2010a.



Fig. 20. Cesare Nebbia, *Incoronazione di spine*. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 19. Cesare Nebbia, *Ecce Homo*. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 17. Federico Zuccari, *Flagellazione di Cristo*, 1573. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto internet.



Fig. 18. Raffaellino da Reggio, *Cristo davanti a Pilato*, 1573-1575. Roma, oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 21. Giovanni de' Vecchi, *Comunione di S. Caterina da Siena*, 1583-1586. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva, cappella del Rosario. Foto internet.



Fig. 22. Marcello Venusti, *Noli me tangere*, 1578.-1579. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva. Foto internet.



Fig. 23. Niccolò Circignani, *Martirio di S. Stefano*, 1582. Roma, chiesa di S. Stefano Rotondo. Foto internet.



Fig. 24. Scipione Pulzone, *Lamento sul corpo di Cristo*, 1590. New York, Metropolitan Museum. Foto internet.



Fig. 25. Giuseppe Valeriano, Scipione Pulzone, *Assunzione della Vergine*. Roma, chiesa del Nome di Gesù, cappella di S. Maria della Strada. Foto internet.



Fig. 26. Gaspere Celio, *Ecce Homo*, 1597. Roma, chiesa del Nome di Gesù, cappella della Passione. Foto Cefaloni.

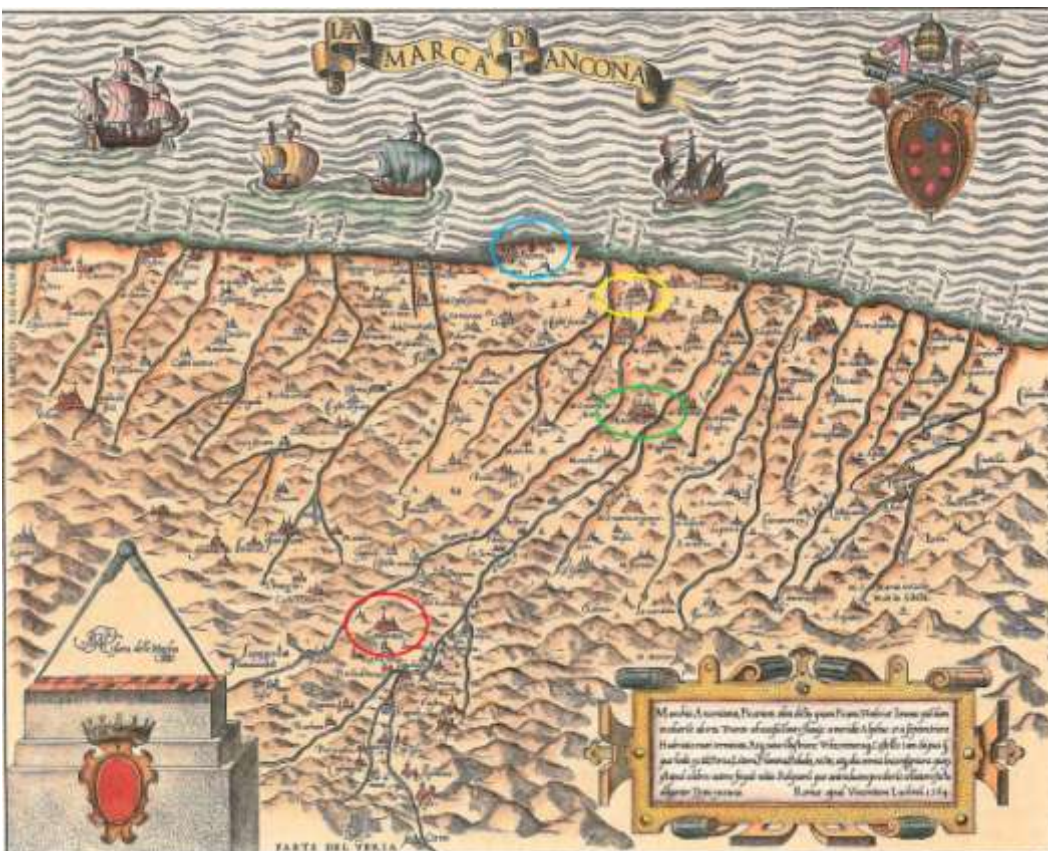


Fig. 27. Vincenzo Luchino, *Marca d'Ancona*, 1565. Foto internet. Evidenziati in:
 -rosso: Camerino;
 -verde: Macerata;
 -giallo: Loreto;
 -azzurro: Ancona.



Fig. 28. Giovan Battista Lombardelli, *Fedeltà*, 1582-1583. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala Vecchia degli Svizzeri. Foto zeno.org.



Fig. 29. Gaspare Gasparini, *Madonna col Bambino e S. Antonio di Padova*, 1584. Macerata, Pinacoteca Civica. Foto internet.



Fig. 30. Federico Barocci, *Annunciazione*, 1582-1584. Città del Vaticano, Musei Vaticani. Foto Musei Vaticani.



Fig. 31. Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine*, 1583. Loreto, santuario della S. Casa, cappella della Rovere. Foto internet.



Fig. 32. Giorgio Picchi, *Immacolata e Santi*, 1582. Urbania, chiesa di S. Francesco. Foto da MORETTI 2016.



Fig. 33. Giorgio Picchi, *Adorazione dei pastori*, 1586. Urbania, chiesa di S. Francesco. Foto da MORETTI 2016.



Fig. 34. Filippo Bellini (attr.), *Adorazione dei pastori*. Jesi, chiesa dell'Adorazione. Foto Diocesi Jesi.



Fig. 35. Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Adorazione dei Magi*, 1566. Matelica, chiesa di S. Francesco. Foto internet.



Fig. 36. Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Martirio di S. Stefano*, 1569. Matelica, chiesa di S. Francesco. Foto internet .



Fig. 37. Simone De Magistris, *Messa di S. Martino*, 1592-1594. Caldarola, collegiata. Foto da DELPRIORI 2017.



Fig. 38. Michelangelo Braidì, *Madonna del Rosario e Santi*, 1598. Taizzano, chiesa dell'Annunziata. Foto Diocesi Terni-Narni.



Fig. 39. Lorenzo Lotto e Camillo Bagazzotti, *Adorazione dei Magi*, 1554-1555. Loreto, Museo del Tesoro della S. Casa. Foto da FACCHINETTI 2017



Fig. 40. Camillo Bagazzotti, *Madonna col Bambino tra i SS. Antonio abate e Lucia*. Fiuminata, fraz. Laverino, chiesa di S. Maria. Foto GuideDocartis.



Fig. 41. Paolo Veronese, *SS. Filippo e Giacomo Minore*, 1560/1570 ca. Dublino, National Gallery of Ireland (già Lecce, cappella dei Della Monica). Foto da FIORE 2018.



Fig. 42. Palma il Giovane, *Circoncisione di Cristo*, primo decennio del XVII sec. Lecce, chiesa di S. Antonio di Padova. Foto da PASTORE 2013c.



Fig. 43. Donato Bizamano (attr.), *Madonna col Bambino*. Barletta, basilica del Santo Sepolcro. Foto Diocesi Trani-Barletta-Bisceglie.



Fig. 44. Ignoto frescante salentino, *Madonna della Lizza*, 1523. Alezio, santuario di S. Maria della Lizza. Foto da ZEZZA 1991.



Fig. 45. Michele Damasceno, *Madonna del Rosario*, 1574. Molfetta, santuario di S. Maria dei Martiri. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 46. Maestro dell'Adorazione di Glasgow (attr.), *S. Pietro*, primi decenni del XVI secolo. Terlizzi, chiesa di S. Lucia. Foto Archivio Francesco De Nicolò.



Fig. 47. Gianserio Strafella, *S. Pietro*, 1555. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.



Fig. 48. Gianserio Strafella, *S. Paolo*, 1555. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.



Fig. 49. Vincenzo de' Rossi, *S. Paolo*, 1524. Roma, chiesa di S. Maria della Pace, cappella Cesi. Foto internet.



Fig. 50. Gianserio Strafella, *affreschi*, 1568 ca. Copertino, Castello, cappella di S. Marco. Foto internet.



Fig. 51. Gianserio Strafella, *S. Caterina d'Alessandria*, 1568 ca. Copertino, Castello, cappella di S. Marco. Foto internet.



Fig. 52. Gianserio Strafella, *Trinità*, 1563 ca. Lecce, basilica di S. Croce. Foto Diocesi Lecce.



Fig. 53. Gianserio Strafella, *Madonna di Costantinopoli tra S. Michele Arcangelo e S. Caterina d'Alessandria*, 1564. Lecce, chiesa di S. Francesco di Paola. Foto da MINERVA 2013e.



Fig. 54. Gianserio Strafella, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1571. Copertino, chiesa di S. Maria della Neve. Foto Diocesi Nardò-Gallipoli.



Fig. 55. Donato da Copertino, *Iscrizione*, 1550. Gambatesa, castello di Capua, Sala delle Maschere. Foto da VENDITTO 2013



Fig. 56. Donato da Copertino, *affreschi*, 1550. Gambatesa, castello di Capua, Sala delle Virtù. Foto da VENDITTO 2013.



Fig. 57. Jacopo Castaldo, *Terra d'Otranto*, ante 1565. Foto da ORTELIO 1612.



Fig. 58. Egnazio Danti, *Terra d'Otranto* (part.), 1580-1581. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Galleria delle Carte Geografiche. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 59. Lecce, via Matteo da Lecce. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 60. Ignoto frescante salentino, *Madonna della Luce*, XV secolo. Lecce, chiesa di S. Matteo. Foto Diocesi di Lecce.



Fig. 61. Ignoto frescante, *particolari del fregio*, 1565-1570 ca. Oria, Episcopio. Foto da RIGA 2003.



Fig. 62. Federico Zuccari (qui attr.), *Ritratto di Matteo da Lecce*, 1568. New York, The Morgan Library. Foto internet.



Fig. 63. Matteo Pérez da Lecce (qui attr), *Continentia*, 1568 ca. Tivoli, Villa d'Este, Sala delle Virtù. Foto Francesco De Nicola

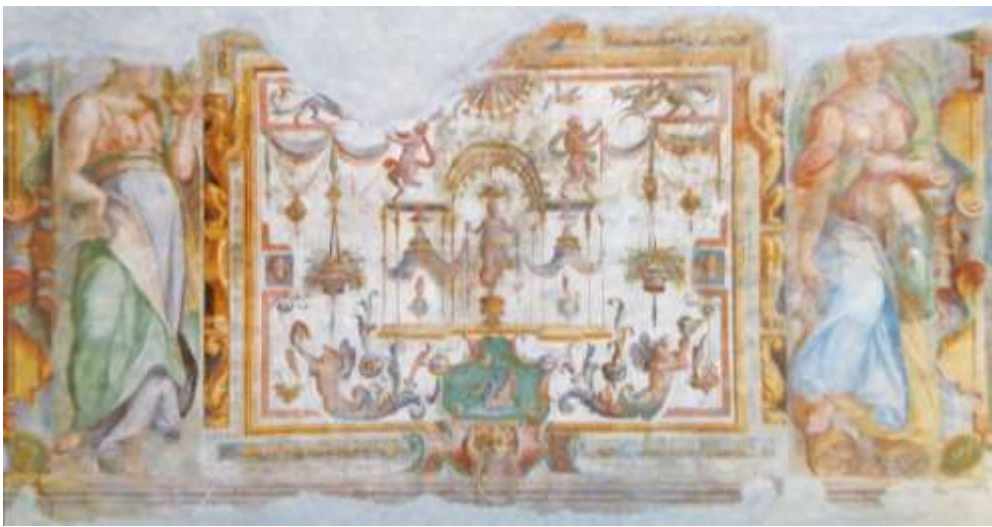


Fig. 64. Matteo Pérez da Lecce (?), *affreschi parete destra*, 1575. Castell'Azzara, Villa Sforzesca. Foto da BENOCCHI 2015.



Fig. 65. Matteo Pérez da Lecce (?), *affreschi parete sinistra*, 1575. Castell'Azzara, Villa Sforzesca. Foto da BENOCCHI 2015.



Fig. 66. Raffaellino da Reggio (attr.), *affreschi*. Bagnaia, Casino Gambara, Sala della Poesia. Foto da ALESSI 2004.



Fig. 67. Federico Zuccari, *Virtù militare*. Roma, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani. Foto da ACIDINI LUCHINAT 1998.



Fig. 68. Antonio Tempesta, *particolare della veduta di Roma con l'abitazione di Matteo da Lecce*, 1593. Foto da GALLO 2003.



Fig. 69. Roma, Oratorio del Gonfalone, *controfacciata*. Foto internet.



Fig. 70. Matteo Pérez da Lecce, *particolare veduta di Malta con abitazione di Matteo Pérez da Lecce*, 1582



Fig. 71. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Assunzione ed incoronazione della Vergine*, 1577-1581 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni. Foto Charles Vella.



Fig. 72. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Ascesa di S. Giovanni Battista dal Limbo*, 1577-1581 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni, uffici. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 73. Matteo Pérez da Lecce, *Altare di S. Giovanni Battista*, 1582. Firenze, Museo degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.



Fig. 74. Matteo Pérez da Lecce, *Naufragio dei SS. Paolo e Luca a Malta*, 1579-1580. La Valletta, chiesa di S. Paolo naufrago. Foto internet.



Fig. 75. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Martirio di S. Caterina d'Alessandria*, 1582. Foto da MELILLO 1980.



Fig. 76. Giovanni Battista Cavalieri da Livio Agresti, *Martirio di S. Caterina d'Alessandria*, 1565. Vienna, The Albertina Museum. Foto © Albertina, Vienna.



Fig. 77. Giovanni Maria Abela, *Madonna del Rosario con i Quindici Misteri*, 1591. Mdina, Mdina Cathedral Museum (già Siggiewi, chiesa di S. Nicola). Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 78. Zakkarija Micallef, *Assunzione della Vergine*, 1605. Lija, chiesa vecchia del SS. Salvatore. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 79. Matteo Pérez da Lecce, *Viatico di S. Lucia*, 1582. Foto da MELILLO 1980.



Fig. 80. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Conversione di S. Paolo*, 1583. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.



Fig. 81. Marco Pino da Siena, *Conversione di S. Paolo*, 1574 ca. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia. Foto da ZEZZA 2003.



Fig. 82. Firma autografa di Medoro Angelino. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 83. Livio Agresti, *Compianto su Cristo morto*, 1557. Roma, chiesa di S. Spirito in Sassia. Foto Fototeca Zeri.



Fig. 84. Livio Agresti, *Circoncisione di Cristo*, 1560. Terni, Museo Diocesano. Foto internet.



Fig. 85. Livio Agresti, *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e donante*. Roma, chiesa di S. Maria della Consolazione. Foto da TOSINI 2005.



Fig. 86. Domenico Carnevali, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1576. Modena, Galleria estense. Foto Galleria Estense.



Fig. 87. Matteo Pérez da Lecce, *Disputa del corpo di Mosè*, 1569-1573 ca. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina. Foto LEPRI, PALESATI 1999



Fig. 88. Hendrick van den Broeck, *Resurrezione di Cristo*, 1569-1573 ca. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina. Foto LEPRI, PALESATI 1999.



Fig. 89. Matteo Pérez da Lecce, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, part., 1584. Siviglia, chiesa di S. Giacomo Maggiore. Foto da ALGARÍN GONZÁLEZ 2015.



Fig. 90. Francesco Salviati, *Marte*, 1552-1556. Roma, Palazzo Farnese, Sala dei fasti farnesiani. Foto Fototeca Zeri.



Fig. 91. Federico Zuccari, Matteo Pérez da Lecce, *affreschi dell'abside*, 1569-1575 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 92. Matteo Pérez da Lecce, *Madonna col Bambino tra i SS. Maria Maddalena, Stefano, Eligio, Caterina d'Alessandria, Lorenzo e Giovanni Battista*, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 93. Matteo Pérez da Lecce, *Dio Padre col Cristo crocifisso e angeli*, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 94. Matteo Pérez da Lecce, *particolari della decorazione dell'intradosso*, 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 95. Matteo Pérez da Lecce, *Re Salomone, Giustizia* (a destra), 1576. Roma, Oratorio del Gonfalone, controfacciata. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 96. Matteo Pérez da Lecce, *Profeta e Sibilla*, 1575-1576. Roma, Oratorio del Gonfalone, controfacciata. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 97. Marco Pino da Siena, *Profeta e Sibilla*. Roma, Oratorio del Gonfalone. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 98. Matteo Pérez da Lecce, *Profeta e Sibilla*, 1576. Roma, Oratorio del Gonfalone, parete sinistra. Foto da BERNARDINI 2002a.



Fig. 99. Matteo Pérez da Lecce, *Angelo visto di spalle*, 1575-1576. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.



Fig. 100. Matteo Pérez da Lecce, *Fama*, "La veduta dell'armata turchesca, a dì 18 maggio 1565", *Faelicitas*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 101. Matteo Pérez da Lecce, *Prudentia*, "La smontata dell'armata a Marsascirocco, e come riconosce le fortezze di Borgo e Isola, a dì 20 maggio 1565", *Iustitia*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 102. Matteo Pérez da Lecce, *Iustitia*, "Assedio e batteria di S. Elmo, a dì 27 maggio 1565", *Fortitudo*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



103. Matteo Pérez da Lecce, *Temperantia*, "La presa di S. Elmo, a di 23 giugno 1565", *Fides*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 104. Matteo Pérez da Lecce, *Fides*, "L'assedio e battaglia dell'Isola di San Michele, a di 27 giugno 1565", *Spes*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 105. Matteo Pérez da Lecce, *Spes*, "Il Soccorso Piccolo al orgo di notte tempo, a di 5 luglio 1565", *Charitas*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 106 Matteo da Lecce, *Charitas*, "Batterie alle poste di Castiglia, e d'Alemagna, a dì 9 luglio 1565", *Religio*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 107. Matteo Pérez da Lecce, *Nobiltà*, "Assalto per mare e per terra al Isola, e S. Michele a dì 15 luglio 1565", 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 108. Matteo Pérez da Lecce, "L'assalto alla Posta di Castiglia, a dì 29 luglio 1565", *Perseveranza*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.



Fig. 109. Matteo Pérez da Lecce, *Patienza*, "Dimostrazione di tutte le battaglie", *Virtù*, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto internet.



Fig. 110. Matteo Pérez da Lecce, *"La veduta del Gran Soccorso, a dì 7 dettembre 1565"*, Vittoria, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto da LEPRI, PALESATI 1999.



Fig. 111. Matteo Pérez da Lecce, *Vittoria, "La fuga, e partenza dell'armata turchesca a dì 13 settembre 1565"*, Fama, 1577-1581. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Gran Consiglio. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 112. Anton Krüger da Raffaello e aiuti, *Cariatide*, 1852. Foto da Royal Collection.



Fig. 113. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Nobiltà*, 1577-1781 ca. Mosca, Museo Statale delle Arti. Foto da Rosci 2000.



Fig. 114. Nicolas de Nicolay, *Capitano Generale dei Giannizzeri*. Foto da DE NICOLAY 1576.



Fig. 115. Ignoto pittore da Matteo Pérez da Lecce, *“La smontata dell’armata a Marsascirocco, e come riconosce le fortezze di Borgo e Isola, a dì 20 maggio 1565”*, post 1583. Londra, National Maritime Museum. Foto internet.



Fig. 116. Matteo Pérez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1578 ca. La Valletta, concattedrale di S. Giovanni, sacrestia. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 117. Pierre Perret da Matteo Pérez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1582. Vienna, Albertina. Foto © Albertina, Vienna.



Fig. 118. Luca Bertelli da Federico Zuccari, *Battesimo di Cristo*. Foto da PESSCA.



Fig. 119. Cornelis Cort da Francesco Salviati, *Battesimo di Cristo*, 1575. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto da Biblioteca Digital Hispánica.



Fig. 120. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *I veri ritratti della guerra e dell'assedio e assalti dati alla Isola di Malta*, tav. 1, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 121. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Disegno dell'isola di Malta et la venuta dell'armata turchesca*, tav. 2, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 122. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'armata turchesca che messe in terra a' Marza Sirocco*, tav. 3, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 123. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assedio e batteria di S. Ermo*, tav. 4, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 124. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La presa di Sant'Herma*, tav. 5, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 125. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assedio e batteria dell'Isola di San Michele*, tav. 6, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 126. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Il soccorso piccolo al Borgo di notte*, tav. 7, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 127. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Assedio e batteria al Borgo e alla Posta di Castiglia*, tav. 8, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 128. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assalto per mare e per terra all'Isola di S. M[ichele]*, tav. 9, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 129. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *L'assalto generale alla Posta di Castiglia*, tav. 10, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 130. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Dimostrazione di tutta la guerra*, tav. 11, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 131. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La venuta del Gran Soccorso*, tav. 12, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 132. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La fuga e partena dell'armata*, tav. 13, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 133. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *La nuova città e fortezza di Malta chiamata Valletta*, tav. 14, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.

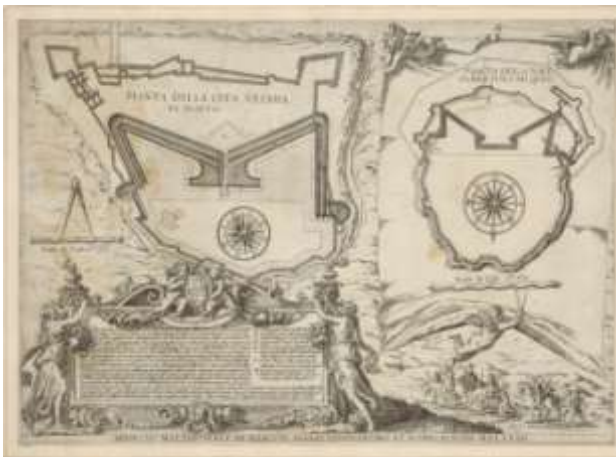


Fig. 134. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Pianta della città vecchia di Malta - Pianta della fortezza dell'isola del Gozo*, tav. 15, 1582. Londra, National Maritime Museum. Foto da Royal Collection.



Fig. 135. Natale Bonifacio da Matteo Pérez da Lecce, *Matrice della* tav. 11, 1582. Malta, collezione privata. Foto Archivio Schirò.



Fig. 136. Georg Braun, Frans Hogenberg, *Vista di Siviglia*, fine XVI secolo. Foto da *Civitates orbis terrarum*, 1588.



Fig. 137. Alejo Fernández e aiuti, *Virgen de los Navegantes*, 1531-1536. Siviglia, Real Alcázar. Foto internet.



Fig. 138. Luis de Vargas, *Allegoria dell'Immacolata Concezione (La Gamba)*, 1561. Siviglia, cattedrale. Foto internet.



Fig. 139. Pedro de Villegas Marmolejo, *Visitazione*, 1566. Siviglia, cattedrale. Foto internet.



Fig. 140. Luis de Morales, *Calvario*, 1566 ca. Madrid, Museo del Prado. Foto © Museo del Prado.



Fig. 141. Giovanni Gui, *Cristo crocifisso*, 1611. Siviglia, Municipio. Foto internet.



Fig. 142. Matteo Pérez da Lecce (?), *Giove*. Madrid, collezione privata. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 143. Francisco Pacheco da Matteo Pérez da Lecce, *Giudizio universale*, 1617. Madrid, collezione privata. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 144. Francisco Pacheco da Matteo Pérez da Lecce, *Cristóbal Mosquera*, 1599. Foto da PACHECO 1599.



Fig. 145. Matteo Pérez da Lecce, *S. Cristoforo*, 1584. Siviglia, cattedrale. Foto Santiago Abella.



Fig. 147. Georg Braun, Frans Hogenberg, *particolare della vista di Siviglia col quartiere S. Vicente*, fine XVI secolo. Foto da *Civitates orbis terrarum*, 1588.



Fig. 148. Medoro Angelino (attr.), *Arcangelo Michele abbatte Lucifero*, post 1620. Mercato antiquario. Foto internet.



Fig. 146. Matteo Pérez da Lecce, *S. Cristoforo*, *particolare del pappagallo con la firma del pittore*, 1584. Siviglia, cattedrale. Foto Christian de Letteriis.



Fig. 149. Medoro Angelino, *Sibilla*, 1627. Madrid, album Alcubierre. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 150. Medoro Angelino, *Adorazione dei Magi*, 1622/1626 ca. Madrid, album Alcubierre. Foto da NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009.



Fig. 151. Medoro Angelino (attr.), *Giuditta e Oloferne*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 152. Medoro Angelino (attr.), *Pigmalione e Galatea*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 153. Medoro Angelino (attr.), *Soldato con lancia*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 154. Medoro Angelino (attr.), *Decapitazione di una martire*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 155. Medoro Angelino (attr.), *Due cani*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 156. Medoro Angelino (attr.), *Madonna col Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 157. Medoro Angelino (attr.), *Giuditta e Oloferne*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 158. Medoro Angelino (attr.), *Santo Stefano*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 159. Medoro Angelino (attr.), *San Michele Arcangelo*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 160. Medoro Angelino (attr.), *Angelo con palma*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 161. Medoro Angelino (attr.), *Sant'Agnese*, 1620. New York, collezione privata. Foto da MULLER 2006.



Fig. 162. Matteo Pérez da Lecce, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, 1585 ca. Siviglia, chiesa di S. Giacomo Maggiore. Foto da ALGARÍN GONZÁLEZ 2015.



Fig. 163. Aliprando Caprioli da Paris Nogari, *S. Giacomo nella battaglia di Clavijo*, 1579. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.



Fig. 164. Medoro Angelino, *Flagellazione di Cristo*, 1586. Madrid, mercato d'aste. Foto internet.



Fig. 165. Medoro Angelino, *Flagellazione di Cristo*, 1586. Malaga, collezione privata. Foto da CLAVIJO GARCÍA 1985.



Fig. 166. Medoro Angelino (attr.), *Flagellazione di Cristo*. New York, Metropolitan Museum of Art. Foto © Metropolitan Museum of Art.



Fig. 167. Medoro Angelino, *Sacra Famiglia con Gesù Bambino dormiente tra i SS. Domenico e Giovannino*, 1622. Siviglia, Museo di Belle Arti. Foto di Santiago Abella.



Fig. 168. Lavinia Fontana, *Madonna del velo*, 1589 ca. Escorial. Foto internet.



Fig. 169. Carta del Vicereame del Perù, 1532-1821. Foto da ALCALÁ, BROWN 2014.



Fig. 170. Rotte marittime e terrestri nel Vicereame del Perù. Foto internet.

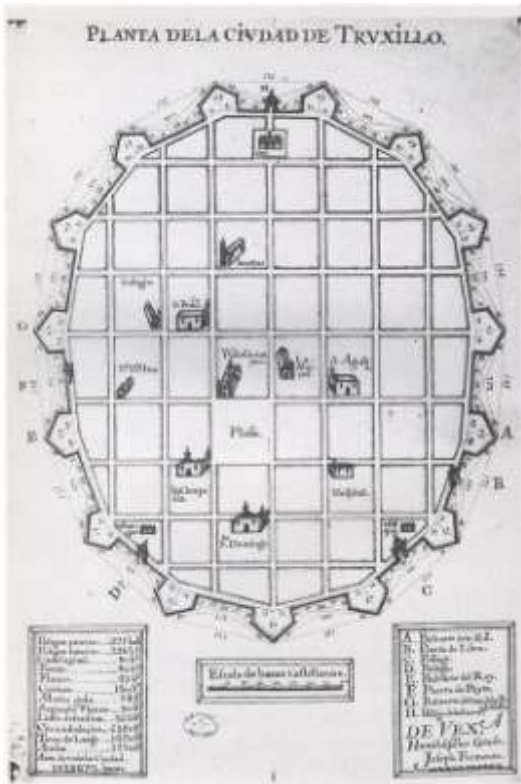


Fig. 171. Giuseppe Formento, Progetto urbanistico della città di Trujillo, 1687. Foto internet.



Fig. 172. Frontespizio de la Monarchia Indiana con un frate che istruisce i fedeli attraverso immagini sacre. Foto internet.



Fig. 173. Bernardo Bitti (attr.), *Incontro di Cristo con Maria sulla via del Calvario*, 1575-1581 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, portineria del collegio. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 174. Bernardo Bitti e Pedro de Vargas, *S. Giacomo Maggiore*, 1582-1584 ca. Cuzco, Museo Histórico Regional. Foto TEJADA FARFÁN 2021b.



Fig. 175. Bernardo Bitti e Pedro de Vargas, *S. Sebastiano*, 1582-1584 ca. Cuzco, Museo Histórico Regional. Foto TEJADA FARFÁN 2021b.



Fig. 176. Bernardo Bitti, *Battesimo di Cristo*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa di S. Giovanni Battista. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 177. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa dell'Assunta. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 178. Bernardo Bitti (attr.), *Assunzione di Maria*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa dell'Assunta. Foto WUFFARDEN REVILLA 2012.



Fig. 179. Bernardo Bitti (attr.), *Altare dell'Annunciazione*, 1584-1592 ca. Ubiicazione ignota, già Acora, chiesa di S. Pietro. Foto SORIA 1965.



Fig. 180. Bernardo Bitti (attr.), *Altare degli Arcangeli*, 1584-1592 ca. Challapampa, cappella di S. Pietro. Foto DEJO BENDEZÚ 2019.



Fig. 181. Bernardo Bitti, *Madonna col Bambino*, fine del XVI secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 182. Bernardo Bitti, *Lacrime di San Pietro*, fine del XVI secolo - inizi del XVII secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a



Fig. 183. Bernardo Bitti, *Madonna della Candelora di Copacabana*, 1598-1599. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto Juan Pablo El Sous Zavala



Fig. 184. Bernardo Bitti, *Cristo risorto*, fine del XVI secolo - inizi del XVII secolo. Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù, sacrestia. Foto internet.



Fig. 185. Bernardo Bitti, *Adorazione dei pastori*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 186. Bernardo Bitti, *Adorazione dei magi*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 187. Bernardo Bitti, *Orazione di Cristo nell'orto*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 188. Bernardo Bitti, *Flagellazione di Cristo*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 189. Bernardo Bitti, *Crocifissione*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 190. Bernardo Bitti, *Ascensione al cielo*, 1595-1597. Rondocan, chiesa di S. Tommaso d'Aquino. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 191. Bernardo Bitti, *Immacolata*, 1595-1597. Cuzco, Museo del convento della Mercede. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 192. Girolamo Imperato, *Immacolata*, fine del XVI secolo. Castellammare di Stabia, Museo Diocesano. Foto Archivio Longobardi Editore.



Fig. 193. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1595-1597. Cuzco, Museo del convento della Mercede. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 194. Bernardo Bitti, *Imposizione della pianeta a S. Idefonso*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 195. Bernardo Bitti, *Annunciazione*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 196. Bernardo Bitti, *Adorazione dei pastori*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 197. Bernardo Bitti, *S. Giovanni evangelista*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 198. Bernardo Bitti, *S. Giacomo maggiore*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto ARCA.



Fig. 199. Bernardo Bitti, *Vergine col Bambino e S. Giovanni*, 1599-1600. Sucre, Museo della Cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 200. Bernardo Bitti, *Madonna della Candelora*, inizi del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro, antisacrestia. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 201. Bernardo Bitti, *Madonna della O*, ante 1601. Lima, chiesa di S. Pietro, antisacrestia. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 202. Matteo Pérez da Lecce e bottega, *Ritratto di Antonio de Rivera*, 1599. Lima, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.



Fig. 203. Matteo Pérez da Lecce e bottega, *Ritratto di Inés Muñoz de Rivera*, 1599. Lima, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.



Fig. 204. Da Matteo Pérez da Lecce, *Frontespizio delle Hordenanzas*, 1611. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto Biblioteca Nacional de España.



Fig. 205. Bottega di Matteo Pérez da Lecce, *Salus populi romani*. Malta, collezione privata. Foto Archivio Joseph Schirò.



Fig. 206. Bottega di Matteo Pérez da Lecce (qui attr.), *Riposo durante la fuga in Egitto*. Malta, collezione privata. Foto Archivio Joseph Schirò.



Fig. 207. Bottega di Matteo Pérez da Lecce (attr.), *S. Nicola da Tolentino*, 1594. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 208. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Volto Santo*. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 209. Matteo Pérez da Lecce, *S. Agostino*, 1594. Huánuco, chiesa della Mercede. Foto TORD 1989.



Fig. 210. Ignoto incisore fiammingo, *Vera effigie di S. Agostino*, 1600 ca. Norinberga, Germanisches Nationalmuseum. Foto internet.



Fig. 211. Adriano de Alesio, *El Angélico*, 1645.



Fig. 212. Medoro Angelino, *Vergine dell'Antigua tra i SS. Giacomo il Maggiore e Francesco d'Assisi con donanti*, 1587. Tunja, chiesa di S. Domenico. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 213. Medoro Angelino, *Vergine dell'Antigua tra i SS. Agostino e Francesco d'Assisi*, 1590 ca. Ubicazione ignota, già Tunja, chiesa di S. Ignazio. Foto da *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 2, n. 4, 1964.



Fig. 214. Medoro Angelino, *Annunciazione*, 1588. Tunja, chiesa di S. Chiara. Foto internet.



Fig. 215. Federico Zuccari, *Annunciazione*, 1561. Roma, chiesa di S. Maria dell'Orto. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 216. Medoro Angelino (attr.), *Calvario*. Tunja, chiesa di S. Francesco. Foto internet.

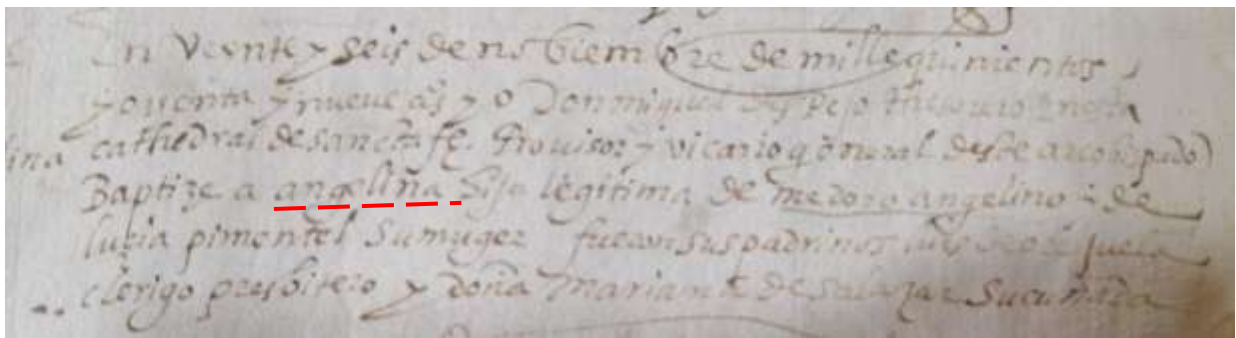


Fig. 217. *Atto di Battesimo di Angelina Angelino*, 26 novembre 1589. Bogotá, Archivo de la catedral. Foto Camilo Moreno Bogoya.



Fig. 218. Medoro Angelino (attr.), *Incoronazione della Madonna del Rosario*. Bogotá, Museo Colonial. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 219. Medoro Angelino (attr.), *Madonna del Rosario tra i SS. Domenico e Tommaso d'Aquino*. Tenjo, chiesa dottrinarina. Foto APONTE PAREJA 2018.



Fig. 220. Medoro Angelino, *Scudo nobiliare*, 1592. Quito, chiesa di S. Domenico. Foto internet.



Fig. 221. Medoro Angelino, *Madonna col Bambino con i SS. Pietro, Paolo, Girolamo, Francesco d'Assisi*. Quito, chiesa del monastero dell'Immacolata Concezione. Foto VARGAS ARÉVALO 1985.



Fig. 222. Pedro Bedón, *Madonna del Rosario*, 1588. Quito, Libro de registro. Foto STASTNY 2013.



Fig. 223. Marcello Venusti, *Madonna*, 1575 ca. Roma, Galleria Borghese. Foto Galleria Borghese.



Fig. 224. Medoro Angelino, *Crocifisso*. Yotala, collezione privata. Foto MESA, GIBBERT 1971.



Fig. 225. Medoro Angelino (policromia), *Virgen de los Remedios*, 1598. Santiago de Cali, chiesa della Mercede. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 226. Medoro Angelino, *Cristo seduto su una base di colonna*, 1599. Santiago de Cali, Museo de Arte Colonial y Religioso. Foto SARASTI JARAMILLO 2010.



Fig. 227. Medoro Angelino, *Miracolo di S. Antonio di Padova*, 1601. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 228. Medoro Angelino, *Madonna degli Angeli*, 1600. Lima, Museo de los Descalzos. Foto ARCA.



Fig. 229. Medoro Angelino, *S. Diego d'Alcalà*, 1601. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 230. Medoro Angelino, *Crocifisso tra i SS. Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán penitenti*, 1618. Lima, Museo de los Descalzos. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 231. Medoro Angelino, *Crocifisso tra i SS. Francesco d'Assisi e Domenico di Guzmán penitenti*. Potosí, convento di S. Francesco. Foto del convento di S. Francesco di Potosí.



Fig. 232. Medoro Angelino (attr.), *Madonna del Rosario con i SS. Francesco d'Assisi e Lorenzo*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.



Fig. 233. Ambito di Medoro Angelino (attr.), *Madonna della Rosa*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.



Fig. 234. Medoro Angelino, *S. Bonaventura*, 1603. Lima, Museo del convento de S. Francisco. Foto di Anthony Holguín Valdez.



Fig. 235. Medoro Angelino, *Crocifissione*. Lima, Museo del convento de S. Francisco. Foto ARCA.



Fig. 236. Medoro Angelino, *Immacolata Concezione*, 1618. Lima, convento di S. Agostino, refettorio. Foto ARCA.



Fig. 237. Medoro Angelino, *Miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci*, 1612. Lima, monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, Surco. Foto ARCA.



Fig. 238. Bottega di Medoro Angelino (attr.), *Incoronazione della Vergine*. Lima, chiesa del monastero delle Concezioniste Scalze di S. Giuseppe, Surco. Foto Ismael Josué Fernández Merma.



Fig. 239. Medoro Angelino, *Cristo in meditazione*, 1617. Lima, collezione Belaunde Moreyra. Foto ARCA.



Fig. 240. Medoro Angelino, *Ritratto mortuale di S. Rosa da Lima*. Lima, santuario di S. Rosa dei Padri. Foto ARCA.



Fig. 241. Medoro Angelino, *Trionfo dell'Amor Divino sull'amor profano*, 1601. Lima, collezione Barbosa-Stren. Foto ARCA.



Fig. 242. Hieronymus Wierix, *Trionfo dell'Amor Divino sull'amor profano*. Foto internet.



Fig. 243. Luca Cambiaso (?), *Sacra Famiglia. La Paz*, Museo Nacional de Arte. Foto MESA, GISBERT 2005.



Fig. 244. Seguace di Matteo Pérez da Lecce, *Madonna col Bambino e melagrane*, 1610 ca. Santiago del Cile, monastero del Carmine Alto. Foto CRUZ DE AMENÁBAR 1986.



Fig. 245. Ignoto scultore, *Immacolata Concezione*, 1569. Cuzco, Museo del convento di S. Domenico. Foto internet.



Fig. 246. Manifattura milanese, *Leoni e transenna in bronzo*, 1604. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto BAILEY 2019.



Fig. 247. Giuseppe Pastorello, *Progetto per retablo principale*, 1604. Foto SORIA 1965.



Fig. 248. Francesco Pozzo, *Madonna della Candelora*, 1597. Boyacá, convento del Deserto della Candelora. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 249. Francesco Pozzo (qui attr.), *Immacolata Concezione*. Tunja, Museo dell'Università S. Tomás. Foto RINCÓN AVENDAÑO 2013



Fig. 250. Francesco Pozzo, *Estamento militar*, 1592. Valencia, Palazzo della Generalitat, Sala Nova. Foto internet.



Fig. 251. Francesco Pozzo, *Allegoria della Giustizia*. Valencia, Palazzo della Generalitat, Sala Nova. Foto internet.



Fig. 252. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine*, 1575-1582 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 253. Bernardo Bitti, *Incoronazione della Vergine (part. di S. Barbara)*, 1575-1582 ca. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto di Francesco De Nicolo.



Fig. 254. Albrecht Dürer, *Assunzione ed incoronazione della Vergine*, 1510. Foto internet.



Fig. 255. Nicolas Béatrizet, *Madonna del Rosario (part. cori angelici)*. Londra, British Museum. Foto © The Trustees of the British Museum.



Fig. 256. Bernardo Bitti, *Sacra Famiglia della pera*, 1584-1592 ca. Juli, chiesa di S. Pietro, già chiesa dell'Assunta. Foto SORIA 1965.



Fig. 257. Bernardo Bitti, *Madonna del passerotto*, 1595-1598 ca. Cuzco, cattedrale. Foto di Raúl Montero Quispe.



Fig. 258. Bernardo Bitti, *Cristo alla colonna*, 1599-1600. Sucre, Museo della cattedrale. Foto del Museo della Cattedrale.



Fig. 259. Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, inizi del XVII secolo. Urbino, Museo Diocesano. Foto CLERI 2015.



Fig. 260. Medoro Angelino, *Cristo in orazione nell'orto*, 1587. Tunja, cattedrale. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 261. Medoro Angelino, *Trasporto d Cristo morto*, 1587 ca. Tunja, cattedrale. Foto di Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 262. Medoro Angelino (attr.), *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio*, inizi del XVII secolo. Santiago del Cile, Museo de Bellas Artes. Foto BENASSAI 2007.



Fig. 263. Medoro Angelino, *Madonna col Bambino tra i SS. Francesco e Chiara d'Assisi*, 1602. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial di S. Francesco. Foto Museo de Arte Colonial di S. Francesco.



Fig. 264. Medoro Angelino (attr.), *Famiglia di S. Anna*, inizi del XVII secolo. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial de S. Francesco. Foto Museo de Arte Colonial de S. Francesco.



Fig. 265. Matteo Pérez da Lecce, *Sacra Famiglia della quercia*, 1583. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Museo de Arte de Lima.



Fig. 266. Matteo Pérez da Lecce (attr.), *Madonna allattante*. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Museo de Arte de Lima.



Fig. 267. Scipione Pulzone, *Madonna della Rosa*, 1592. Roma, Galleria Borghese. Foto Galleria Borghese.



Fig. 268. Giovan Bernardo Lama, *Madonna del latte*. Mercato antiquario. Foto internet.



Figg. 269-271. Giovanni Battista Pianeta, *pitture murali*, 1628-1630. Lima, chiesa della Mercede, cappella Villegas. Foto internet.



Fig. 272. Giovanni Battista Pianeta, *S. Girolamo*. Lima, Archivo Arzobispal. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 273. Bottega dei Bassano (attr.), *Leone*, 1620-1630 ca. Lima, cattedrale, Museo. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 274. Bottega dei Bassano (attr.), *Capricorno*, 1620-1630 ca. Lima, cattedrale, Museo. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 275. Bottega dei Bassano (attr.), *Arca di Noè*. Lima, Palazzo di Torre Tagle. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.



Fig. 276. Autore ignoto da Caravaggio, *S. Maria Maddalena*. Lima, monastero della Concezione. Foto da SARMIENTO 1973.



Fig. 277. Ignoto autore caravaggista, *Rinnegamento di Pietro*. Lima, chiesa di S. Pietro, sacrestia. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 278. Vincenzo Carducci (?), *Giudizio finale*. Lima, cattedrale, Museo. Foto ARCA.



Fig. 279. Vincenzo Carducci e bottega (attr.), *S. Giuseppe col Bambino*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 280. Angelo Nardi, *S. Francesco d'Assisi*. Lima, collezione privata. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden Revilla.



Fig. 281. Autore ignoto da José de Ribera (Spagnoletto), *Martirio di S. Lorenzo*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto internet.



Fig. 282. Ignoto pittore napoletano (?), *Calvario*, prima metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 283. Ignoto pittore italiano, *S. Maria Maddalena*, secondo terzo del XVII secolo. Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto internet.



Fig. 284. Ambito di Girolamo Cenatiempo (qui attr.), *Trasverberazione di S. Teresa d'Avila*, prima metà del XVIII secolo. Lima, mercato antiquario. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 285. Ignoto pittore romano (qui attr.), *S. Agostino*, XVIII secolo. Lima, convento di S. Domenico. Foto da MARIAZZA FOY 1989.



Fig. 286. Autore ignoto da Mattia Preti (qui attr.), *Incredulità di S. Tommaso*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 287. Ignoto pittore romano, *S. Rosa da Lima in dialogo col Bambino Gesù*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto da MUJICA PINILLA 2005.



Fig. 288. Ignoto pittore romano (qui attr.), *Immacolata*. Lima, Museo de los Descalzos. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 289. Pompeo Batoni (attr.), *Cristo adolescente benedicente*, XVIII secolo Lima, Museo de los Descalzos. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 290. Ignoto pittore romano, *Apostolato*, XVIII secolo. Lima, convento di S. Agostino. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 291. Ignoto pittore romano (qui attr.), *S. Agostino*, XVIII secolo. Lima, collezione privata Barbarán. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden.



Fig. 293. Autore ignoto da Guercino (qui attr.), *S. Filippo Neri*. Lima, Casa Goyeneche. Foto Archivio Luis Eduardo Wuffarden Revilla.



Fig. 292. Seguace di Giovanni Lanfranco (qui attr.), *Estasi di S. Filippo Neri con la Trinità*, seconda metà del XVII secolo. Lima, collegio di S. Pietro. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2019.



Fig. 294. Ignoto pittore romano, *S. Paolo*. Lima, Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 295. Ignoto pittore romano, *S. Bartolomeo*. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 296. Imitatore di Sebastiano Conca (qui attr.), *Addolorata*. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 297. Ignoto pittore romano (qui attr.), *S. Gaetano Thiene*, XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 298. Ignoto pittore romano, *Addolorata*, XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 299. Ignoto pittore romano, *Immacolata Concezione*, XVIII secolo. Cuzco, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 300. Lorenzo Gramiccia, *Compianto su Cristo morto*, 1765. Cuzco, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 301. Ignoto pittore romano da Sebastiano Conca (qui attr.), *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, XVIII secolo. Sucre, Museo della cattedrale. Foto da STRATTON-PRUITT 2017b.



Fig. 302. Fernando Brambila, *Lima desde las inmediaciones de la plaza de toros*. Madrid, Museo Naval. Foto Museo Naval.



Fig. 303. Giovanni Ravenet, *India del Perú*, 1789-1794. Madrid, Museo Naval. Foto Museo Naval.



Fig. 304. Ignoto pittore napoletano (?), *ritratto equestre*. Lima, Palazzo di Torre Tagle. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2016c.



Fig. 305. Ignoto pittore romano (qui attr.), *Madonna col Bambino, Adorazione dei Magi, Predicazione di S. Giovanni Battista, Assunzione della Vergine*, XVIII secolo. Lima, Museo Pedro de Osma. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 306. Ignoto pittore italiano, *Angeli con strumenti della Passione*, seconda metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 307. Ignoto pittore italiano, *Esaltazione dell'Eucarestia*, seconda metà del XVII secolo. Lima, Museo de Arte de Lima. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 308. Seguace di Carlo Maratta, *S. Rosa Malinconica*. Ubicazione ignota. Foto Rosanna Kuon.



Fig. 309. Marmoraro genovese, *fonte battesimale*, 1735. Cartagena de Indias, chiesa di S. Toribio. Foto Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 310. Pasquale Bocciardo (attr.), *pulpito*, ultimo quarto del XVIII secolo. Cartagena de Indias, cattedrale. Foto Manuel Gámez Casado.



Fig. 311. Marmoraro genovese, *lavabo*, XVIII secolo. Bogotá, chiesa del Sagrario, sacrestia. Foto Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 312. Marmoraro genovese, *lavabo*, XVIII secolo. Bogotá, cattedrale, sacrestia. Foto Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 313. Ignoto scultore romano, *Ritratto di papa Clemente IX (o Alessandro VIII)*, seconda metà del XVII secolo. Lima, Museo del convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 314. Alberto Hamerani, *Medaglia con ritratto di papa Clemente IX*, 1669. Mercato antiquario. Foto internet.



Fig. 315. Giovanni Martino Hamerani, *Medaglia con ritratto di papa Alessandro VIII*. Mercato antiquario. Foto internet.



Fig. 316. Ambito di Francesco Maria Schiaffino (qui attr.), *Paliotto d'altare*, seconda metà del XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Francesco. Foto Ismael Fernández Merma.



Fig. 317. Marmoraro genovese (qui attr.), *Acquasantiera*, XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 318. Marmoraro genovese (qui attr.), *Acquasantiera*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro, cappella della O. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 319. Marmoraro genovese (qui attr.), *Lavabo*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Agostino, sacrestia. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 320. Marmoraro genovese (qui attr.), *Lavabo*, XVII-XVIII secolo. Lima, chiesa di S. Agostino, sacrestia. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 321. Ignoto scultore genovese (qui attr.), *Madonna col Bambino*, XVI-XVII secolo (?). Lima, cattedrale. Foto Ismael Fernández Merma.



Figg. 321-322. Aniello Perrone (attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, ultimo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 324. Ambito di Pietro Ceraso (qui attr.), *Immacolata*, ultimo quarto del XVII secolo. Quito, chiesa del Carmine Basso, coro alto. Foto da MERINO VALENCIA 1975.



Fig. 325. Ambito di Giacomo Colombo (attr.), *S. Teresa*, XVII-XVIII secolo. Bogotá, monastero delle Carmelitane Scalze. Foto da FAJARDO DE RUEDA 2005.



Fig. 326. Ambito di Aniello Perrone (qui attr.), *Immacolata*, ultimo quarto del XVII secolo. Potosí, Museo del monastero di S. Teresa. Foto Andrea Tejada.

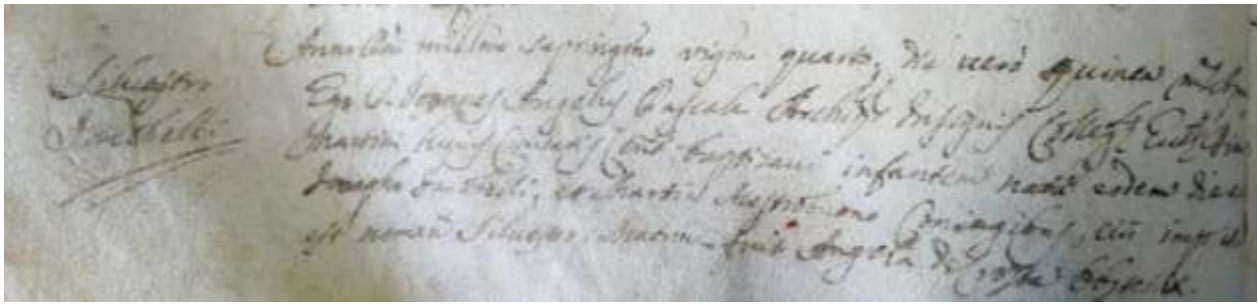


Fig. 327. Atto di battesimo di Silvestro Jacobelli. Cerreto Sannita, Archivio parrocchia S. Martino. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 328. Nicola de Mari, *Madonna*, 1712. Agnone, chiesa di S. Emidio. Foto Francesco Di Palo.



Fig. 329. Silvestro Jacobelli, *Madonna di Costantinopoli*, 1758 (o 1750?). Cerreto Sannita, chiesa di S. Maria di Costantinopoli. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 330. Silvestro Jacobelli, *Madonna della Provvidenza*, 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 331. Silvestro Jacobelli, *Madonna della Provvidenza* (particolare della firma), 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 332. Silvestro Jacobelli, *S. Michele Arcangelo*. Collezione privata. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 333. Silvestro Jacobelli (qui attr.), *S. Rocco*, 1757. Cerreto Sannita, chiesa di S. Rocco. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 334. Silvestro Jacobelli (attr.), *Calvario*. Cerreto Sannita, cattedrale, cappella del Crocifisso. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 335. Silvestro Jacobelli, *Immacolata*. Sant'Agata dei Goti, Museo Diocesano. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 336. Silvestro Jacobelli, *Immacolata*, 1754. Pescocostanzo, chiesa di S. Maria del Colle. Foto Diocesi Sulmona-Valva.



Fig. 337. Silvestro Jacobelli, *S. Antonio Abate*. Tuffillo, chiesa di SS. Giusta e Maria. Foto Diocesi Chieti-Vasto.



Fig. 338. Silvestro Jacobelli, *Addolorata*. El Puerto de Santa María, monastero dell'Immacolata Concezione. Foto internet.



Fig. 339. Silvestro Jacobelli, *Cristo Buon Pastore*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Foto Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.



Fig. 340. Silvestro Jacobelli (qui attr.), *Vergine della O*. Lima, collegio gesuitico di S. Pietro, cappella della O. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 341. Ignoto scultore genovese, *Cristo crocifisso*, 1747. Lima, convento della Buona Morte, cappella del Noviziato. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 342. Ignoto scultore genovese (qui attr.), *Assunta*, 1775. Lima, chiesa della Buona Morte. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 343. Ignoto scultore genovese (o Silvestro Jacobelli?) (qui attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, 1775. Lima, chiesa della Buona Morte. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 344. Ambito veneziano (?), *Banchetto della regina Ester*, XVIII secolo. Lima, collezione Pastor de la Torre. Foto da WUFFARDEN REVILLA 2017.



Fig. 345. Ignoto intagliatore italiano (?), *Crocifisso*. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 346. Ignoto intagliatore italiano (?), *Crocifisso*. Lima, cattedrale. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 347. Ignoto scultore italiano (?), *Gesù Bambino della culla*. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto da ESTELLA MARCOS 2016a.



Fig. 348. Manifattura trapanese (qui attr.), *capezzale con Immacolata*. Lima, Museo Pedro de Osma. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 349. Manifattura italiana, *lipsanoteca*. Lima, Museo del Signore dei Miracoli. Foto da DEJO BENDEZÚ, MALLMA 2018.



Fig. 350. Autore ignoto, *reliquario di S. Rosa*. Lima, chiesa di S. Domenico. Foto da WEDDIGEN 2018.



Fig. 351. Manifattura italiana (qui attr.), *Crocifisso*. Lima, Museo di S. Rosa. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 352. Manifattura toscana, *tabernacolo*, XVII secolo. Pistoia, chiesa dello Spirito Santo. Foto internet.



Fig. 353. Benoit Thiboust da Lazzaro Baldi, *S. Rosa col Bambino*, 1666. Foto da BERTOLINO 1666.



Fig. 354. Manifattura dell'Italia Meridionale, *S. Girolamo*. Arequipa, Museo della Recolletta. Foto Anthony Holguín Valdez.



Fig. 355. Manifattura dell'Italia Meridionale, *S. Giovanni Battista*. Arequipa, Museo della Recolletta. Foto Anthony Holguín Valdez



Fig. 356. Vincenzo Carducci e bottega, *S. Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, primo quarto del XVII secolo. Lima, Terz'Ordine Franciscano. Foto Instituto Nacional de Cultura.



Fig. 357. Vincenzo Carducci, *S. Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, inizi del XVII secolo. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto Biblioteca Nacional de España.



Fig. 358. Giovan Battista Gallone (attr.), *S. Ignazio di Loyola*, primo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 359. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *S. Marco Evangelista*, primo quarto del XVII secolo. Lima, chiesa di S. Pietro. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 360. Giovan Battista Gallone, *santo martire*, ante 1634. Tricarico, Episcopo. Foto Diocesi Tricarico.



Fig. 362. Melchiorre Cafà, *Bozzetto per Transito di S. Rosa da Lima*, 1665 ca. Roma, Museo di Palazzo Venezia. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 361. Melchiorre Cafà, *Transito di S. Rosa da Lima*, 1665. Lima, Museo del Convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 363. Da Melchiorre Cafà, *Transito di S. Rosa da Lima*. La Valletta, MUZA. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 364. Ambito di Giuseppe Mazzuoli (qui attr.), *Cristo alla colonna*, 1679-1680 ca. Lima, Museo del Convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolò.



Fig. 365. Michelangelo Buonarroti, *Cristo con i simboli della Passione*, 1519-1520 ca. Roma, chiesa di S. Maria sopra Minerva. Foto internet.



Fig. 366. Alessandro Algardi (attr.), *Cristo alla colonna*. Napoli, Museo di Capodimonte. Foto internet.



Fig. 367. Giuseppe Mazzuoli, *S. Bartolomeo*, Londra, Kensington e Chelsea, Brompton Oratory. Foto internet.



Fig. 368. Nicola de Mari (attr.), *Ecce Homo*, secondo quarto del XVIII secolo. Lima, chiesa del monastero delle Trinitarie. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 369. Nicola de Mari (attr.), *Ecce Homo*. Toro, chiesa del SS. Salvatore. Foto G. Mascia.



Fig. 370. Scultore trapanese e decoratore guatemalteco (qui attr.), *S. Giuseppe col Bambino*, prima metà del XVIII secolo. Lima, monastero delle Nazarene Carmelitane Scalze. Foto RAMOS Sosa 2020a.



Fig. 371. Seguace di Francesco De Mura (attr.), *Maria Bambina con S. Anna e S. Gioacchino*, metà del XVIII secolo. Lima, Museo del Palazzo Arcivescovile. Foto Francesco De Nicolo.



Fig. 372. Francesco De Mura, *Educazione della Vergine*. Mercato antiquario. Foto internet.



Pieter van der Aa, America, 1713 ca.
Foto Norman B. Leventhal Map & Education Center.

Appendice documentaria



1.

Roma, 23 dicembre 1567

Archivio di Stato di Roma. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 7, fasc. 6, c. 4r.

Descrizione: pagamento per la realizzazione di stendardi per cavalli.

Note: inedito.

La s.ta de n.ro. s.re papa Pio quinto et sua R.da Camera deve dare a me maestro Stefano et m.o Michelangelo pittori et Compagni del sotto scritto lavoro s. 260 quali sono per pittura et idoratura de stenardi de cavalli gradi et picholi et pendoni di tromba gradi et picholi et duj guidonj come appaeno di sotto scritti-

In prima uno stenardo grade per li cavalli della guardia de sua s.ta. monta	50 60
e piu per duj altrj stenardj piu picholi a schudi 30 luno	50 60
e piu per sej pendonj de tromba grandi a shudj 15 luno	72 90
e piu per sej pendonj picholi a shudj 7 luno	36 42
e piu per duj guidonj a schudj 4 luno	6 8
	260 214

Consegnati lj sopra ditti lavorj a me Filippo et soi fratelli bandierarj de sua s.ta. adj 23 de dicembre 1567 [...].

2.

Roma, 28 maggio 1569

Archivio di Stato di Roma. Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 9, f. n.n.

Descrizione: pagamento per la realizzazione di uno stendardo per Castel Sant'Angelo.

Note: inedito.

Lavori de pictura facti per la s.ta del n.ro sig.r papa Pio quinto e per la revenda camera apostolica per comissione del signor tesaurier maggior del n.ro sig.r et sono restato dacordo co la sua sig.ria de fare il presente lavoro per scudi trenta de moneta et lo consegnato alli eredi di meser Ioani banderari del n.ro sig.r lo quale lo facto io stefano pictor del n.r. sig.r questo di 28 de maggio 1569 -

Facto uno stendardo e pictura per servitio del castello s.to angelo de roma cioe depinto le chiave et lombrella co uno fregio giallo atorno atorno [*sic*] secondo il solito de laltra volta monta. - 30.

3.

Roma, 21 gennaio 1570

Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici - Roma, Rendiconto del camerlengo Giacomo Passari, b. 12, fasc. 26 (già 252), 1570, c. 1.

Descrizione: ricevuta del pittore Giovanni Braganti per la decorazione della cappella dei Magi in S. Eligio degli Orefici.

Note: inedito.

[1r] A di 21 de genaro del 1570

jo giovanni braganti pittore da montone me chiamo avere recevte de ng. muzio bonano orefece per conto de idoratura de la capella de li re magi in [...] scudi cinque e mezo [...] de la quale cosa me chiamo contento ed pagato per loro cautela li ho fatto la presente de mia propria mano. A di del mese come di sopra.

Jo giovanni braganti pittore de mia propria mano.

[1v, con diversa grafia] 75. Ricevuta di Gio. Braganti Pittore per la Pittura della Cuppola della Cappilla delli 3 Maggi Li 21 Gen. 1570.

4.

Roma, 25 giugno 1574

Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici - Roma, Rendiconto del camerlengo Paolo Testone, b. 12, fasc. 31 (già 257), 1574-1575, c. 1.

Descrizione: apparato da farsi in onore di S. Eligio nella chiesa dell'Università degli Orefici.

Note: inedito.

Lista del Apparato da farsi in onore la chiesa de S.to Eligio della Università delli Orefici de Roma Adi 25 de Giugno 1574 et in primis

Tappeti 4 cioe 2 alli scabelloni ~~de ingion~~ davanti al altare uno al baco delli Diacono quando siedono acanto l'altare ed un altro alla tariola ~~del~~ dove siedono li consoli.

Doi Paliotti per ornare l'altare maggiore et l'altro per l'altare delli 3 Magi

Doi coscini de velluto o, altro per mettere sopra detti scabelloni

Croce et candelieri d'argento per l'altare

La Pace et incensiero per l'altare et incenso

2 cortine de raso o altro per ornare uno de qua et l'altro di la per l'altare maggiore

Candele sei de una bianca per l'altare maggiore

Candele dou per l'altare delli 3 Magi

Candele doi per la banca dove siedono li consoli

Bacili doi d'argento per adornamento del Altare Maggiore

Bacile uno et candelieri de tavola d'argento et croce per la banca come sopra

Piviali tre di broccato o altro per celebrare li Vesperi

Paramenti da sacerdoti per li diaconi da pistola et evangelio per la messa grande

Panni de razza per ornare la chiesa et strada

[...] n. 8 de [...] le [rotto]

Cantori per celebrare li doi vesperi et messa grande

L'organista de sonar l'organetto

L'arme de li R.mo Car.ce Pisa

Chiodi et or[...] per ornare la porta et attaccare li panni de razza

L'acquarolo per adacquare la strada et portare la Vertura per strada et chiesa

scabelletti bassi dove siedonole donne che queste ce le accomoderano la Co.pagnoa della Morte de S.ta Lucia

Banchi grandi da sedere li homini in chiesa

Baciletta d'argento per la offerta alla messa grande

Scope 2 o 3 per scopar la chiesa et strada

Guardie cioe homini con Arme in haste per guardare l'apparto della chiesa et strada la notte

2 torcie de cera gialla per luminarsi della strada.

5.

Roma, 13 marzo 1575

Archivio di Stato di Roma, Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 4, Rodolphus Cellesius, b. 1681, 13 marzo 1575, f. 722r.

Descrizione: contratto tra il cardinale Alessandro Sfora e Matteo Pérez da Lecce per la realizzazione di affreschi in Villa Sforzesca presso Castell'Azzara.

Note: inedito²⁹⁷⁶.

²⁹⁷⁶ Menzionato in BILANCIA 2010, p. 120 ma qui trascritto integralmente per la prima volta.

²⁹⁷⁷ Menzionato in AZZOPARDI 2002 ma qui trascritto integralmente per la prima volta.

²⁹⁷⁸ Menzionato in BONELLO 2005 ma qui trascritto integralmente per la prima volta.

²⁹⁷⁹ Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

²⁹⁸⁰ Segue un disegno riproducente la marca impressa sulla pelle dello schiavo. Essa serviva a riconoscer⁶⁰⁷

[722r] Io Matteo da Leccio pittore prometto et mi oblijo in virtù dalla presente all' Ill[ustriss]imo et R[everendiss]imo sig. Car[dina]li Sforza depingere nel suo palazzo della Sforzesca le due sale et quattro cammere con fregi à torno per ciascuna desse sale et camere cò buoni colori compri à mie spese, et de sufficiente lavoro à fresco cò istorie de figure Grotteschi, et Paesi varij, declarando che il fregio solo delle sale sià palmi undeci senza l'architrave et cornice, la quale cornice et architrave siano di palmi cinque tanto che intutto siano palmi sedici: et il fregio delle camere sia di palmi sette et mezo cò la cornice et architrave. et prometto fare il dicto lavoro intermini di cinque mesi prossimi, cominciando dal primo di aprile prossimo à tutte mie spese eccettuato l'incollatura, et li ponti, per prezzo di scudi settecento di moneta, [...] diece p[er] scudo da pagarmesi in tre paghe cioè scudi duecentocinquanta in principio, scudi duecento à mezzo del lavoro, et scudi duecentocinquanta nel fine de lavoro visto che si sana se l'opera sarà à sufficientia, et infede et osservanza di quanto di sopra glie detto. Ho fatto fare la presente et sottoscritta de mia propria mano et p[er] magior cautela di S[ua] S[ignoria] Ill[ustris]sima et per osservanza di quanto di sopra se dice se obligerà anco m. Lorenzo Sabbatini bolognese Pittore di S[ua] S[antità] questo di 13 di marzo 1575.

Il Cardinale Sforza

Io Matteo de leccio prometto quanto disopra.

6.

Vittoriosa, 5 ottobre 1579

Archivum Cathedralis Melitensis. Miscellanea, vol. 295, pp. 207-208.

Descrizione: mandato di pagamento del vescovo di Malta mons. Tommaso Gargallo a favore di Matteo Pérez da Lecce per la pala d'altare della chiesa di S. Paolo Naufrago a La Valletta.

Note: inedito²⁹⁷⁷.

[p. 207] SUMMARIUM

[sul margine destro: Num. 1., Probatum Ecclesiam S. Pauli Auduersariam fuisse sumptibus, & expensis Rmi Capituli Principatis]

[...] Noi F. Don Thomas Gargallo per grazia di Dio, e della S. Sede Apostolica Vescovo di Malta, e Regio Consigliero. Per il presente mandato dicemo, e comandamo à Voi Rev. Don Leone Pontitremolo Canonico, e Don Federico Attardo Procuratori della Cattedrale Ecclesia nostra di S. Paolo, che dobbiate dare, e pagare delle rendite di detta Cattedrale, che recoterete alla Pasqua prossima da venire à M. Matteo de Lerio pittore per il pretio, e fattura del quadro, ò vero ancora che noi gli havemo fatto principare per la nova chiesa di S. Paulo nella Città Valletta, quel tanto che vi diranno, e ordineranno l' Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Inquisitore Petrucci, e il R. F. Ludovico Folchi, nelli quali ci siamo confidati, che giudicando detto quadro finito alla Pasqua sopradetta detto quadro, come mi hà promesso detto pittore; quale somma pagarete al predetto M. Mattheo con ricevere da lui apoca de recetto, e ricuperare il presente mandato sottoscritto di mano nostra e l'ordine, e pretio delli predetti Monsignor Inquisitore, e F. Ludovico Foschi.

Dat. in Palatio nostro Epi [p. 208] scopali Victoriosæ Civitatis Melitæ die 5. mensis Octobris 1579.

7.

La Valletta, 28 giugno 1581

Archives of the Order of Malta. Libri Bullarum, b. 439, *Liber Bullarum M. Magistri Fratris Joannis Levesque de la Cassiere*, 1579-1581, ff. 273r-273v.

Descrizione: lettera di raccomandazione emessa dal Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri Gerosolimitani Jean de la Cassière a favore di Matteo Pérez da Lecce.

Note: inedito²⁹⁷⁸.

[273r] [sul margine sinistro: Littere patentis pro Mattheo de Aleccio]

²⁹⁷⁷ Menzionato in AZZOPARDI 2002 ma qui trascritto integralmente per la prima volta.

²⁹⁷⁸ Menzionato in BONELLO 2005 ma qui trascritto integralmente per la prima volta.

Frater Joannes Levesque etc. custos universis et singulis etc. salutem in Domino prosperosque ad vota successosque. Facciamo piena et indubitata fede come il discreto Mattheo de Aleccio pittore l'anno 1576 ad istanza nostra venne da Roma in questa Isola dove sin ad hora che quivi estato ha fatto servitio nostro più opere di pittura et particolarmente l'Ancona dell'Altare maggiore et diversi quadri coloriti a olio nella nostra chiesa di S. Giovanni Baptista et in altre chiese. Dipingendo ancora a fresco la gran sala del nostro palazzo nelli quali operi come in far ritratti dal naturale ha dimostrato tal perfectione disegno et bellezza che non solo estato conosciuto per eccellente nella sua professione ma a noi et generalmente a tutti ha dato intiera satisfatione vivendo sempre honoratamente da virtuoso et homo dabene. Et desiderando che sia [273v] riconosciuto et stimato per tale in ogni luogo poiche con nostra buona licenza si parte ci e parso con la presente accompagnarlo. Pregando tutti li principi Signori et ogn'altro a quali gli bisognasse ricorrere che per amor nostro gli prestino ogni agiuto et favore, il che attribuiremo a noi proprio offerendoci a render loro il cambio in ogni occasione. In cuis rei etc. Bulla nostra magistralis in cera nigra etc. Datu Melita etc. Die XXVIII mensis Junij M DLXXXI.

Frater Joannes Levesque etc. custos universis et singulis etc. salutem in domino prosperosque ad vota successosque. facciamo piena et indubitata fede come il discreto Mattheo de Aleccio pittore l'anno 1576 ad istanza nostra venne da Roma in questa Isola dove sin ad hora che quivi estato ha fatto servitio nostro più opere di pittura et particolarmente l'Ancona dell'Altare maggiore et diversi quadri coloriti a olio nella nostra chiesa di S. Giovanni Baptista et in altre chiese. Dipingendo ancora a fresco la gran sala del nostro palazzo nelli quali operi come in far ritratti dal naturale ha dimostrato tal perfectione disegno et bellezza che non solo estato conosciuto per eccellente nella sua professione ma a noi et generalmente a tutti ha dato intiera satisfatione vivendo sempre honoratamente da virtuoso et homo dabene. Et desiderando che sia.

ricognoscuto et stimato per tale in ogni luogo poiche con nostra buona licenza si parte ci e parso con la presente accompagnarlo. Pregando tutti li principi Signori et ogn'altro a quali gli bisognasse ricorrere che per amor nostro gli prestino ogni agiuto et favore, il che attribuiremo a noi proprio offerendoci a render loro il cambio in ogni occasione. In cuis rei etc. Bulla nostra magistralis in cera nigra etc. Datu Melita etc. Die XXVIII mensis Junij M. D. LXXXI.

8.

Siviglia, 19 ottobre 1584

Archivo Histórico Provincial - Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Juan de Velasco, oficio 12, inv. 7386.

Descrizione: contratto tra Gonzalo Argote de Molina e Matteo Pérez da Lecce con il quale quest'ultimo si impegna a dipingere per il primo per cinque anni.

Nota: documento trascritto in LÓPEZ MARTÍNEZ 1953, p. 198 attualmente non consultabile perché molto danneggiato.

Soy concertado, dice Pérez de Alesio, con Gonzalo Argote de Molina, Provincial de la Santa Hermandad de Sevilla, que está presente, en tal manera, que me obligo desde primero de enero de 1585 hasta cinco anos cumplidos, de hacer y pintar todas las cosas que por el susodicho me fueren mandadas, así en Sevilla como en las islas de Lanzarote y

Fuerteventura y en otros cualesquiera partes de estos reinos y fuera de ellos. Y ha de pagarme seiscientos ducados en cada año, que montan tres mil, aquí en Sevilla o en otro cualquier lugar donde estuviere, en los plazos y fechas que se fijan, una paga en pos de otra hasta que me haya acabado de pagar los tres mil ducados que montan los cinco años de duración de este convenio. Y si fuere necesario para la cobranza, me obligo de ir e enviar a una persona donde estuviere el señor Provincial con salario de dos ducados cada día que yo o la persona que fuere a la cobranza nos detuviésemos en la ida, estada y vuelta y es condición que todo lo necesario para la pintura y las demás cosas que me mandare hacer será a su costa. En todo el mes de abril de cada uno de los cinco años y asimismo en todos los domingos y fiestas de guardar y las noches, no he de trabajar ni hacer cosa alguna de las que tuviere empezada, porque no he de trabajar más que en días y festivos sin las noches, salvo si fuere en daros lección de noche de pintura a vos el Provincial.

Si en cualquier tiempo de los cinco años yo estuviere enfermo, el señor Argote de Molina se obliga a curarme a su costa, y a darme de comer, beber y casa durante los cinco años sano o enfermo, con que los días que estuviere enfermo me obligo a suplirlos después de los cinco años de este concierto y sin que por razón del tiempo que estuviere enfermo me descuente cosa alguna de mi salario. Asimismo el señor Provincial ha de ser obligado a dar de comer, beber y vestir durante los cinco años a un muchacho que yo traigo enseñándole mi oficio, el cual mozo ha de servir a don Gonzalo en las casas de la pintura. Y yo Argote, que presente soy, otorgo y conozco que acepro esta escritura sin faltar cosa alguna y todas las costas, por manera que vos Mateo Pérez no habéis de poner más que vuestro ingenio y manos.

9.

Siviglia, 25 maggio 1587

Archivo Histórico Provincial - Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notario Simón de Pineda, oficio 8.

Descrizione: contratto tra Diego Nuñez de Arroyo e il pittore Matteo Pérez da Lecce per la commissione di un quadro raffigurante *San Cristoforo* per la parrocchia S. Michele di Siviglia.

Nota: documento trascritto in LÓPEZ MARTÍNEZ 1929, pp. 191-192.

Mateo Perez de Alecio pintor vzo que soy de Sevilla en la collacion de sant Bicente otorgo que soy conuenido con diego nuñez de arroyo vzo de esta ciudad en la collacion de san Miguel en tal manera que me obligo de hazer e que hare en un lienço que se me a de dar y entregar la pintura del bienauenturado san Xpoual con las demas pinturas que se declara en unas condiciones su tenor de las quales es este que se sigue. Primeramente mateo peres se obliga que ara unos dibuxos en pequeño a contento de Asensio de Maeda (maestro mayor del arzobispado) y conforme a ellos con la perfision que convenga pintara en un lienço que para ello se le dara que tenga de alto siete baras y de ancho 18 palmos muy bien aparejado de colores sin yeso alguno la figura del bienauenturado san Cristobal con las mejores colores al olio que para ello se pudiere allar y si alguna dellas tubiere alguna imperfision en lo que toca al dibuxo e fuere menester quitallo y asello de nuevo Mateo Perez sea obligado a lo aser sin pedir por ello demasia y demas de la pintura del bienauenturado san Cristobal en el campo sea obligado a pintar lejos y aguas y ermitaños y todos los demas hornatos que le fueren pedidos por Asensio de Maeda. Mateo Peres se obligue a que despues de acabado el dho lienso pintara al olio de las colores que le fueren pedidas y con los aparejos conbinientes un bastidor y molduras que se an de poner en la circunferencia de dicho lienso con lo qual se a de fijar y clauar en la pared donde fuere señalado. Porque Mateo Peres haga todo lo susodho a contento de Asensio de Maeda se le a de dar los marauedis que el dho tasare despues de acabado so cargo de juramento en dios e su consensia de lo qual Mateo Perez no pueda replicar ni pedir otra demasia alguna y se a de obligar Diego Nuñez Arroyo a que pagare los marauedis quel dho Asensio de Maeda tasare y para en quenta de lo que a de auer Mateo Peres le doy adelantados tresientos rreales. Es condision que despues de afijado el lienso y pintura y bastidor en lo bajo del a de ser obligado a pintar al olio una tarja y escribir dentro della un letrado de letras goticas en la forma que le fuere pedido todo de buenas colores al olio dicha pintura se a de comensar luego y no se a de alzar la mano della hasta que este acabada con declarasion que para el dia del bienabenturado san Miguel primero que verna deste año de 87 a destar asentado y acabado en toda perfision y no lo estando yo Diego Nuñez con solo mi juramento sea creydo de que por no estar acabado el lienso y pintura no sea obligado a le pagar cosa alguna y el dho Mateo Peres me debuelva todos los marauedis que ubiere rresebido para en quenta de la pintura.

10.

Siviglia, 6 novembre 1587

Descrizione: contratto col quale Matteo Pérez da Lecce acquista da Melchor Riquelme un album di disegni e uno di incisioni, oltre che un fucile ed un impermeabile.

Nota: documento trascritto in LÓPEZ MARTÍNEZ 1929, pp. 192-193.

Mateo Perez de Alecio pintor de ymagineria otorgo que debo y me obligo de dar e pagar a vos Melchor Riquelme maestro de la libreria de la santa yglesia mayor desta ciudad de Seuilla 260 ducados los quales son de resto de 520 ducados que lo monto e balio un libro grande de mano de dibujos en papel en 300 ducados - y otro libro grande en papel de todas las estapas de Arberto Durero y otros autores antiguos en 190 ducados - y una capa aguadera de paño morado con su pasamano de oro en diez ducados y una escopeta con todos sus aderesos e fiascos en beynte ducados que a los dhos precios monto la dha contia que de vos conpre e recibi e declaro tener en mi poder y declaro que los dhos libro y escopeta y ferreruero vale la contia e presio que por ellos os di - para en cuenta de los quales 520 ducados os doy e pago en esta manera - 230 ducados que os he librado en Diego de Montoya e Juan de Medina libreros por otros tantos que me deben y estan obligados de me pagar por escritura de obligacion que me tienen fecha y los treynta ducados rrestantes en la hechura de una yinagen de pintura de Nuestra Señora pintada en tabla de mano de maese Pedro - y os rresto y quedo debiendo los dhos 260 ducados los quales me obligo de os dar e pagar en la ciudad de Lima de las probincias del Piru y a Juan Caldera de cifuentes estante en la dha ciudad (como persona que abeis de enbiar vuestro poder) llegado que sea a la dha ciudad de Lima en quinze dias cunplidos primeros siguientes en rreales de plata o en plata ensayada e marcada que balga la dha contia - y es condicion que no enbargante quel dho Juan Caldera de sifuentes no tenga vuestro poder me obligo de le pagar a el dho plazo para que el susodho os lo registre y trayga en la primera flota que partiere para estos Reynos de España.

Y por esta presente carta doy e traspaso a vos Melchor Rriquelme para que en mi nonbre podais pedir e cobrar de Diego de Montoya librero y de Juan de Medina librero los 230 ducados que me deben y estan obligados de me pagar por la causa que se contiene en una escritura de obligacion que paso ante Gaspar de Leon en 10 de julio de 1585 a la siguridad de la qual se me obligo Gonzalo Argote de Molina provincial de la santa ermandad por resguardo y obligacion que paso ante el dho Gaspar de Leon en cinco dias del mes de abril de 1586 años los quales cobreis a los plazos questan obligados y podais dar vuestras cartas y albalaes de pago e finiquito y balgan como si yo las otorgase.

11.

Lima, 25 agosto 1590

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Diego Gutiérrez, prot. 65, 1590, ff. 506v-507v.

Descrizione: Bartolomé Herver de Corral si accorda con Matteo Pérez da Lecce, pittore del viceré, per un debito che deve pagare fra' Pedro Corral.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 116-117.

[506 v] Sepan quantos esta carta vieren como yo Bartolome Herber secretario de la Rreal Audiencia del Crimen de la Çiudad de los Rreyes destes reinos del Piru otorgo y conozco por esta presente carta que debo y me obligo de dar y pagar e que dare y pagare llana e rrealmente a Mateo Perez de Aleçi pintor del señor visorrey deste rreyno que esta presente e a quien su poder para ello obiere conviene a saber dosçientos e sesenta pesos corrientes de a nueve rreales el peso los quales le devo y son por rraçon que los salgo y quede pagar del año en el año y sin condiçion alguna haziendo de deuda axena mya propia por fray Pedro Corral de la orden del señor Santo Domingo que se los devia de un relox pequeño y unas hechuras de ymajenes y de un rretablo que monto los dichos pesos sobre que rrenunçio el poder dezir o alegar que lo suso dicho no fue ny passo ansy y si lo alegare no me valga primero y me obligo de le dar e pagar los dichos dozientos sesenta pesos corrientes desta deuda en esta çiudad o en otra parte que se me pidan e demanden en rreales de a nueve al peso para en fin del mes de henero del año venydero de noventa e un años con las costas de la cobrança y con declaraçion que sy al fin del dicho plazo o antes el dicho fray Pedro Corral bolviere el dicho relox a de ser obligado a le rreçivir y escalfar desta cantidad de pesos çiento y veinte y çinco pesos corrientes de a nueve reales pesso y para lo cumplir obligo my persona e bienes avidos e por aver e por esta carta doy poder cumplido a las justicias

de Su Majestad de qualesquier parte que sean al fuero de las quales me someto y rrenunçio el myo propio y las leyes sid convenyurid de juridicōnen enyun judicūm para [507 r] que por todo rigor de derecho e via executiba me compelan e apremyen al cumplimyento de lo que dicho es como si fuese por sentençia definitiva de juez competente pasada en cossa juzgada e rrenunçio las leyes de my favor e la general rrenunçiaçion del derecho e yo el dicho Mateo Perez de Aleçi que presente soy a lo que dicho es otorgo e conozco por esta carta que me obligo de rreçibir el dicho relox cada e quando que el dicho fray Pedro Corral lo truxere antes de se cumplir este dicho plazo y rreçibido escalfare y quitare los dichos çiento y beynte e çinco pesos corrientes segun que en esta escritura se declara que es fecha la carta en la dicha Çiudad de los Rreyes en veynte e çinco dias del mes de agosto de mill e quinientos y noventa años y los otorgantes a quien yo el escribano doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres siendo testigos fray Diego de Sotomayor de la orden de Santo Domingo y Pedro Pablo.

Bartolome Herver de Corral, Matteo Perez de Alecio

Ante mi, Diego Gutierrez escribano real

12.

Lima, 6 giugno 1592

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano, escribano Diego de Córdoba Maqueda, prot. n. 23, 1592, ff. 376r-376v.

Descrizione: il generale Alonso Picado paga Matteo Pérez da Lecce per una serie di lavori.

Nota: documento trascritto in DE NICOLO 2022d, pp. 128-129.

[376r] Sepan quantos esta carta vieren como yo el general Alonso Picado residente en esta ciudad de los Reyes de las Provincias del Perú otorgo y conozco por esta presente carta que debo e me obligo de dar e pagar llanamente a Matheo Perez de Alese pintor residente en esta dicha ciudad que está presente o a quien su poder y causa uviere conviene a saber dos mil e docientos pesos de plata corriente de a nueve reales cada pesso los quales le debo e son por razón// Los sietecientos pesos de a nueve reales de ellos quel susodicho me da prestados en reales de contado por me hacer placer y buena obra// y los mil y docientos pesos de a nueve reales son por otro tanto que yo devo realmente al dicho Matheo Perez de Alese en virtud de una escritura de obligación de la dicha cuantía que en su favor otorgué en esta ciudad por ante Miguel de Angulo escribano real su fecha en catorze de octubre del año pasado de quinientos e noventa e uno e agora [*sic*] se meten e incluyen/ libres de mil y dozientos pesos en la carta principal de dicha obligación y los trecientos pesos restantes son para la echura de una imagen de nuestra señora en lámina de cobre y de una hechura de la imagen de Señor San Juan Bautista niño// y de un retrato entero de doña Mayor de Sarabia mi mujer todo ello en los dichos trezientos pesos que todo monta los dichos dos mill y docientos pesos de a nueve reales de todo lo cual y de los dichos pesos prestados me otorgo por bien contento y entregado a mi voluntad y razón de la entrega que de presente no parece y sobre lo demás en esta escritura contenido renuncio que no pueda alegar en lo susodicho no cumpla [...] ni otra encubierta ni engaño y la ecepcion de la pecunya e leyes de la prueba e paga como en ella se hizo los quales dichos dos mil y dozientos pesos de a nueve reales de esta obligación me otorgo de se los dar e pagar en esta dicha ciudad o en otra parte donde me fueren pedidos llanamente para el día de Señor San Juan del mes de junio del año primero venidero de mil y quinientos noventa e tres años con los intereses que sobre la cobranza se le caussaren / y a mayor abundancia y para más seguridad de la paga/ doy e otorgo mi poder [376v] Cumplido cuan bastante de derecho se requiere al dicho Matheo Perez de Alese para que él o quien el dicho su poder y causa ouviere puedan pedir e demandar recibir y cobrar así en juicio como fuera del de qualesquier justicias caciques y otras personas que lo devan y hayan de pagar conviene a saber los dichos dos mill y dozientos pesos de a nueve reales de la renta que tengo de mis tributos de los indios de llar y Collagua de mi encomienda del tercio que se cumplirá e a de pagar el dicho día de San Juan de junio de noventa e tres lo qual declaro que no lo tengo cedido ni traspasado e dello den sus cartas de pago e finiquito [...] como si yo las otorgase siendo presente y [...] para sy el dicho Matheo Pérez o quien del ouviere causa en pago desta deuda y sobre ello pueda ante cualquier justicia hacer los pedimentos y autos e diligencias que sean necesarias judicial y extrajudicialmente con general administración y [...] en su causa en dicho propio que para ello le hago escritura auto y le cedo mis derechos y acciones reales y personales y executivos y para ser pagado pueda usar desta obligación e del dicho poder e cesión qual más quisiere y [manchado] dicho que intentaré no impida al otro ni le presente perjuicio comenzar a cobrar de lo uno para acabar de cobrar de lo otro hasta estar realmente pagado como mejor convenga e para lo cumplir e pagar obligo mi persona e bienes ávidos [*sic*] e por aber y doy poder a las justicias de su majestad ante

quien esta carta fuere presentada a cuyo fuero me someto este caso y renuncio mi fuero e jurisdicción e domicilio y la ley sit convenerit jurisdictione omnium judicum como en ella se contiene para que me apremien a ello como por sentencia definitiva en pasada cosa juzgada y renuncio las leyes e derechos de mi favor y la que defiende la general renunciación de leyes y la otorgo ante el presente escribano e testigos y lo firmo de mi nombre e yo el escribano doy fe que conozco al dicho otorgante que[sic] fecha en la dicha ciudad de los Reyes a seis días del mes de junio de mil y quinientos e noventa y dos años siendo presentes por testigos a lo que dicho es Antonio Falcón y Fernando Becerra y Pedro Pablo Román residentes en esta ciudad /va enmendado/mayor //

Alonso Picado

Ante mí / Diego Cordova Maqueda Escribano.

13.

Lima, 27 luglio 1595

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 1, 1595, ff. 933r-941v.

Descrizione: Matteo Pérez dà in censo una fattoria e una casa a favore di Juan González Rincón.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 117-118.

[933r, margine sinistro: Ynposicion de censo

En la ciudad de los Reyes en veynte e un días del mes de agosto de mill y seiscientos y veinte años ante my el escribano de su majestad parecieron presentes Francisco Ruiz de Ucenda ~~como mayordomo~~ y Manuel de Matos como mayordomo de la Cofradia de Nuestra Señora de la Limpia Concepcion fundada en el Convento de San Francisco y Martin Fernandez de Gongora y Juan de Chaves diputados de la dicha Cofradia de que yo el escribano doy fe como cesionaria que la dicha cofradía es de Juan Lopez de Altopica y en virtud de la cesion que le otorgo para la cobranza de los pesos de principal y cobrador desta escritura otorgada en esta ciudad en ocho de octubre del año de mil y quinientos y noventa y ocho ante Francisco de Morales Geronimo Dominguez y el dicho Juan Lopez de Altopica Lo era del dicho Secretario Juan Gonzalez Rincon por escritura otorgada en esta ciudad ~~en~~ por el padre fray Juan de Lieja de la horden de San Francisco por la voluntad que tuvo del dicho Secretario Juan Gonzalez Rincon otorgada en ocho de octubre del dicho año de noventa y ocho ante el dicho Francisco de Morales y usando de los dichos recaudos suso citados] [933v, margine sinistro] de que yo el escribano doy fe que los vi dieron por ninguna rrota y chancelada y de ningun valor y efecto esta escritura por quanto an rrecibido de don Gabriel Tamayo persona que subcedio en la dicha casa y guerta contenida en esta escritura que era de Mateo Perez de Alesio los dos mill y cien pesos de a nueve reales de principal en ella contenidos con mas sesenta y nueve pesos y tres reales de seis meses y doze días de los corridos hasta ayer veinte de este mes y los recibieron en día cinco de junio de la que va y porque la paga no parebcio de presente renunciaron las leyes de la pecunia y dieron por libres y quitos y desenbargados los bienes obligados y lo firmaron de sus nombres y a los quales yo el escribano conozco siendo testigos Francisco Ruiz [Robles?] y don Enrique del Castillo y Luis de Morales presentes / testado / /como mayordomo/ no vala / Francisco Ruiz / [rotto e macchiato] / Manuel de Matos Martin Fernandez de Gongora]

[933r] Sepan quantos esta carta vieren como yo Mateo Perez de Alecio ~~pinter y luminador~~ morador en esta ciudad de los rreyes deste rreyno del Piru de mi libre e agradable y espontanea voluntad sin fuersa ni premia alguna que me sea fecha ni puesta por persona alguna, otorgo y conozco por esta presente carta vendo hago venta rreal agora y para siempre jamás por juro heredar a vos el secretario Juan Gonzalez rrincon partiendose para vuestros herederos e subsesores y parta aquel o aquellos que del derecho dello tuviere titulo y caussa de lo aver heredar en cualquier manera conviene a saber ciento y cinquenta pessos de a nueve el real de cada un pesso de senso y tributo en cada uno perpetuamente hasta que sea redimido e quitado por dos mill e cien pessos corrientes de a nueve reales cada un pesso que confieso aver rrecibido del suso dicho en cinco barras de plata ensayada que los valieron e montaron [macchiato e retto] sosteniedos a quarenta [macchiato] [933v] por ciento el ensayado que los balen y montan a rason de a catorze mill el millar conforme a la prematica de Su Magestad que me doy por contento pagado y entregado a toda mi voluntad por quanto los rrecibi en las dichas barras de plata lo valieron e montaron por escrito y en presencia del secretario e testigos de yusso escrito de la qual paga y entrego yo Cristobal de Aguilar Mendieta escribano de su majestad e de provincia doy fe que se hisso en mi presencia de los testigos ynfraescritos [tra le righe: y en quanto a el pesso e quenta por no parecer de presentes

renuncio al yerro de quenta y mal engaño] el qual de senso los vendo por nueba venta e ynpuision e lo situo e sento generalmente sobre todos mis bienes muebles y raizes e semobientes deudas derechos y asciones y otros qualesquier que en qualquier manera tengo y poseo y tendre e poseere aqui adelante e me pertenesieren en cualquier manera y especias y sentadamente los cituo e sento sobre una chacara e casa que yo tengo e poseo en esta ciudad y con todo lo a ella anexa de pertenesiente y lo en ella labrado y edificado e lo que [934r] adelante se labrare y edificare yo ube e compre de Gonzalo de Luque que alinda con chacra por la parte de la mano izquierda del abasto de Cristoval de Castañeda alguazil de corte y por la otra parte con chacara de tierras de los Hermanos del Nombre de Jesus desta ciudad y a las espaldas con chacra del tesorero Antonio de Abalos y por delante el camino real que va al sercado con todas sus entradas e salidas usadas de costumbres y servidumbres que alli tiene y le pertenece en cualquier manera para que en todo ello este dicho censo este cierto y seguro e bien parado para siempre jamás mientras no se redimiere e quitare con declaración que sobre la dicha chacara estan ynpuestos y sentados seiscientos pessos corrientes de principal que el censo de ese paga a Juan Perez de Mendixon morador en esta ciudad que ynpusso Alonso de Valera Morales cuchillero como parece por la declaración que se hizo en el libro del Cabildo de esta ciudad e por ante Blas Hernandez escribano publico del Cabildo della y dice del tenor siguiente [934v] Yo Blas Hernandez escribano publico y del Cabildo desta ciudad de los Reyes sertifico como por un libro que esta en mi poder donde se sientan e toma la rason de los sensos que se ynponen sobre posesiones y echa cartas de esta ciudad y su valle parece que sobre una casa e guerta e jura el presente tiene e posee en esta ciudad Mateo Perez de Alecio está ynpuesto un censo que se paga a Joan perez de Mendixon que la razón dello como esta en el dicho libro y la cantidad que es. Es como se sigue La ciudad de los Reyes en treinta y un días del mes de jullio de mill e quinientos e ochenta y siete años Juan Perez de Mendixon manifiesta una escritura de censo e reconocimiento del contra Alonso de Balera Morales cuchillero de contra de seiscientos pessos corrientes de los quales paga de senso en cada un año quarenta y dos pessos y seis tomines e seis granos corrientes el qual dicho censo ynpusso Diego de Torres a Jeronimo de Sieva vecino de esta ciudad y contra Francisco de Xoara carpintero y el susodicho estado passo en Domingo de Espitia el qual estado passo agora en Juan Perez de Mendixon el qual tiene el señorío del dicho censo e hisso reconocimiento de todo el dicho censo el dicho Alonso de Balera Morales el qual por las escrituras parece estar ynpuesto sobre un pedaso de tierras en que podía aber dos quadras poco mas o menos que esta junto a esta ciudad en las tierras que ubo de Jeronimo de Sieva lindan con otras [935r] Tierras que el susodicho dio a censo a Juan de Grajales e linda acequia grande por la mano ysquierda yendo de esta ciudad a las dichas tierras e por la parte de la mano derecha el camino de [...] y el dicho reconocimiento passo ante Hestevan Perez escribano publico en veinte y siete de jullio de mill quinientos e ochenta e siete años Blas Hernandez escribano. E no parece poseer dicho libro que sobre la dicha casa e guerta y este ynpuesto otro senso ni tributo alguno hasta oy día de la fecha desta por el dicho Alonso de Cabrera Morales ni Francisco Xuara ni Gonzalo de Luque ni parece dicho Mateo de Alecio que al presente las posee como por el dicho libro consta a que me refiero e de su pedimento del presente en la ciudad de los Reyes en veinte y siete días del mes de jullio de mill quinientos e noventa y cinco años. Blas Hernandez escribano publico del Cabildo. Por libre derecho obliga eso que enajena eso que ypoteca e ynpuision de sensso que no lo tiene ~~salvo~~ hespecial ni general que no lo tienen salvo este dicho censo que vos tengo declarado los quales dichos ciento y cinquenta pessos corrientes de este dicho censo e tributo en cada un año me obligo el primero de los dar y pagar e que dare de pagar al dicho secretario Juan Gonzalez rrincon o a quien su poder ouiere o a la persona o personas que perpetuamente los uviere de aver y eredar en qual [935v] quier manera hasta que sean redimidos e quitados desde oy dia de la fecha desta carta pagados por los tercios de cada un año de quatro en quatro meses la tercia parte pagados bien cumplidamente sin pleito sin contienda alguna so pena de las costas de la cobranza e otrosí me obligo y prometo de tener y guardar y cumplir las condiciones generales de los sensos e tributos que son los siguientes Primeramente con condición que me obligo e obligo a los legítimos herederos y ello se sirva de tener y que tengan la dicha chacara e casas en ella fabricadas en huertas y bien labradas e separadas e siempre en la tierra que tiene cultivadas e plantadas y sembradas que siempre vaya mas e no venga a menos de todos los rreparos que ouieren menester so pena que si no lo hisiere y cumpliere el dicho Secretario Juan Gonzalez de Rincon o quien por el fuere o la persona que en el sucediere mientras este dicho censo no se redimiere e quitare lo pueda mandar haser a mi propia costa e minsion e por ello me pueda executar y execute en mi persona e bienes [936r] Otrosí con condición que durante echo este dicho censo que no se redimiere e quitare los dichos bienes sobre que dicho está ynpuesto ni los partire ni dividiere aunque sea entre mis herederos ni entre otra persona alguna ni los bendere trocare ni cambiare ni en otra cualquier manera anajenare a iglesia ni a monesterio ni a ospital ni a cofradía ni a dueña ni donsella ni a persona poderosa ni de orden ni religión ni de fuera de estos rreynos e señoríos de su majestad y quando lo tal quisiere o fuere fecho sea a personas legos de años e abonados y en quien el dicho censo este cierto y seguro y de quien llanamente se pueda aber y cobrar y dándolos con la carga de este dicho censso y condiciones del con que conste sy primero que estas hisiere o fuere fecho lo tengo de haser

saber y lo haran saber los mios a vos el dicho secretario Juan Gonzalez rrincon para que si lo quisiere por lo tanto los [936v] ayais o tomeys antes e primero que otra persona alguna que los queriendo seays obligados a nos dar y conceder licencia para haser la dicha venta e traspasso pagando lo corrido del dicho censo hasta el dicho día y si estas hisiere o fuere fecho sea en si ninguno y de ningún valor.

-Otrosí con condición que cada e quando y en cualquier tiempo que yo o los mios o otros por mi o por ellos vos dieremos e pagaremos los dichos dos mil y cien pessos corrientes de a nueve reales cada un pesso que ansi de vos e recibido del principal de este censo con los corridos que del uvieren rentado hasta la rreal restitución e uviere de ser obligado a los rrecibir y a me dar por libre e quito y mis bienes y la dicha echa carta sobre que esta ynpuesto e chanselar me dicha esta escritura y todo lo demás [937r] a que por ella hestubieremos obligado. Y con las dichas condiciones y cada una dellas si los dichos ciento e cinquenta pessos corrientes deste dicho deudo en cada un año mas valen o valer pueden en ~~cada un año~~ cualquier manera de los dichos dos mil e cien pessos corrientes que ansi de vos e rrecibido de la tal demasia e mas valor en poca o en mucha cantidad vos hago gracia y donación a vos y a los vuestros buena pura e perfeta cumplida e acabada que el derecho llama fecha entre dos partes presentes non rebocables e non remobibles y esto por muchas onras y buenas obras que de vos confieso aver recibido y rrecibir y espero que sin notarios de la prueba de las quales vos rrecibo cerca de lo qual renuncio las leyes fechas por el rey don Alfonso de gloriosa memoria en las Cortes de Alcalá de Henares que habla y dispone en las cosas que se venden y conpran en mas o en menos de la [937v] mitad del justo precio e desde oy día que esta carta es fecha e por mi otorgada perpetuamente para siempre jamas en quanto a lo que toca heste dicho censo me desisto e aparto desisto e desensarto de todo el poder de derecho y de juris y la tenencia propia e señorío titulo vos e rrecurso que avia y tenia y tengo en cualquier manera a la dicha chacara y demás bienes y todo lo cedo y traspaso en vos el dicho secretario Juan Gonzalez rrincon y en quien por el fuere reservando como solamente reservo en mi el señorío directo util e posesion e otros derechos reales y personales que tenemos e me pertenecen e pertenecer pueden en cualquier manera e le doy poder cumplido a el susodicho e a quien por el fuere para que sin mi lisencia ni mandamiento de alcalde ni de juez y sin pena y sin calumnia alguna [938r] y a que la abiendo corra sobre mi y mis bienes y erederos pueda entrar y tomar y en su nombre entren e tomen la tenencia e corporal posesión de la dicha chacara civil o avitualmente o de la forma e manera que quisiere e por bien tuviere e de los demás mis bienes y los pueda vender trocar y cambiar y en otra qualquier manera enajenar e haser de ellos e de parte dellos a su voluntad como cosa suya misma propia avida e conprada por vos propios dineros e por justo e verdadero titulo como hesta lo es y entre tanto que de fecho o por auto entrare o tomare y en su nonbre entraren e tomaren la dicha posesion de la dicha chacara e casa e lo a ella anejo e pertenesiente e demas mis bienes yo me constituyo e tengo por su [938v] verdadero poseedor inquilino para se la dar cada de quando que por su parte fuere requerido a la debision e saneamiento de los bienes sobre que ansi sito e serlo justo dicho tributo y de los que de aquí adelante tubiere de que el seran ciertos e seguros e de paz e que por persona alguna le serán pedidos e demandados ni puesto pleito o pleitos o si algún pleito o pleitos debates o diferencias le fueren puesto de novedad que a dicha razon me obligo e prometo de los seguir y fenecer y acabar a mi propia costa e mincion como que de libre y en paz libre este dicho censo de principal corridos los quales seguire y fenecere dentro de tercero dia que por su parte fuere para ello requerido [939r] en persona pudiendo ser avido si no ante las puertas de las casas de mi morada e me ponen tanto perjuicio como si en mi persona fuesen notificados y su sentencia o sentencias en el o en ellos se diere en ausencia o rrebeldia vuestra ni vos puedan parar ni paren perjuicio alguno y si no quisiere e no pudiere y contra el en esta la escritura fuere o viniere o quisiere y o venir por lo remover o deshacer anular y contradecir o menos vala en manera alguna e de mas de no valer que vos del pague los pessos de esta venta con mas los corridos que del dicho censo vinieren rentados con mas las costas e gastos que de vos siguieren y recresieren en los quales estare e pasare en vuestro simple [939v] juramento o de quien por vos fuere sin otra prueba ni declaración adjunta todo por pena e por postura de pura conveniencia que ambos hago y pongo la qual dicha pena pagada e no que todavía vala e sea firme y estable escriturae lo en ella contenido e quiero y soy contento que de esta dicha escritura se de al dicho Secretario Juan Gonzalez Rincon una copia signada e firmada de su propio nombre e firma para que la tenga por titulo cierto y seguro de lo contenido en ella e para lo ansi tener y pagar y guardar y cumplir e aver por firme y valedero a jura e para siempre jamas obligo mi persona y bienes avidos [940r] y por aver y las personas y bienes de mis herederos e subscesores avidos e por aver y doy e otorgo todo poder cumplido a qualesquier alcaldes, jueces o justicias de qualesquier partes e lugares que sean doquier e ante quien esta carta paresiere y de ella e dello contenido en ella e que les fuera pedido e demandado cumplimiento de justicia a la jurisdicción de las [940v] quales y de cada una dellos me someto renunciando como renuncio mi propio fuero e jurisdicción y la ley sit convenerit de jurisdiccione omnium judicum para que me constriñan e apremiem a lo ansi tener y pagar y guardar y cumplir por execucion y prisión como en otra cualquier manera como por sentencia difinitiba [941r] de juez competente por mi pedida e consentida y no apelada e passada en cosa juzgada e renuncio las leyes fueros e derechos que son o

puedan ser en mi favor que menor vala en especial la ley de regla del derecho que dice que genera remuneración de leyes fecha non vala que menor vala de renuncio las leyes e derechos e juicio que de libertad leyes y la [941v] quinta y sexta partida del titulo quinze que habla en razón de las esperas y expensas e la deuda mayor e lo firme de mi nombre en el registro del presente escribano ante quien lo otorgue fecha la carta en la Ciudad de los Reyes en veinte y siete días del mes de jullio año del Señor de mil e quinientos e noventa y cinco años e yo el presente escribano doy fe que conozco al dicho otorgante siendo testigos Juan Nabaro y Diego de Rojas y Juan de Rojas presentes residentes en esta Ciudad de los Reyes [*tra le righe*: en quanto a el pesso e quenta por no pareser de presentes renuncio al yerro de quenta y mal engaño vala]

Mateo Perez de Alecio

Ante mi / Cristobal de Aguilar / Mendieta Escribano de Su Majestad / dio beinte y quatro reales

14.

Lima, 27 luglio 1595

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 1, 1595, ff. 942r-943v.

Descrizione: Matteo Pérez de Alesio compra da Juan González Rincón oggetti d'argenteria.

Note: documento trascritto in DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 117-118.

[942r] Sepan quantos esta carta vieren como yo mateo Perez dalesio pintor rresidente en esta ciudad de los rreyes otorgo y conozco como yo me obligo de dar e pagar a vos El secretario Joan gonçalez rrincon morador en esta ciudad de los rreyes o a quien un poder ouviere vos mill quatrocientos y ssetenta pessos de a nueve reales el peso los quales son y proceden de ciento y treinta e ocho marcos de p y una onça y media de plata labrada que vos compre a los precios contenidos en una memoria firmada de Juan navarro mercader peso la plata e me la entregó. Las piezas y por quantias contenidas en una memoria firmada de su nombre su tenor de la qual es como se sigue Memoria de la plata labrada que compra Mateo Perez de alessio pintor del secretario Joan gonçalez rrincón y lo pesa y presenta a como toma el marco de la dicha plata que es a lo siguiente.

Una ffuente grande de plata al rromano dorada la mayor parte de lavor della peso diez y ocho marcoss onça y media.

Un aguamanil todo labrado al rromanoy dorado enteramente que peso siete marcos y una onça y un ssalero de quatro piezas todo asi mismo labrado al rromano e dorado todo el pesso quatro marcos e una onça son todos treinta marcos e tres onças y media a treze pesos el marco monto todas estas dichas piezas y fuente tresientos y noventa y seis pesos de a nueve reales. En pesos se an de pagar. Es toda esta plata quintada.

Iten dos candeleros grandes de plata labrados con unas tijjeras de desspavilar que pessaron doze marcos más media onça a doze por el marco monta ciento e quarenta e quatro pessos en rreales de a nueve reales el peso.

Iten otros dos candeleros mas pequeños juntos pessaron quatro marcos y cinco onzas a diez pesos el marco montan quarenta y seis pessos y quatro reales.

[942v] seis platos medianos de plata quintados pessaron treinta e dos marcos y seis onças a nueve pessos el marco son dozientos y noventa e quatro pessos e quatro rreales.

Iten nueve platos medianos de plata quintados pesaron diez y nueve marcoss a nueve pesos el marco montan ciento y setenta y un pessos de la dicha plata corriente.

Iten un plato grande tazador de messa de plata con ssu asiento para la madera peso seis marcos tres onças y media a ocho pesos el marco por quintar montan zinquenta e un pessos e quatro rreales.

Iten un plato con ssus vinageras para servicio de un altar pesaron quatro marcos seis onças y media a doce pessos el marco que es quintada montan cinquenta y siete pesos siete reales y medio.

Iten seis escudillas quintadas y seis cucharas por quintar a nueve pessos el marco pesan diez marcos y dos onças y media montan noventa e tres pesos.

Iten dos platos de a tres marcos para los candeleros grandes a nueve pesos marco tuvieron media onça menos montan cinquenta e dos pesos siete rreales.

Iten otros dos platos para los candeleros pequeños quintados pesaron seis marcos onça y media a nueve pessos cinquenta e dos pesos y seis reales.

Iten un açucarero en tres marcos onça a nueve pesos veinte y siete pessos.

Una caldereta bien labrada con su plato de plata el uno quintado peso onze marcos a nueve pesos quarenta y siete pesos un rreal.

Una taça dorada bien labrada nueva pesa dos marcos y medio y media onça en treinta y seis pesos.

Un tenedor grande de plata que pesa un marco poco mas o menos llevo de refaccion y no se le cuenta.

Desto se saco un marco y medio que peso mas un plato mediano por quintar de otro que se dio quintado restan aquí doscientos e quarenta e ocho pesos e siete reales los quales siete reales pago luego el dicho mateo de alesio al secretario rincon el qual dio dos lampas y una barreta y un açadón al dicho mateo de alesio en doze pesos que son todos mill quatrocientos y setenta pesos y siete reales [943r] Pesse yo Juan navarro mercader en mi tienda toda esta plata contenyda en esta memoria y la di y entregue a mateo de alesio pintor por horden del secretario Joan gonçalez Rincon e peso los marcos aquí contenidos y monta lo sumado a los precios contenidos en este memorial fecho en veinte e ocho de julio de mill quinientos y noventa y cinco años de las quales dichas piezas de plata doradas y por dorar e quintadas e por quintar contenidas en la dicha memoria me doy por bien contento y pagado y entregado a toda mi voluntad e porque de presente no parece ni estan todas juntas por averse ya llevado de la tienda el dicho Joan navarro a su casa renunciando las leyes de la numerata pecunia e prueba e paga e todas las demas que sean en mi favor para que no me valgan en juizio ni fuera del y en el plazo a que me obligo de dar e pagar a vos el dicho secretario Rincon los dichos mill e quatrocientos y setenta pesos de oy día de la fecha de esta carta en un año cumplido que sseran a veinte y siete de jullio del año venidero de quinientos y noventa y sseis puestos e pagados en esta ciudad en vuestro poder o de quien vuestro poder oviere con las cosstas de la cobranza y demás penas en derecho establecidas para lo qual obligo mi perssona e bienes avidos y por aver [943v] [...] y en fe dello otorgue a presente carta ante el escribano real de yuso escrito e yo firme de mi nombre sobre desta carta que es fecha e otorgada en la dicha ziedad de los rreyes a veinte y siete dias del mes de jullio de jullio del mill e quinientos y noventa y cinco años de la qual dicha escritura consta tengo por bien sesa que uno o dos o mas traslados. El uno cumplido el otro no vala estando presentes por en 27 julio y siendo testigos Juan nabaro y diego de rrojas y Juan de rrojas presentes

Ante mi Cristobal de Aguilar Mendieta Escribano de su Majestad

Matteo Perez de Alecio

15.

Lima, 24 maggio 1597

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 4, 1597, ff. 1344r-1344V.

Descrizione: Pedro Pablos Morón rappresenta Matteo Pérez in una causa contro Pedro de Zárate.

Note: inedito²⁹⁷⁹.

[1344 r] [Al margine sinistro: fianza depositaria]

En Los Rreyes en veinte y quatro dias de el mes de mayo de mill y quinientos y nobenta y siete años ante mi el escribano y testigos de yuso escritos paresçio presente Pedro Pablos Moron pintor a quien doy fee que conosco y dixo que por quanto en la causa que Mateo Peres de Alesyo trata con el capitan Pedro de Zarate sobre que le pague çien pesos que le debe de resto de mayor quantia de un poder en causa propia que le dio para cobrar de los ofiçiales reales y le salieron ynçiertos y pidio ante el señor licenciado Francisco Coello alcalde de esta corte que asiento a que el dicho capitán Pedro de Zarate no estaba en esta çiudad para poder cobrar los dichos pesos y el capitán Fructuoso de Ulloa estaba en unas cosas suyas de alquiler y le debia çierta cantidad de pesos della que le mandasen que lo declarase y declarado se le de testimonio para que se los pagase que el debe azy esta fianza y por el dicho alcalde mando que el dicho Fructuoso de Ulloa lo declarase y declarado se le llebasen los autos el qual hizo la dicha declaraçion y por ella consta deber çien pesos del dicho alquiler y vistos con la dicha declaraçion mando que dandose por parte de el dicho Mateo Peres de Alezio fianzas depositarias de que si los dichos zien pesos no pareçiesen deverssele o si pareçiesse otra persona que tiene mejor derecho a ellos nuevas el tal fiador los volviera a ley de depositario y porque el quiere acer la dicha fiança poniendolo en efecto dixo y otorgo que se constituya e [1344v] constituyo por fiador del dicho Mateo Perez de Alesio en tal manera que si los dichos ~~zien pesos~~ zien pesos que asi sse le mandan entregar e pagar al dicho Mateo Perez por la rraçon rreferida agora en algun tiempo pareciendo no deversele e por otra rraçon e caussa e por

²⁹⁷⁹ Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

pareçer otra persona que mejor derecho a ello tenga le fueron mandados volver luego que dello conste y parezca el como tal su ffiador e prinçipal pagador y a ley de depositario e sin que contra el suso dicho ni sus bienes ni otra ninguna persona ni los suyos se contengan ni se ffaga execusion ni otra diligencia alguna que de fuero ni de derecho se deba hazer y anque el prosseso se haga a su propia costa cuyo beneficio especial y espresamente rrenuncio y haciendo de deuda e negocio ageno suyo propio dara e pagara e rrestituira llana e lealmente los dichos çien pesos de llano en llano e so pena de carcel e yncurrir en delito penal en que lo son e yncurrer los depositarios que no acuden con los depositos e fieles encomiendas en ellos fechas por juezes competentes para lo qual asi cumplir e pagar e aver por firme obigasion personal e buen recaudos e para aver e dar poder a las justicias distintas de qualesquier partes fuero e jurisdiccion que sean a cuyo fuero se sometio rrenunciando el suyo propio e ley *sid convenirid* para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cossa juzgada e rrenunçio la ley general en su favor e la general e derecho della e lo firmó de su nombre en el registro siendo testigos Gregorio de Salazar y Juan Bello, presentes.

Pablo Moron Romano

Ante mi, Cristobal de Aguilar Mendes, escribano.

16.

Lima, 10 febbraio 1598

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1598, ff. 207r-208r.

Descrizione: Matteo Pérez da Lecce, anche a nome di sua moglie e del cognato, affida a Pedro Pablo Morón procura per rappresentarlo in vari incarichi.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 118-119.

[207r] Poder

Sepan quantos esta carta vieren como yo mateo perez de alecio residente en esta ciudad de los Reyes del Pirú por mi como marido y conjunta presencia de doña maría de fuentes my legitima muger e tutor y curador que soy de la persona y bienes de alonso sanchez quadrado menor y en virtud de la tutela y curaduria que de su persona e bienes me fue disernida por oficio de juez competente y paso ante joan gutierrez escrivano publico de esta ciudad otorgo y conozco que doy y otorgo mi poder cumplido como Leyes de derecho en el caso se rrequiere y hago y constituyo procurador actor por el dicho menor a Pedro Pablo Moron que esta presente, para que en mi nonbre y de la dicha mi mujer e por lo que toca al dicho menor pueda pedir y demandar recibir y cobrar juicio fuera del de todos y qualesquier persona o personas que sean y de sus bienes e desde qualesquier justicias y depositarios e thenedores y caxas de bienes de difuntos e real hacienda caxas e oficiales rreales e de quien y con derecho deba y de sus bienes todas y qualesquier contra cuantias de pesos de oro e plata xoyas esclavos mercaderias bienes muebles y rrayces e semobientes maravedis deudas derechos y acciones e otras cosas qualesquier que me deban o debieren a my o a la dicha my mujer o pertenescan o pertenecieren al dicho menor en esta dicha ciudad o en otras qualesquier partes por escrituras publicas con conocimientos y sin ellos o porque esto nuestras condiciones y alcances dellas y por sentado y secciones e rrestituciones registros y consignaciones [207v] cobranças que dello ayan fecho o hicieren y en otra qualesquier manera e por qualquier causa e rraçon que sea a mi y a la dicha mi mujer e menor debido perteneciente o para que pueda comprar y conpre para mi qualesquier esclabos y esclavas de las personas e por los precios de pesos de oro e plata que le pareciere y a mi dita y credito e de la dicha mi mujer hallare fiador en qualquier valor y cantidad que sea rrecibiendo en su nombre tales esclabos y esclavas y obligándome y a la dicha mi mujer a la paga del precio dellos a los tiempos e plaços y en las partes y lugares y so las penas y obligaciones que hubiere sobre lo qual pueda hacer e otorgar por ante qualesquier escribano las escripturas necesarias y que se le pudieren con las fuerças y firmeças que convengan para su validación e de lo que rrecibiere y cobrar e de cada cosa y dello pueda dar e otorgar sus cartas de paga lasto e finiquito obligaciones y las otras escripturas necesarias en la fforma y con el efeto que le fueren pedidas obligando en ellas y en cada una dellas mi persona e bienes y de la dicha mi mujer a la paga de lo que contuvieren con las sumisiones poderíos y renuncia a dichos derechos que conbengan y de la ecepcion de los dos años y entrega pecunia prueba e paga y demás leyes que en este caso hablan y todo se cunpla y execute y sea firme como si por mi y la dicha mi mujer fuera otorgado porque yo desde agora para entonces por mi y en mi nombre lo otorgo y conozco y apruebo y ratifico e me obligo de lo cumplir e pagar y segun y de la forma e manda que en las dichas se cumplan y en cada una dellas fuere contenido y para que pueda vender [208r] e vendan qualesquier mercaderia esclavos y esclavas bienes muebles e rrayzes e semovientes

de qualesquier calidad y condición sean assi delos o cobrare del pertenecientes a los dichos menores como de los que a mi en qualesquier manera me pertenescan e puedan pertenecer al fiado o de contado en almoneda o fuera della a los precios plazo o plazos que le pareciere bien visto de fuero y en rrazon dello otorgue la escriptura o escripturas que para su validación y firmeza sean necessarias y convengan obligandome a la seguridad evicción y saneamiento de las dichas mercaderías esclavos y esclavas y demás bienes muebles e rrayzes e de qualesquier manera vendiere del en virtud deste dicho poder las quales siendo necesario desde aora para entonces por mi y en el dicho nombre los dichos menores y como su tutor y curador en aquella via y forma mejor a el derecho de las partes convenga otorgo y es por otorgadas e me obligo de lo haver por firme cumplir y pagar según y de la manera que en las dichas escripturas se contienen [...] y el otorgante a quien doy fe que conozco e lo firmo en los rreyes a diez días del mes de febrero de mil quinientos y noventa y ocho años siendo presentes a lo que dio el presente escribano.

Testigos Don Estevan Voz Medrano chantre de los Reyes

Y el Padre Antonio Brunet clérigo presbítero y alonso alvares ortiz, va enmendado / diez / ocho/ vala

Matteo Perez de Alecio

Ante mi Joan Bello / Escribano de Su Magestad

[al margine sinistro] 10 de febrero 98

17.

Lima, 26 maggio 1598

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1598, f. 254.

Descrizione: Bartolomé Lavado acquista da Matteo Pérez e Pedro Pablo Morón uno schiavo nero.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 119-120.

[254r] Sepan quantos esta carta vieren como yo bartolome lavado morador en esta ciudad de los rreyes del Piru otorgo y conozco por esta carta que debo y me obligo de dar y pagar y que pagare: a mateo perez de alecio y a pedro pablo moron en su nombre y a quien poder de qualesquier dellos huviere conviene a saber trescientos y ochenta y cinco pesos de plata ensayada e marcada los quales le debo y son por cantidad en que me vendio un esclavo negro²⁹⁸⁰ [marca delle schiavo] del dicho mateo ~~del~~/ Aleçio nonbrado Miguel de hedad de diez e nueve años de nacion biafra y no embargante en que en la escriptura de venta confesso estar pagado de los dichos pessos la verdad es y declaro que dellos soy deudor de los dichos pessos para sse los pagar a el plazo que de yuso yra declarado e prometo e me obligo de no dezir ni alegar que lo suso dicho es ni fue ni passo otra cossa ni otra cossa que ynpida la paga y execucion desta escriptura y aceto en especial rrenuncio la ley de los derechos y execucion de la *ynumerata pecunia* y entrega como en ella se contiene y estos dichos treçientos y ochenta y çinco pesos ensayados deste dicho deudo [*tra le righe*: menos ducientos pesos corrientes] prometo e me obligo de se los dar e pagar puestos e pagados en esta dicha çiudad a mi costa e rriesgo o en otra qualquier parte que estuviere e mis bienes sse hallaren e me fueren depdidos e demandados y este aussente o pressente para en fin del mes de febrero del año que biene de mill y quinientos noventa e nueve años con las costas que ssobre la cobrança dello se siguieren e rrecreieren e para el cumplimiento e paga de los dichos obligo mi perssona e bienes abidos e por aber [254v] y sin que la obligacion general derogue a la especial ni por el contrario ypoteco por especial y espessa ypoteca el dicho esclavo Miguel para no lo poder vender ni en manera alguna enagenar hasta que esta deuda este pagada e la venta o enagenacion que de otra manifieste no balga y doy poder cumplido a las justicias e jueces de Su Magestad de qualesquier partes que ssean a cuyo fuero e jurisdiccion me someto [...] otorgue la presente carta que es ffecha en la dicha Çiudad de los Rreyes a veynte y seys dias del mes de mayo de mill y quinientos e noventa e ocho años y el dicho otorgante que yo el escrivano doy ffe que conozco dixo no saber firmar y a su rruogo lo firmo un testigo siendo testigos Francisco de Sauzedo y Augustin de Velasco y Esteva Blanco. Va entre renglones /menos docientos pesos corrientes/ vale. Va testado mdo/ y al margen de la dicha/ vale.

Por testigo y a su rruogo: Francisco de Sanchez

Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Majestad.

²⁹⁸⁰ Segue un disegno riprodotto la marca impressa sulla pelle dello schiavo. Essa serviva a riconoscere la proprietà dello schiavo.

18.

Lima, 20 agosto 1598

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1598, ff. 327v-328v.

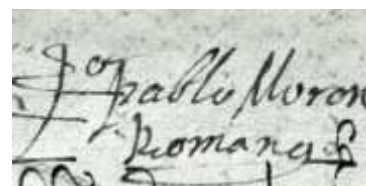
Descrizione: Contratto tra Diego Juárez, battiloro, e Matteo Pérez per 53.000 lamine d'oro.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 121.

[327v] Sepan quantos esta carta vieren como yo Diego Xuarez batidor de oro morador en esta Çiudad de los Rreyes del Piru digo e otorgo por esta carta que soy convenydo y conçertado con Mateo Perez de Alesio que esta presente en esta manera que me obligo que de oy dia de la fecha desta carta en seis messes cumplidos primeros siguientes le dare çinquenta e tres mill panes de oro a raçon cada millar de a diez y nueve pesos corrientes los quales dichos panes de oro me a de ir dando cada mes diez mill panes dellos y si mas presto diere la dicha partida que el dicho plaço sea cumplido y para en quenta de lo que monta lo suso dicho rreçivo del dicho Mateo Perez de Alesio agora de presente en presencia del presente escrivano y testigos desta carta çinquenta pesos de a nueve rreales el qual entrego en rreçivo y yo el presente scrivano doy fee que se hiço en my presencia y de los dichos testigos y me obligo que dentro del dicho tiempo de oy dia de la fecha desta carta en adelante hasta que acave de entregar los dichos panes de oro cumplidamente por entero no e de poder vender [328r] a ninguna persona para esta çiudad ny fuera della en ningun caso ninguna partida de oro en poca ni mucha cantidad aunque sea un libro de oro so pena que contrario haçiendo luego que de ello consta pueda ser executado por toda la dicha partida de oro y mas pague de pena doçientos pesos corrientes de a nueve rreales: e yo el dicho Mateo Perez de Alesio que presente soy otorgo que açepto esta escritura en my favor como en ella se contiene y por ella me obligo a que pagare al dicho Diego Xuarez los pesos que van a deçir de los duçientos que le e dado de contado a los mill y siete pesos que monta la dicha partida de oro al dicho rrespeto de los diez y nueve pesos millar que son ochoçientos y siete pesos corrientes de la forma y manera que me ffuere entregando el dicho Diego Xuarez los dichos panes de oro pagados en esta çiudad o en otra parte que [328v] a my o a mys bienes ffueren pedidos llanamente con las costas de la cobrança e para el cumplimiento e paga de lo que dicho es cada parte por lo que toca obligamos nuestras personas e bienes avidos e por aver con poder que damos cumplido para la execucion dello como por sentencia pasada en cosa juzgada a qualesquier juezes e justicisas de Su Magestad de qualesquier partes que sean a cuyo ffuero nos sometemos e rrenunçiamos al nuestro propio e qualesquier leyes y derechos de nuestro ffavor y la genera y derechos della que es fecha la carta en la Çiudad de los Rreyes en veynete dias del mes de agosto de mill y quinientos y noventa e ocho años y los otorgantes que yo el scrivano conosco lo firmaron siendo testigos Diego de Castro y Pedro Pablo y Domingo ~~de Castillo~~ Gil. Va testado /de Castillo/ no vale.

Diego Xuarez, Matteo Perez de Alecio

Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Magestad.

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a cursive script and reads "Pedro Pablo Moron". Below the name, there are some faint, illegible markings that appear to be initials or a date.

19.

Lima, 21 agosto 1598

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1598, f. 260.

Descrizione: Contratto tra Martín Domínguez Batioja, battiloro, e Matteo Pérez per 100.000 lamine d'oro e 9.000 lamine d'argento.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 121-122.

[260r] Sepan quantos esta carta vieren como yo Martin Dominguez Batioja morador en esta Çiudad de los Rreyes del Piru digo e otorgo por esta carta que soy conçertado con Mateo Perez de Alesio que esta presente en esta manera que me obligo de le dar çien mill paneçillos de oro batidos los quales le tengo de dar e yr dando de manera que de oy dia de la fecha hasta en onçe messes se los tengo de aver acavado de dar todos ellos y por preçio y quantia cada myllar de los dichos paneçillos de diez y ocho pesos corrientes y me a de pagar lo que montare a los plaços que de yuso yran

declarados otrosi me obligo de le dar demas de los dichos çien mill paneçillos de oro nueve mill panes de plata sin que por ellos me de ny pague cossa alguna porque lo que de ello avia de aver me lo a pagado ya el dicho Mateo Perez de Alesio de que son contento y rrenunçio que no pueda alegar lo contrario con condiçion de que si durante el dicho tiempo yo diere a otra alguna persona algunos paneçillos del dicho oro pierda de lo que me a de dar el dicho Alesio por cada libro çien pesos de a nueve rreales y la averiguacion dello lo dexo y difiero en su simple gasto sin que sea neçesario otra prueba alguna: e yo el dicho Mateo Perez de Alesio que soy pressente otorgo que açeto esta escritura en my fflavor como en ella se contiene y por ella me obligo de dar y pagar y que pagare al dicho Martin Dominguez los U [*leggi*: 1] mill y ochocientos pesos corrientes de a nueve rreales que montan los dichos çien mill paneçillos que me a de dar dentro de los dichos onçe messes al respeto suso declarado en esta manera los trescientos pesos dellos luego de contado para empeçar con ellos la dicha obra [260v] y los nueveçientos pesos rrestantes a cumplimiento a los dos terçios de la dicha obra para de oy dia de la fecha desta carta en seis messes primeros siguientes y los seisçientos a cumplimiento a toda la cantidad para de oy dicho dia de la fecha desta carta en treçe messes y medio primeros siguientes una paga en pos de otra pagados en esta çudad o en otra parte donde a my o a mys bienes se me pidan llanamente con las costas de la cobranza y a la firmeça y paga de lo que dicho es cada uno de nos las dichas partes por lo que toca obligamos nuestras personas e bienes avidos y por aver y damos poder cumplido a qualesquier jueces y justicias de Su Magestad de quelesquier partes que ssean a cuyo ffuero nos sometemos e rrenunçiamos el nuestro propio e la ley que dize que el actor debe seguir el fuero del rreo para que a todo ello nos compelan como por sentencia passada en cossa juzgada e rrenunçiamos qualesquier leyes y derechos de nuestro favor y la general y derechos della que es ffecha la carta en la Çiudad de los Rreyes en veinte e un dias del mes de agosto de mill e ~~seisçientos~~ quinientos e noventa e ocho años y los presentes que yo el scribano conosco lo firmaron siento testigos Pedro Pablo Morón y Pedro de Aguirre y Domingo Gil. Va testado /seisçientos/ no vala / 1 / no vala y enmendado /de/ vala.

Mateo Perez de Alecio, Martin Dominguez Batioja
Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Magestad.

[margine sinistro: En la Çiudad de los Rreyes a postrero dia del mes de septiembre de mil y quinientos y noventa y ocho años ante mi el pressente escribano y testigos yuso escritos parecieron presentes Martin Dominguez y Pedro Pablo en nombre de Matheo de Aleçio y por virtud de su poder que para este efecto tiene otorgado ante mi a los quales doy fee que conosco y dixeron y otorgaron que daban por rota y cançelada esta escritura para no usar della en manera alguna por quanto no passo ni tuvo effecto y se dieron el uno al otro por libres de lo en esta escritura contenido para no pedirse ahora ni en tiempo alguno en razon dello cosa alguna como si esta escritura no hubiera pasado o se hubiera otorgado y rrenunçiaron las leyes de su favor y la general ley y derechos della y lo firmaron siento testigos Luis Ramirez y Alonso SS. Y Juan Ag.

Martin Dominguez, Pedro Pablo Moron Romano
Ante mi, Juan Bello, escribano de Su Magestad].

20.

Siviglia, 31 agosto 1598

Archivo General de Indias. Contratación, 5257, n. 2, r. 7.

Descrizione: licenza d'imbarco di Felipe de Alecio per il Perù.

Nota: documento trascritto in DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, p. 120.

[1r] Felipe de Alecio soltero y criado del doctor Juan Bautista Ortiz

Al Piru / En siete de agosto en Juan A / 1598

Felipe de Alecio natural de esta ciudad de Sevilla digo yo pretendo para pasar al de Yndias de Su Majestad y porque tengo de dar información conforme a las hordenanzas de esta casa de que no soy de los proybidos a pasar a ellas. A Vuestra Señoría pido y suplico se me reciba información en esta cassa de como no soy de los proybidos a pasar a las de las Yndias para la presentar ante Vuestra Señoría a su tiempo y lugar y para ello etcétera Felipe de Alecio. En Sevilla en la Casa de la Contratacion a veynte quatro días del mes de agosto de myll quinientos noventa y ocho ante los señores presidentes e jueces lo presento el dicho Felipe de Alecio. E vista por los dichos señores presidentes e jueces mandaron que se le reciba la información que ofrece el dicho Felipe de Alecio atento que es natural de esta ciudad.

Ante mí Licenciado Pedro Pinelo escribano

[1v] En Sevilla en la Casa de la Contratacion de las Yndias a quatro días del mes de agosto de myll e quinientos noventa e ocho años el dicho Felipe de Alecio para la dicha información presento por testigo a Bernardino de Ysla racionero de la Sancta Iglesia desta ciudad e vecino della en la dicha collación del qual fue recibido e tomado juramento en forma de sacerdote so cargo del qual siendo preguntado dixo que conoce al dicho Felipe de Alecio desde que nació en esta ciudad de donde es natural e conocía a Mateo perez de Alecio residente en Indias e a María de la O residente en esta ciudad. De mas de diez años a esta parte y aunque no conoció a los abuelos de parte de padre y madre tiene noticia dellos de personas de mas hedad que los conocieron y trataron y sabe que el dicho Felipe de Alecio es hijo de los dichos Mateo Perez de Alecio e Maria de La O sus padres y que los de quien tiene noticia han sido y son cristianos viejos no de casta de moro ny judío ny los nuevamente convertidos a nuestra sancta fee católica ny que han sido presos ny castigados por el sancto officio de la ynquisicion ny traído Sambenito publicamente ny que tengan otro defecto ny tacha porque no deban de pasar a las Yndias de su majestad porque si otra cosa fuera este testigo lo supiera y entendiera por el arrobamiento que han los que conoce y han tenido y tiene noticia de que los dichos abuelos le han dado y en tal reputación de cristianos viejos este testigo los tiene sin saber cosa en contrario y el dicho Felipe de Alecio es moço soltero no casado ny sujeto a religión alguna porque si otra cosa fuera lo supiera y no tener hedad para ello porque será de doze años de poco mas o menos mediano de cuerpo y blanco y una cruz de herida al medio de la cabeça y esta es la verdad para el juicio por el juramento que hizo y que es de hedad de cinquenta años

El Licenciado Pedro Pinelo Escribano

Bernardino de Ysla

E luego en este dicho día mes e año suso dicho Felipe de Alecio para dicha información presento por testigoa Francisco Lopez solicitador de pleytos e vecino desta ciudad en San Salvador del qual fue tomado

[2r] Y recibido juramento en forma de derecho so cargo del qual siendo preguntado dixo que conoce a el dicho Felipe de Alecio que lo presenta por testigo desde nació en esta ciudad de donde es natural e nació por lo aver visto y conoce a mateo perez de alecio su padre que reside en las Yndias y conoce a Maria de la O su madre vecina desta ciudad a los quales este testigo selo vio criar tratar e alimentar como tal su hijo y tiene noticia por oídas de personas de mas hedad de los aguelos del dicho Felipe de alecio así de parte de padre como de madre y sabe por cosa notoria que el dicho Felipe de Alecio y los dichos sus padres que conoce y aguelos de quien por oydas tiene noticia fueron y son cristianos viejos no de casta de moro ny judío ny de los nuevamente convertidos para Santa fee católica ny que tengan ny padezcan otro defecto ny tacha por donde no puedan pasar a las Yndias de su magestad porque si la tuvieren este testigo cree tiene por cierto que lo supiera y no pudieron ser menos por el mucho gasto que con los que a noble a tenido. E E noticia que de los dichos sus aguelos le an dado cuenta e representación de cristianos viejos este testigo los tiene en saber cosa contrario y el dicho Felipe de Alecio es soltero y no casado ny clerigo ni frayle porque demás de no tener hedad para serlo y si otra cosa fuera lo supiera y entendiera por averlo tratado en esta ciudad desde que nació hasta agora el qual será de doze años poco mas o menos mediano de cuerpo y blanco y una señal de herida en cruz en medio de la cabeça y esta es la verdad por el juramento que hizo e que es de cinquenta e seis años e firmolo

El Licenciado Pedro Pinelo Escribano

Francisco López

Testigo e después de lo suso dicho en este dicho día mes e año suso dicho el dicho Felipe de Alecio para la dicha información presenta por testigo a Cristobal Lopes clerigo de corona e grados capellan de Maria la Mayor del qual fue tomado e recibido juramento en [2v] forma de derecho so cargo del qual digo que conoce a el dicho Felipe de Alecio desde que nació en esta ciudad que abra doze años y conoce a matheo perez de alecio su padre e conoce a maría de la o su madre e los quales se lo vido criar tratar e nombrar por tal su hijo y esto es publico y notorio entre las personas que lo conocieron como este testigo no conociana los aguelos del suso dicho ni de que tienen noticia de ellos por oydas de personas demás hedad ny sabe que los dichos sean Felipe de Alecio y sus padres que conoce y aguelos de quien tiene noticia fueron e son cristianos viejos no de casta de moro ny judío ny de los nuevamente convertidos a nuestra sancta fee católica y que ny an sido presos y castigados por el sancto officio de la ynquisicion ny tenido san benito publicamente ny que tengan otro defecto ny tacha por lo que no deba pasar a las Yndias de su magestad porque si tuvieren otras de las dichas tachas este testigo cree tiene por cierto que lo supiera por el mucho trato que han los que conoce y tiene noticia particular que le an dado de sus abuelos y el dicho Felipe de Alecio es soltero y no casado ny clerigo ny frayle ny sujeto a religión alguna porque demás de no tener edad para ello si tuviera alguno de los dichos estados este testigo lo supiera por averlo tratado desde que nació y el dicho Felipe de Alecio será al presente de doze años mediano blanco de rostro y una señal de cruz en medio de la cabeza de una herida y esta es la verdad que es de hedad de veinte e quatro años e firmolo

Cristoval Lopez

El Licenciado Pedro Pinelo Escribano

Digo yo el doctor Juan Bautista Ortiz alcalde del crimen de la ciudad de Lima de las provincias del peru que en virtud de la licencia de su magestad que tengo pa llevar siete criados en mi servicio nombro por uno de ellos a Felipe de Alecio anotado en esta información. Fecha a veynte e ocho de agosto de 1598 años [...].

21.

Lima, 12 maggio 1599

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1599, ff. 746v.-747r.

Descrizione: contratto tra il falegname Gabriel López e Matteo Pérez da Lecce, per la realizzazione di una credenza grande in legno.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 122-123.

[746v] Sepan todos quantos esta carta vieren como yo Gabriel Lopez carpintero rresidente en esta ciudad de los Reyes del Piru digo e otorgo por esta carta que me obligo a mateo perez de alesio que está presente en esta manera que dentro de dos meses cumplidos primeros siguientes que corren y se quantan desde oy día de la fecha escrita. Le hare perfectamente acavado a vista de oficiales que lo entiendan un escaparate de madera grande de esta mano forma y manera de que este echo y entregado oy al dicho día a juan de alvarado morador en esta ciudad esto por raçon de cien pessos de a nueve reales que me a dado el pagador el dicho mateo perez de alesio e yo dellos he recibido y los tengo en mi poder de que soy contento y entregado a mi voluntad y en raçon dela entrega que no parece de presente renuncio la excepci3n e derecho de la non numerata pecunia prueba de la paga y entrega como en ella se contiene con condenacion que si pasado el termino no le huviere dado acavado de todo punto de la manera que dicha escritura e derecho esta para se le devolviere e tornare luego que ssea pasado los dichos cien pesos que e recibido demás que el dicho mateo perez de alesio pueda mandar hacer el dicho escaparate a otra persona que dello entienda e lo que mas costare de los [747r] dichos cien pesos se lo dare e pagare junto con todos dichos cien pesos que e recibido y mas todas las costas que se rrecrecieren con que la tal demasia no pase ny exceda de treinta pesos de a nueve rreales y por lo que mas costaren con que no exceda dellos y las dichas costas y los dichos cien pesos pueda ser executados por escritura y dexo escrito en su juramento simple del dicho mateo perez todo lo suso dicho sin que sea necesario otra prueba alguna porque della le relevo y para la paga y cumplimiento de lo que dicho es obligo my persona e bienes avidos e por aver con poder a las justicias para execucion dello como por sentencia pasada e cossa juzgada y renuncio qualesquier derechos en mi favor y la general renunciacion fecha en esta ciudad de los reyes en doze del mes de mayo de mil e quinientos e noventa e nueve años el otorgante que yo el escrivano conozco lo firman los siguientes testigos Melchor de escobar y Pedro Muñiz de Carvajal y Pedro Pablo Moron
va enmendado /d/ no va / Gabriel Lopez
Ante mi Joan bello escribano de Su Magestad

22.

Lima, 27 giugno 1599

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1599, f. 767r.

Descrizione: Pedro Pablo Mor3n, a nome di Matteo Pérez da Lecce, emette ricevuta di pagamento a María Rodríguez.

Note: inedito²⁹⁸¹.

[767r] En la Çiudad de los Rreyes en veinte e siete dias del mes de junyo de mill e quinientos e noventa e nueve años ante my el scribano de Su Magestad y testigos Pedro Pablo Moron Romano pintor a quien doy fee que conosco en boz y en nombre de Mateo Perez de Alesio y en virtud del poder que del tiene otorgado ante my de que doy fee otorgo que

²⁹⁸¹ Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

avia rreçivido de doña María Rrodriguez viuda de Martin de Torres diffunto çien pessos corrientes de a nueve rreales que son por los que le tenya executado el dicho Mateo Perez de Alesio el sseñor lliçenciado Francisco Cuello alcalde desta çiudad juez de provincia en ella y Cristobal de Arava escribano de su juzgado los quales confesso aver rreçivido en esta manera los çinquenta pesos dellos en rreales en presencia de my el presente escribano y testigos desta carta de que doy fee y los çinquenta pessos restantes en una escritura de obligaçion que en favor del dicho su parte otorgo oy dicho dia ante my el presente escribano para se los pagar de la fecha en dos messes y en la forma dicha e otorgo en nombre de su parte carta de pago en forma bastante y a la firma la obligo los bienes de su parte por el poder obligados y lo firmo de su nombre siendo testigos Pedro Muñiz y Melchior de Escobar y el licenciado Cristobal de Ortega clerigo presbitero. Va testado /sa/ enmendado /su/ m/ vala.

Pablo Moron Romano

Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Magestad.

23.

Lima, 18 agosto 1599

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Julián Bravo, prot. 17, 1599, ff. 324r-325v.

Descrizione: Disposizioni testamentarie di Alonso Sánchez Cuadrado, cognato di Matteo Pérez da Lecce, in partenza per il Regno del Cile, a favore della sorella María de la Fuente e di suo nipote Adriano de Alesio.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 123-124.

[324r] Sepan cuantos esta carta vieren como yo Alonso Sánchez Quadrado, hijo legítimo de Luis Sánchez Cadena y de doña María de la Fuente, residente al presente en este puerto del Callao de camino para el Reino de Chile, digo que por quanto yo soy mayor de veinte y un años y menor de veinte y cinco voy al Reino de Chile a servir a su majestad en él e no tengo hijo ni hija ni e sido casado, ni padre ni madre ni heredero forçoso que pueda heredar por mi fin y muerte mis bienes sino es doña María de la Fuente, mi hermana, mujer legítima de Mateo de Alesio y Adriano de Alesio, mi sobrino y por si a suceder que muriese en el dicho reino y viaje y porque en poder del dicho Mateo Pérez de Alesio, mi cuñado, tengo ciertos bienes y derecho a cierta herencia en los reinos de España por tanto en aquella vía de forma que vie por lugar de derecho aya de mi libre y espontánea voluntad otorgo y conozco por esta preferente carte que doy echa por gracia y donación pura mera perfecta y irrecocable a vos la dicha doña María de la Fuente y Adriano de Alesio, mi hermana e sobrino, de dotos los dichos bienes assí los que están en poder de dicho Mateo Pérez de Alesio, mi cuñado como los que me pertenecen en esos Reinos de España como de estos y quales quier que tenga e me pertenezcan con que por los medios pida sea heredero y usufructuario todos los días de mi vida y declaro que si no muriese en el dicho rreino de Chile y volviere a esta ciudad pueda hacer y disponer de este dinero. [324v] Por quanto esta donación es solo para el dicho efecto que si muriere en el dicho Reino de Chile o en este la presente tenga efecto y a mayor abundamiento desde agora me constituyo por tenedor e poseedor de los dichos bienes que me pertenecen y pueden pertenecer en nombre de la dicha doña María de la Fuente, mi hermana e sobrino y les doy poder e la carta para que por su propria autoridad y sin auto de juez puedan firmar e aprehenderla tenedora e poseer dichos bienes como cossa suya con que de hussofruto dellos lo goce, y por quanto e para donación les hago por ser mucho amor que a la dicha mi hermana e sobrino tengo e por muchas e buenas obras que de la susodicha he recibido dignas de grande agradecimiento e remuneración es de causas y justos respectos que a ello me mueven la qual dicha donación le hago puramente perfecta yrrebotable que llama el derecho entre vivos cerca del qual renuncio [325r] Ley insinuación de los quinientos sueldos e las leyes del hordenamiento real hechas en las Cartas de Alcalá de Henares e prometo e me obligo de no la rrebotar agora ni en tiempo alguno ni por alguna manera y revoco e anulo y doy por ningunos y demas sin balor y efecto otras qualesquier donaciones que antes desta aya hecho para que no balga ni prosiga en tiempo alguno por quanto renuncio de las que hecho ni puedo hacer sentar legitimamente como este que a vos otorgo por la qual me aparto de la tenencia y posesión que avia e tenía y si este tengo a los dichos bienes y los doy renuncio estas passo a vos la dicha doña Mariana de Fuentes mi hermana y dicho Adrian mi sobrino para que sean buesttros con la dicha clausula e con dicha donación y partes cumplimento e formo la de lo que dicho de obligaçion por tales bienes avidos y por aver e por ser menor de veinte e cinco años y por ser mayor de veinte y uno juro por Dios nuestro Señor e por la señal de la Cruz que hago con los derechos de mi mano derecha y a los ssantos [325v] quatro Evangelios de la missa de aver por firme desta

escriptura e de lo aver por firme y sin quebrantar este juramento so pena de si lo quebrantare sea perdido por perjuro infame e de caer en casso de menosvaler y no pedirle absolucion ni relajacion del dicho juramento a nuestro muy santo padre ni a su nunpcio delegado ni a otro juez ni prelado que me la pueda conceder y si de su propio motu se me concediere vos ussare della en testimonio de lo qual lo otorgue ante el presente escribano e testigos desta carta que fecha la carte en el puerto del Callao de la ciudad de los Reyes a diez y ocho días del mes de agosto de mill y quinientos e noventa e nueve años y el dicho orotgante yo el escribano doy fe que otorgó el dicho.

Firmó / Testigos Andrés Ortiz y Benito R. y Francisco Brunete.

Alonso Sánchez Quadrado

Ante mi Julian Bravo

Francisco P.

24.

Lima, 16 marzo 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Rodrigo Gómez de Baeza, f. 491.

Descrizione: contratto tra il pittore Medoro Angelino e l'Ordine della Mercede per la realizzazione di un quadro della Santissima Trinità con la Madonna della Mercede e santi per il refettorio del convento.

Nota: documento trascritto in BARRIGA 1944, pp. 64-65. Il protocollo del notaio Gómez de Baeza corrispondente al 1600 risulta al momento irreperibile nell' Archivo General de la Nación di Lima.

En la ciudad de los Reyes del Perú, a diez y seis días del mes de marzo de mil e seiscientos años, estando en el monesterio de nuestra señora de las Mercedes redención de cautibos desta ciudad de los rreyes ante mi es escribano que soy presente e testigos de yusoescritos parecieron presentes: Medoro Angelini Romano pintor residente en esta ciudad de la una parte e de la otra los muy reverendos padres fray Antonio de Pesquera provincial de la dicha horden desta provincia de los rreyes, el Presentado Fray Juan de Colombres comendador en el dicho convento, Fray Bartolomé de Anaya, Fray Alonso Díaz Arias, definidores en nombre del dicho convento y de todos sus religiosos, otorgaron que son convenidos e concertados en que el dicho Medoro Angelini romano, se obliga de pintar al olio en el testero del Refectorio delante de la mesa trasversal, las pinturas de la Santísima Trinidad y de nuestra señora de las Mercedes e santos e santas conforme a la trassa de modelo que de la dicha pintura está hecha y firmada del dicho Padre provincial y de mi el presente escribano, de que assi se hizo demostración la qual hará de buenas pinturas e firmes colores, en bastidor e lienzo que le a de dar el dicho convento a su costa, y lo ha de dar todo ello bien hecho y acabado y asentado e puesto en el dicho testero, a vista e parecer de oficiales que lo entiendan e que el dicho bastidor a de tener nueve varas de ancho y cinco de alto, poco mas o menos lo que tomare los dichos espaldares hasta el techo, todo lo qual daré hecho y acabado y asentado dentro de siete meses cumplidos primeros siguientes contados desde oy dicho día, so pena de que seré apremiado a lo hazer e cumplir, dende no, quel dicho convento o su procurador puedan igualar con otro pintor que lo haga y lo acabe y asiente conforme a la dicha trassa, y si mas llevare del pago en que esten concertados lo pagará con las costas e daños que sobre ello se recibiere, e para ello obligo mi persona e bienes avidos e por aver e los dichos padres provincial e comendador e difinidores se obligaron de dar al dicho Medoro Angelini el dicho lienzo y bastidor, y para hazer y asentar las dichas pinturas y mas de que todo el tiempo que los dichos seis meses, le an de dar de comer a él y a dos criados sin por ello le contar cosa alguna, y mas por el dicho trabajo se obligan e obligaron los bienes e rrentas del dicho convento e provincia espirituales e temporales, e que darán e pagarán al dicho Medoro Angelini o a quien su poder hubiere seiscientos pesos de plata corriente de e nuebe reales el peso, los cien pesos dellos luego de como hubiere comenzado a hazer la dicha obra y los quinientos pesos restantes luego de como hubiere acabado la dicha obra y asentada en el dicho testero bien acabada a vista de los dichos oficiales, lo qual cumplirá y cumplirán e pagarán con las costas realmente e con efecto y a ello serán apremiados por todo rigor de justicia e todas las dichas partes por lo que a cada uno toca se obliga mas y los dichos padres obligaron el dicho convento e bienes e rrentas, de que estarán por firme e valedero todo lo susodicho y contra ello no van ni vendrán ni dirán ni alegarán cosa que les aprobeche, e renunciaron las leyes que sobre esto tiene y pueden ser en su favor, e qualquier delación de engaño, e para el cumplimiento dello dieron poder cumplido el dicho Medoro Angelini a las justicias de su magestad y los dichos padres

a las justicias eclesiásticas e otras qualesquier que de lo contenido en esta escriptura execución della puedan e deban entender conocer, a cuyo fuero se sometieron e renunciaron el suyo propio y las leyes si convenerit de jurisdictione omnium judicum, para que por todas los remedios fueros e derechos ejecutivamente les compelan e apremien al cumplimiento e seguridad de todo lo contenido en esta escriptura, como si todo ello fuere dado y executado por sentencia definitiva consentida e no apelada e pasada en cosa juzgada, e renunciaron y apartaron de su favor y ayuda todas e qualesquier leyes e derechos e sentencias de su favor conónicos e civiles, que no les balga en juicio ni fuera del, con la ley e rregla del derecho que prohibe la general renunciación de leyes, en testimonio de lo qual otorgaron ante mi el escrivano e testigos de yuso escritos, e todos los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres a los quales yo el dicho escrivano doy fee, que conosco siendo presentes por testigos Francisco de Morales, e Martín de Medrano, Diego de Torres estantes en esta ciudad.

Fr. Antonio de Pesquera provincial Fr. Juan de Colombres comendador,

Fr. Bartolomé de Anaya.

Fr. Alonso Díaz Arias

Medoro Angelini

ante mi Rodrigo Gómez de Baeza escrivano de su magestad.

25.

Lima, 19 luglio 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escrivano Francisco Ramiro Bote, prot. 16, 1600, f. 380r.

Descrizione: Matteo Pérez da Lecce consegna una ricevuta di pagamento a Pedro de la Barrera, esecutore testamentario di Alonso Fernández de Bonilla, arcivescovo di Città del Messico, per una quantità di pesos corrisposti per la realizzazione di otto scudi dipinti.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 124.

[380r] La ciudad de los Reyes en diez y nueve días del mes de julio de myll e seiscientos años en presencia de my escrivano y testigos pareció presente Mateo Perez de Alecio pintor y confesó que avia recebido de Pedro de la Barrera albacea y testamentario del señor arzobispo de Mexico don Alonso Fernandez de Bonilla difunto ~~que~~ cincuenta pesos de a nueve reales por ocho escudos que pintó las armas del dicho señor arçobispo y dos pares guarnecidos y dos barnices dorados y plateados para su consagración en que se consertó en esta cantidad y los tiene en su poder y porque la paga no pareció de presente ni las leyes de la pecunia y le otorgó carta de pago en firma para su descargo y que no se le pidan otra vez y lo firmó de su nombre el otorgante yo el escrivano siendo testigos Francisco Bejarano y Domingo Gil de presentes.

Ante mí, / Francisco Ramiro Bote / Escrivano de Su Magestad

Matteo Perez de Alecio

26.

Lima, 30 settembre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escrivano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 900v-901v.

Descrizione: Matteo Pérez incarica Francisco e Antonio Brunete di riscuotere una quantità di pesos che gli deve l'Ordine di S. Domenico di Lima per opere di pittura e doratura.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 124-125.

[900v] Sepan quantos esta carta vieren como yo Mateo Perez De alecio morador en esta ciudad de los Reyes del Peru otorgo y conosco que doy e otorgo todo mi poder cumplido como le tengo e de derecho en tal casso se requiere a Francisco Brunete y Antonio Brunete clerigos y presbiteros a ambos a dos juntamente y a cada uno dellos de por si insolidum especial para que por mi y en mi nombre y en el suyo asi como en su mesmo fecho y caussa propia y como

mas y mejor a su derecho convenga puedan pedir y demandar recibir aver y cobrar en juicio e fuera de el, de el Provincial Prior frayles y convento de la orden del Señor Sancto Domingo desta dicha ciudad de los Reyes y de sus bienes y de quien y con derecho deva y pueda dos mil y seiscientos pesos corrientes de a nueve rreales el pesso que los susodichos le me deven y estan obligados a me pagar de resto de la obra de Pintura y Dorado que hize en la Iglesia del dicho monasterio que montó mas cantidad por escritura publica sobre ello, otorgada por Diego Martínez scrivano publico desta dicha ciudad cuyo plazo esta cumplido como por ella ~~me~~ parece a que me rrefiero para lo qual les cedo renuncio y traspasso a los susodichos y cada uno dellos insolidum como dicho es todos mis derechos y acciones reales y personales utiles y directos mistos e hipotecarios [901r] e otros qualesquier que tengo e me pertenecen para la dicha cobranza e le pongo en mi lugar e propio derecho e hago procurador actor demandante como en caussa e negocio propio por quanto les pertenecen y los han de aver por otros tantos pesos la dicha plata corriente que los susodichos me han dado y pagado y yo dellos he recebido en reales de contado de que soy contento satisfecho y entregado a mi voluntad y en rrazon de el entrego que de pressente no parece renuncio la excepcion de la no numerata pecunia y leyes del entrego prueba e paga como en ellas se contiene y de lo que recibieren y cobraren puedan dar e otorgar sus cartas de pago lasto e finiquito e chancelacion e las demás que convengan e valgan como si yo las diese y otorgasse e pressente fuesse a el otorgamiento dello renunciar el recibo de lo que no pareciere de pressente renunciando en rrazon de ello la excepcion de la pecunia no numerata y demás leyes que sobre ello habean como en ella se contiene y sobre todo puedan hazer y hagan ante qualesquier juezes y justicias que desta causa puedan e devan conocer los pedimentos requirimientos embargos execuciones prisiones ventas y remates de bienes juramentos presentaciones de testigos escritos [901v] escrituras y provanças e todos los otros auctos y diligencias que como en su fecho y caussa propia sean necessarias e convengan e yo haria siendo pressente que para todo ello les doy este dicho poder con sus incidencias e dependencias e con libre e general administración, e los dichos pessos que assi les cedo se los hago devidores por pagar e quando lo contrario pareciere me obligo a el saneamiento dellos y se los bolviere con mas las costas e sobre la cobrança dellos se les recibieren para cuya firmeza cumplimiento y paga obligo mi persona e bienes avidos y por aver e doy poder cumplido a las justicias de su Majestad para que a la execucion dello me apremien y compelan como por sentencia passada en cossa juzgada sobre que renuncio todas e qualesquier leyes fueros y derechos de mi favor e la general e derechos della fechado la carta en la dicha ciudad de los Reyes a treinta días del mes de setiembre de mil y seiscientos años y el otorgante yo el pressente escribano doy fe conosco lo firmo siendo testigos Pedro de Alarco y Molina Juan dellcarromado(?) y Diego Perez

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a cursive script and reads 'Matteo Pérez de Alecio'. The ink is slightly faded, and the paper shows some texture and discoloration.

Vale tachado me / y tachado le/ y entre renglones me/Valga

Matteo Perez de Alecio

Ante mi / Joan Bello escribano de Su Majestad

27.

Lima, 8 ottobre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, f. 906.

Descrizione: Rinnovo del contratto di apprendistato tra Domingo Gil e Matteo Pérez de Alesio.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 125-126.

[906 r] Sepan quantos esta carta vieren como yo Domingo Gil rresidente en esta Çiudad de los Rreyes del Piru digo que por quanto yo e estado en cassa de Matheo de Aleçio pintor de ymagineria tiempo de tres años par efeto de deprender el dicho ofiçio y arte de pintar y en el dicho tiempo e començado a entender algo dello e porque quiero acabar de deprender el dicho ofiçio y para ello tengo neçesidad de señalar tiempo competente por tanto otorgo e conozco que asiento a serviçio con el dicho Matheo de Aleçio por tiempo y espaçio de tres años cumplidos primero ssiguiente que comiençan a correr desde oy dia de la ffecha y hasta ser cumplidos para que en el dicho tiempo me acabe de enseñar el dicho ofiçio y arte segun y como el lo sabe y en todo lo demas que se ofreçiere e por ello me a de dar de comer e verer y casa en que este y de bestir lo neçessario y justo sin otra cossa alguna como hasta aquí lo a hecho y respecto del pro que se me sigue en que me a de acabar de enseñar el dicho ofiçio sin que el suso dicho sea obligado a me dar otro salario por el dicho tiempo que le e servido ny el que agora le e de servir mas de lo de susso por las caussas dichas y

cumpliendo el suso dicho lo rreferido me obligo de le servir el dicho tiempo e de no me aussentar ny salir afuera del dicho a su serviçio durante que el dicho tiempo no se cumpla [906 v] y si lo hiziere e yntentare quiero ser apremiado a ello por todo rrigor de derecho e justicia: e yo el dicho don Matheo Aleçio que soy presente confessando como confieso ser çierta la rrelaçion de arriga açepto esta scriptura e por ella rreçibo a el dicho serviçio e por aprendiz de el dicho mi ofiçio a el dicho Domingo Gil por el tiempo de los dichos tres años en el qual tiempo me obligo a le dar de comer e vestir y cassa en que este e de vestir lo neçessario y de le enseñar el dicho mi ofiçio segun que yo lo se e mexor si el suso dicho deprendiere sin le dar otro salario alguno por el trabajo que e tenido y e de tener en lo suso dicho e me obligo de no le despedir hasta que el dicho tiempo se cumpla so pena de a ello ser apremiado e para ello ambas partes obligamos nuestras personas y bienes avidos y por aver e damos poder a las justicias de Su Magestad de quales quier partes que sean a cuyo fuero nos sometemos e rrenunciamos el nuestra que que a ello nos compelan e apremien como por sentençia passada en cossa juzgada e rrenunciamos las leyes de nuestro favor e la general fecha la carta en los Reyes en ocho dias del mes de octubre de mill y seisçientos años y los otorgantes a quien yo el escribano conozco lo firmaron en el rregistro desta carta siendo testigos Antonio Ginoves y Juan SS. Serrano y Antonio Ordoñez. Va enmendado /m/ vala.



Matheo Perez de Alecio, Domingo Gil

Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Majestad.

28.

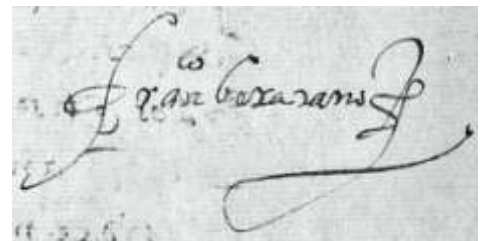
Lima, 28 ottobre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 923v-924r.

Descrizione: Rinnovo del contratto di apprendistato tra Francisco Bejarano e Matteo Pérez.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 126.

[923v] Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco Bexarano ressidente den esta Çiudad de los Reyes del Piru digo que por quanto yo e estado en serviçio de Matheo de Aleçio maestro pintor tiempo de un año para deprender el dicho su ofiçio y arte y en el dicho tiempo por ser corto no e podido saver todo lo que se rrequiere e por que mi voluntad es deprender del todo el dicho ofiçio por tanto otorgo e conosco que entro a servir y por aprendiz con el dicho Matheo de Alesçio por tiempo de tres años cumplidos primero siguientes que comiençan a correr desde oy dia de la fecha para le servir en todo lo que fuere justo e para acabar de deprender el dicho ofiçio e por ello me a de dar de comer e vever y cassa en que este y de vestir lo ordinario como lo a hecho en el de mas ~~tiempo~~ tiempo sin que el suso dicho sea obligado a me dar otro salario alguno por todo el dicho tiempo ny el demas que hasta oy le e servido por el pro y utilidad que se me a seguido y sigue en deprender el dicho ofiçio y arte y en esta manera me obligo de le servir durante el dicho tiempo e de no me salir afuera so pena de a ello ser apremiado por todo rigor: e yo el dicho Matheo de Alleçio que e sido e soy presente açepto esta scriptura como en ella se contiene e por ella reçibo por aprendiz y al dicho serviçio al dicho Francisco Bexarano por el dicho tiempo [924r] de los dichos tres años en el qual tiempo me obligo de le dar de comer e vever e vestir lo hordinario e cassa como esta dicho y de le acabar de enseñar el dicho mi ofiçio segun y de la manera que yo lo sse y me obligo de no le despedir del dicho serviçio durante que el dicho tiempo no se cumpla so pena que a ello pueda ser apremiado para todo lo qual anssi cumplir y aver por firme cada uno de nos las dichas partes obligamos nuestras personas e bienes avidos e por aver con poder que damos para execucion dello como por sentençia pasada en cosa juzgada a qualesquier jueces e justicias de Su Magestad de qualesquier partes que sean a cuyo ffuero nos sometemos e rrenunçiamos el nuestro propio e la ley que dize que el actor debe seguir el fuero del rreo ~~para que at~~ con todas las demas leyes y derechos de nuestro ffavor y la general y derechos della que es ffecha en la Çiudad de los Rreyes en veinte e ocho dias del mes de otubre de mill e sseisçientos años y los otorgantes que yo el escribano doy fe que conosco lo firmaron siendo testigos Antonio Ordoñez y Francisco Bravo y Juan Baptista de la Cruz.



Va testado, tiempo, no vale. Y /para que at/ no vale.

Matheo Perez de Alecio, Francisco Bexarano

Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Magestad.

29.

Lima, 8 novembre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 942v-944v.

Descrizione: Il notaio Juan de Mendieta e Matteo Pérez da Lecce, come garante, si obbligano a pagare a Cipriano de Medina una quantità di denaro per l'acquisto di ferramenta.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 126-127.

[942v] Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Mendieta escrivano publico desta ciudad de los Reyes de el Peru como Principal deudor y obligado e yo matheo perez de alecio Pintor como su fiador e Principal Pagador haciendo como hago de deuda agena mia propia y sin que contra el dicho Juan de Mendieta ni sus bienes sea necesario de se hacer ni se haga diligencia ni excusión alguna aunque de derecho se requiera cuyo Beneficio y rremedio y el de las expensas expresamente Renuncio e nos ambos a dos los suso dichos Principal e fiador juntamente de mancomun e a voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo insolidum Renunciando como expresamente Renunciamos Las Leyes de Duobus Rex devendi y el authentica pressente hoc ita defide jussoribus y el beneficio y rremedio de la división y excussion y todas las demás leyes fueros y derechos que pueden y deben rrenunciar los que de mancomun se obligan y hablan en rrazon [943r] de la dicha mancomunidad otorgamos e conocemos que devemos e nos obligamos de dar e pagar e que daremos y pagaremos al Doctor Cipriano de medina abogado de la Real Audiencia desta dicha ciudad de los reyes o a quien su poder oviere es a saber un mil y treientos y treinta y nueve pessos correintes de a nueve Reales el peso los quales le devemos e son por razón de docientas y seis dozenas de herraje surtido que del compre yo el dicho juan de Mendieta y el suso dicho me vendio a rrazon de seis pessos y medio corrientes de a nueve Reales cada docena el qual dicho herraje tengo en mi poder enteramente de que me doy por bien contento satisfecho y entregado a mi voluntad y en razón de el entrego que de presente no parece renunciemos la excepción de la cosa no vista ni entregada inumerata pecunia Leyes de la entrega prueba y paga como en ellas se contiene, los quales dichos ~~tres~~ un mil y treientos y treinta y nueve pessos corrientes de a nueve reales el pesso de este dicho deudo prometemos e nos obli [943v] gamos nos ambos a dos los susodichos Principal y fiador de se los dar e pagar a el dicho Doctor Cipriano de medina en esta dicha ciudad de los Reyes puestos y pagados en ella por nuestra quenta costa y rriesgo y sin perjuicio dello en otra qualquier parte que nos e qualquier de nos e nuestros bienes seamos e sean hallados e nos fueren pedidos e demandados que estemos aussentes o pressentes para postrero dia de el mes de noviembre deel año próximo venidero de mil y seiscientos y un años llanamente y sin pleyto alguno con mas todas las costas que sobre la cobrança de los dichos pessos se siguieren y recrecieren e con declaración que de la parte e lugar que de nos o nuestros bienes se cobrare los dichos pessos venga transferido el señorío dellos en el dicho Doctor Cipriano de medina hasta realmente y con efecto estar en su poder [944r] y pagado y satisfecho dellos y siempre por nuestra quenta costa y riesgo e para la firmeza cumplimiento e paga de lo que dicho el nos obligamos con nuestras personas e bienes avidos e por aver e damos poder cumplido a todos e qualesquier jueces y justicias de el Rey nuestro Señor de qualquier parte e fuero e jurisdicción que sean [...] [944v] [...] fecha la carta en la dicha ciudad de [rotto] y es a ocho días del mes de noviembre del año de mil e seicien [rotto] años, y los otorgantes que [rotto] presente escrivano doy fee [rotto] conozco lo firmaron de sus no [rotto] testigos, geronimo astete Maldonado y juan de [rotto] Juan del Elcano, Va testado tres/ no vala y entre renglones /un/vala

Matteo Perez de Alecio

Ante mi Joan Bello Escribano de Su Magestad

30.

Lima, 26 dicembre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 987v-991v.

Descrizione: Matteo Pérez da Lecce, come tutore di Alonso Sánchez Cuadrado, incarica Alonso de Alvarado di riscuotere tributi dagli *indios* di Huambacho.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 127-129.

[987v] Sepan quantos esta carta vieren como yo matheo Perez de alecio gentil hombre de la compañía de a caballo de arcabuzes de la guarda de este Reino de el Peru como tutor y curador de la Persona e bienes de alonso sanchez quadrado hijo legitimo de Luis Sanchez Cadena defuncto en el qual dicho alonso sanchez quadrado están encomendados los indios que en el valle de guambacho tenia doña Maria de fuentes su madre defuncta por encomienda de aquellos le hizo al dicho alonso sanchez por via de nueva merced y encomienda el conde del villar virrey que fue destos rreynos de el Peru en veinte y nueve días del mes de mayo del año pasado de mil y quinientos y ochenta y nueve años como por el titulo della parece a que me rrefiero/ y cuya tutela y curaduría de el dicho alonso sanchez quadrado me fue encargada y discernida por juez competente ante juan gutierrez escribano publico desta ciudad de los Reyes como por ella parece cuyo tenor es como se sigue

Tutela/ La ciudad de los Reyes de el Peru a siete días del mes de febrero de mil y quinientos y noventa y ocho años ante don lope de mendoça alcalde ordinario en esta dicha ciudad por su magestad la presento el licenciado.

- Alonso Sanchez Cadena digo que yo soy hijo legitimo de Luis sanchez Cadena defuncto el qual nombro por tutor y curador de mi persona e bienes y de doña Maria de fuentes mi [988r] hermana a el doctor Antonio de molina canonigo desta santa iglesia el qual ha dicho ante el presente escrivano no poder usar de el dicho cargo assi por ser presbitero y canonigo por las ocupaciones que tiene demas de lo qual la dicha mi hermana esta cassada con matheo de aleçio e yo soy mayor de catorze años y me compete el nombrar tutor y ansi nombré por tal tutor de mi persona e bienes a el dicho matheo de alecio. A vuestra merced pido le mande lo acepte e haga la solemnidad de el juramento que en tal caso se refiere y ffecha se le dicierna el cargo e pido justicia a alonso sanchez quadrado e presentada el dicho alcalde o vos por nombrado por tutor y curador de las personas e bienes del dicho alonso sanchez cadena a el dicho mateo de alecio a el qual mando lo acepte e haga la solemnidad del juramento y obligacion que el obligado y de la fiança que en tal casso se requiere e ffecho proveera, ante mi juan gutierrez escribano publico en la dicha ciudad de los rreyes en este dicho dia siete dias del mes de febrero del año de mil y quinientos y noventa y ocho yo el presente escrivano notifico que lo desuso proveydo a el dicho matheo perez de aleçio en su persona el qual dixo que aceptava e acepto el ser tutor y curador de la persona e bienes del dicho Alonso sanchez cadena e juro a dios nuestro señor e a una señal de cruz que hizo con los dedos de su mano derecha usar del dicho cargo bien y fiel y diligentemente e seguirá los pleitos y caussas de el dicho menor e no los dexara indefensos e cobrara sus bienes de las personas que se los devan y dellos hara inventario cierto leal y verdadero y cada y quando y en qual [988v] quier tiempo que por parte de el dicho menor se le pidiere quenta la dara y con pago cierta leal y verdadera y en todo hara lo que buen tutor y curador debe y es obligado a hacer y donde tuviere necesidad de consejo lo tomara de letrados y personas de ciencia y conciencia que se lo sepan dar y si por su culpa o negligencia y/o mal rrazonar algún daño viniere a el dicho menor / o a sus bienes lo pagara por su persona e bienes que para ello obliga [...] e lo firmo de su nombre y el otorgante que yo el presente escrivano doy ffe que conozco testigos martin de galdamez y jacome de quessada y jusepe gomez Ressidentes en esta dicha ciudad matheo perez de alecio ante mi juan gutierrez escribano publico.

ffechada. La dicha ciudad de los Reyes a siete días del mes de febrero de mil y quinientos y noventa y ocho años ante mi el dicho escrivano y testigos parecio presente Antonio falcó residente en esta dicha ciudad y otorgo que salia fiador de el dicho matheo perez de alecio en tal manera que el suso dicho ussara de el dicho cargo de tutor y curador de la persona e bienes del dicho alonso sanchez cadena bien y fiel y diligentemente según que lo tiene jurado e prometido y seguira los pleitos y caussas de el dicho menor y no los dexara indefensos y cobrara sus bienes de las personas que se los devan y dellos hara inventario cierto leal y verdadero y cada y quando y en qualquier tiempo que por qualquier juez se le pidiere quenta [989r] el suso dicho la dara con pago cierta leal y verdadera y sin fraude alguno donde no quede como su fiador e principal pagador e sin que contra el dicho matheo perez De alecio ni sus bienes sea ffecha no se haga diligencia ni excusion de bienes cuyo beneficio y el de las expensas expressamente Renuncia lo hara y cumplira enteramente segun que el dicho matheo de alecio lo tiene jurado e prometido e pagara luego el alcance que a el suso dicho se hiziere luego que conste estar hecho el dicho alcance sin mas prueba ni averiguacion alguna aunque de derecho se requiera con mas las costas que cerca dello se merecieren haciendo como para ello haze de deuda agena propia suya y de libre deudor e para el cumplimiento obligo su persona e bienes avidos e por aver e dio poder a las justicias de su magestad [...] e lo firmo de su nombre el otorgante que yo el presente escrivano conozco testigos jacome de quesada e martin de galdamez e jusepe gomez residentes en esta ciudad Antonio falcò ante mi juan gutierrez escribano publico

Dicernimiento, E después de lo suso dicho este dicho día siete de febrero del dicho año de mil y quinientos e noventa e ocho años visto por el dicho alcalde don lope de mendoça el juramento y obligacion ffecho por el dicho matheo perez de alecio y fiança por el dada dixo que debaxo de todo ello le devia discernir y discernio el dicho cargo de tutor y curador del en persona e bienes de el dicho alonso sanchez cadena e le daba y dio poder y facultad cumplido qual de derecho en tal caso se rrequiere generalmente para en todos los pleitos y caussas civiles y criminales de el mo [989v] vidos e por mover que el dicho hay tiene y espera aver y tener con qualesquier personas e las tales contra el assi en demandando como en defendiendo y para que pueda pedir y demandar rrecebir aver y cobrar de todas e qualesquier personas e de sus bienes e de quien y con derecho deva todos qualesquier pesos de oro y plata y esclavos e ganados ropa e mercaderias tierras cassas viñas e otras cosas qualesquier que a el dicho menor le devan e devieren dar e pagar en esta dicha ciudad y en otras partes destos Reynos assi por fin y muerte herencia e suscession de los dichos sus padres como por escripturas publicas conocimientos cessiones lastos e ea clausulas de testamentos como en otra qualquier manera y para que pueda pedir e tomar quenta a los albaceas del dicho Luis sanchez cadena defuncto y tutor y curador que aya sido de el dicho menor de todos los pessos de oro y plata mercaderias y otras cosas que en su poder ayan entrado por bienes de el dicho defuncto que ayan procedido de la almoneda de los bienes de el susodicho e para ello nombrar terceros contadores e pedir que las otras partes los nombren e los tapar o adicionar e hacer cargo y alcances e los cobrar de los quales e de todo lo demás que recibiere y cobrare [...] [990r] [...] i lo firmo testigos el licenciado Xuares hurtado y diego martinez de liñan y gaspar de olmedo don lope de mendoça ante mi juan gutierrez scrivano publico

[990v] E usando de la dicha facultad y poder otorgo y conozco por esta presente carta que doy e otorgo todo mi poder cumplido quan bastante de derecho en tal caso se requiere y es necesario a alonso de alvarado vezino de la ciudad de truxillo aussente como si fuese presente para que por mi y en mi nombre y en el del dicho menor por quien le hago y constituyo procurador actor pueda pedir e demandar recebir aver y cobrar en juicio e fuera de el de el corregidor caciques caxas de comunidades caxas y oficiales Reales e de quien y con derecho deva y pueda y de sus bienes todos e qualesquier tributos que por rrazon de la dicha encomienda de los dichos indios de guanbacho que assi le están encomendados a el dicho alonso sanchez quadrado mi menor le pertenescan y aya de haver asi lo corrido dellos desde la ultima paga que se le quiere hecho / o a el dicho Luis Sanches Cadena su padre en su nombre como lo que adelante corriere el espedir e tomar e a quien con derecho de va quenta con pago cierta leal y verdadera y les hacer cargos y alcances e los recibir en sí en las cosas que los hiciere y siendo necesario pueda para ello nombrar terceros e los recusar e poner otros de nuevo e aprobar en mi nombre las dichas quantas / o les poner adiciones e lo se [991r] guir segun le pareciere y de lo que recibiere y cobrare y de cada cossa dello pueda dar y otorgar sus cartas de pago lasto y finiquito e las demas convengan e valgan como si yo las otorgase [...] [991v] [...] y el otorgante que yo el escrivano doy ffee conozco lo firmo siendo testigos francisco vexarano y domingo gil y Cosme Ferrer ffechado en los rreyes a veinte y seis días del mes de diciembre de mil y seiscientos años. Testado / y / ca / de / des./ E / no vala / y entre renglones / assi/ en quien quisiere / valga

Matteo Perez de Alecio

Ante mi Joan Bello / Escribano de Su Magestad

31.

Lima, 31 diciembre 1600

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1600, ff. 992r-993r.

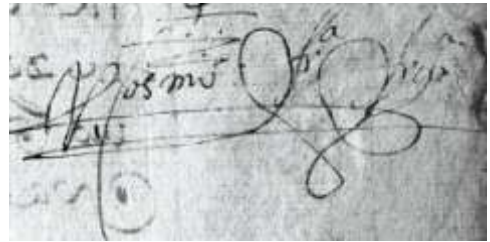
Descrizione: Rinnovo del contratto di apprendistato tra Cosme Ferrer e Matteo Pérez da Lecce.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 129.

[992r] En la Çiudad de los Rreyes en postrero día del mes de diçiembre de mill y seiscientos años, ante mi el escribano de Su Majestad y de los testigos de yusso scritos, Cosme Ferrer Figueroa a quien doy fee que conozco, dijo que por quanto a tiempo y espacio de tres años que esta en cassa y serviçio de Mateo Perez de Alessio pintor de ymaxineria y entro con el para deprender y que le enseñasse el dicho ofiçio y arte de pintor y lo a estado aprendiendo hasta agora y porque lo quiere continuar considierando quel dicho tiempo es poco para ello otorgo que assentava y assento con el dicho Mateo Perez de Alessio por tiempo y espaçio de otros tres años que an de correr y contarsse desde primero de henero de mill y seiscientos y ~~des~~ un años durante el qual dicho tiempo le ser- [992v] vira en todo lo que le mandare y a el fuere pussible haçer por lo qual le a de enseñar del dicho arte de pintor todo aquello que pudiere deprender y darle

cassa y de comer y vestir durante el dicho tiempo como hasta aquí lo a hecho sin darle otro salario ni cossa alguna por rraçon de lo que trabajare y a travajado atento a que le a ydo ensseñando y a de ensseñar como dicho es el dicho arte y se obligo de no ausentarsse de su serviçio durante el dicho tiempo sso pena que ssea apremyado a que lo cumpla por rrigor de justiçia: y el dicho Mateo Perez de Alessio que estava presente açeto lo suso dicho y reçibio al dicho Cosme Ferrera Figueroa por el dicho tiempo de los dichos tres años durante los quales sse obligo de le ensseñar del dicho [993r] arte de pintor lo que el suso dicho pudiere deprender del y darle la cassa de comer y bestir bastantemente como hasta aquí lo a hecho y a no lo despedir de su sserviçio durante el dicho tiempo so pena de le dar lo suso dicho de baçio y para el cumplimiento y paga de lo que dicho es obligaron sus personas e vienes avidos e por aver con poder a las justiçias para execuçion dello como por sentençia passada en cossa juzgada e rrenunçiaron a quales quier leyes y derechos de su favor y las generales de derechos dellos y lo firmaron de sus nonbres siendo dello testigos Domingo Gil y Melchior de Escobar y Francisco Bejarano.

Mateo Perez de Alecio, Cosme Ferrera Figueroa
Ante mi, Jhoan Bello, escribano de Su Magestad.



32.

Bogotá, 19 maggio 1601

Archivo General de la Nación de Colombia, Miscelánea, SC.39,83, D.63, 1601, ff. 552r-553r.

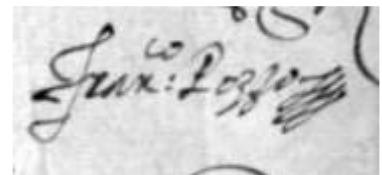
Descrizione: dichiarazione di Francesco Pozzo riguardo la rifonditura di oro.

Nota: inedito²⁹⁸².

[552r] En la ciudad de Santa fee a diez y nueve de mayo de mil e seiscientos y un años los señores presidente e oidores de la audiencia Real de su Majestad el señor presidente doctor Francisco de Sande Licenciados Diego Gómez de Mena Luis Henriquez doctor Lorencio de Terrones dijeron que para los efectos que uviere lugar de derecho y proveer lo que convenga mandavan y mandaron que en rrazon de cierta refundición de oro que se ha hecho en esta corthe por Francisco Pozo de oro quintado y marcado por mano de Hernando Ortiz de Bilbao que de presente ussa en esta rreal caja los oficios de ensayador y fundidor se le tome al dicho Pozo su declaración la qual cometian y cometieron al Señor Licenciado Diego Gomez de Mena y asi lo proveyeron e mandaron en sus derechos.

Fui presente / Hernando de angulo

E luego yncontinenti el dicho Señor Licenciado Diego Gomez de Mena hizo parecer ante si al dicho Francisco de Pozo natural que dixo ser de la ciudad de Mylan del qual [552v] fue recibido juramento por Dios en forma de derecho y habiendolo fecho prometido de decir verdad siendo preguntado al tenor de lo suso dicho= dijo que este declarante tenía en su poder cantidad de dos myll nuevecientos y sesenta y tres pesos en pedazos de oro de diversas leyes los quales trató de refundir y hacer quatro barras para cuyo efecto los manifestó ante los fundidores reales para que las vyesen y les constase como estaban quintadas y marcadas y se le diese cédula dello y después de haverlas visto el tesorero don Pedro Henríquez y el contador Juan Beltrán de Lasarte el dicho tesorero remachó la marca y quilates como se acostumbra y le dieron cuenta dello para que el dicho ensayador lo fundiese como oro quintado y marcado con lo qual fue este testigo al dicho Hernando Ortiz de Bilbao y se la entregó con el dicho oro y después de haberlo fundido y ensayado halló que venía a perdérsele valor que de antes tenía con el qual el dicho ensayador le hallaba mas de ciento y ochenta y tantos pesos de veinte quilates y tratando de ver [553r] con el dicho ensayador de la gran perdida que en lo suso dicho había. Le dijo señor que sabemos si el ensayador del otro oro se herro en hecharles la ley cierta que tenían yo no hallo que tenga ni mas de la que así he dicho y estando ambos con este cuidado hecharon de ver que las dichas barras de oro no estaban bien fundidas ny mezclados los unos oros con los otros porque en partes parecían finas y en otras no y como cosa manifiesta acordaron que se tornasen a fundir y así se hizo y en la



²⁹⁸² Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

segunda refundición han mostrado buena color y pareja y tal que a este declarante se le parece que no ha de haber perdida ninguna con que no están ensayadas las barras e que esto es lo que sabe y la verdad so cargo de el juramento que fecho tiene y siendole leído este su dicho en el se afirmó e ratificó y declaro ser de hedad de quarenta años poco mas o menos y no le tocan las generales

Francesco Pozzo

Ante mí / Hernando de Angulo

33.

Tunja, 3 ottobre 1601

Archivo Histórico Regional de Boyacá - Tunja, Fondo Notaría, Sección I, prot. 84, 1601, ff. 20r.-23r.

Descrizione: testamento del pittore Giovan Battista Castello.

Nota: documento trascritto in GAMBOA 2018.

[20r.] En el nombre de Dios y de la Sereníssima Reina de los ángeles a quien tomo por mi abogada y de los santos Apóstoles san Pedro y san Pablo y todos los santos de la corte celestial, a quien ruego y tomo por mis abogados, para que ante el acatamiento debido rueguen a Dios Nuestro Señor por mi ánima, amén. Sepan cuantos esta carta de testamento y última voluntad vieren como yo, Baptista Castelo pintor morador en esta ciudad de Tunja del Nuevo Reino de Granada de las Indias, natural de la ciudad de Génova, estante al presente en esta dicha ciudad de Tunja y estando enfermo en la cama de enfermedad que Dios fue servido de me dar y creyendo como creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, so cuya protección protesto morir y vivir y si por la gravedad de mi enfermedad otra cosa dijere al contrario, digo desde ahora que vivo y muero como tal cristiano y creo todo aquello que cree y tiene la Santa Madre Iglesia romana y con esta fe y creencia otorgo y ordeno mi testamento estando en mi buen juicio, como al parecer yo escribano doy fe demuestra tener, y hago el dicho mi testamento en la forma y manera siguiente:

Primeramente encomiendo mi ánima a Dios que la creó por su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra de que fue formado.

Item, mando es mi voluntad que cuando Dios fuere servido de me llevar desta [20v.] presente vida mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de señor san Francisco desta ciudad y le acompañe la cruz alta y cura y sacristán de la iglesia parroquial desta dicha ciudad y se les pague de mis bienes lo acostumbrado.

Item, mando que si el día de mi fallecimiento fuere hora decente, se me diga una misa rezada de indulgencia en el altar mayor de Santo Domingo y se pague la limosna de mis bienes.

Item, mando que el día de mi enterramiento, siendo hora para ello, o si no otro luego siguiente se me diga por los oficiales del dicho convento de San Francisco una misa sin diáconos sino solamente el sacerdote, la cual sea cantada de cuerpo presente y con su vigilia y responso como es costumbre y se pague de mis bienes.

Item, mando que mis albaceas me metan por cofrade del Santísimo Sacramento de la cofradía que del está fundada en la iglesia mayor y se pague de la entrada lo acostumbrado y acompañen mi cuerpo la dicha cofradía como es uso y costumbre y se pague lo acostumbrado de misas.

Item, quiero que mi cuerpo sea enterrado como dicho es en el dicho convento de San Francisco en la sepultura que mis albaceas señalaren y se pague lo acostumbrado.

[21r.] Item, mando que alumbren mi cuerpo dos hachas y sirvan encendidas hasta que mi cuerpo sea sepultado, y así mismo se gaste la cera menuda que a mis albaceas les pareciere, conforme vieren ser necesario y ser cosa y todo se pague de mis bienes.

Item, mando a las mandas forzosas, a cada una un tomín, con que les aparto de mis bienes.

Deudas que le deben.

Item, declaro que me debe el padre Juan de Leguizamón vicario desta ciudad veinte y cuatro pesos de oro corriente de trece quilates de una hechura de un Niño Jesús que le hice y no hay vale ni recado.

Item, me debe el padre Gonzalo Velasco, cura y doctrinero del pueblo de Turmequé veinte y ocho pesos y ducado de oro corriente de trece quilates, que los quedó a pagar por los caciques de dicho pueblo de ciertas hechuras que le hice y él lo declarará. Mando se le cobre.

Item, declaro que me debe el padre Juan Sánchez presbítero cuatro pesos de dicho oro, mando se cobre.

Item, declaro que me debe el hermano del cacique de Tinjacá de Avendaño doce pesos de oro corriente de trece quilates de unas hechuras de imágenes, mando se cobre y tengo en mi poder una carta suya por donde consta deberme siete pesos, y los cinco en cumplimiento a los doce me debe más, mando se cobren.

[21v.] Item, declaro que me debe el cacique de Tinjacá de Avendaño el valor de una hechura de una imagen de Nuestra Señora del Rosario en lienzo, que valdría y la concerté con el dicho cacique en Muzo, donde se la di, catorce pesos de oro corriente, se le han de recibir en cuenta dos pesos de cuatro o cinco arrobas de harina que me envié a Muzo y me debe lo demás, mando se le cobre del.

Item, declaro que el padre fray Juan, procurador que era de esta ciudad del convento de Santo Domingo lego, o unos indios de la encomienda del capitán Antonio Patiño, me deben diez pesos de oro corriente y más medio tomín de oro de veinte pesos en que dicho fraile e indios concertaron una hechura de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, la que tengo en mi poder acabada, si la llevaren y quisieren, mando me paguen los dichos diez pesos y medio tomín del dicho oro corriente.

Item, declaro que no debo deuda alguna a nadie.

Bienes

Item, declaro por mis bienes, demás de las deudas que me deben una manta blanca.

Item, una sábana de lienzo de toca y dos frazadas y dos almohadas.

Item, un vestido pintado traído [raído] que son calzones, ropilla hererullo de paño.

Item, tres camisas viejas y unos calzones, todo de ruan, excepto los calzones que son de lienzo [22r.] de La Palma.

Item, unos manteles y dos servilletas viejas.

Dos cuellos viejos con puños.

Item, setecientos panes de plata de mi oficio y arte de pintor, en sus libros.

Item, una talega de azul de La Palma.

Item, un espejito pequeño.

Una petaquita y una taleguilla de colores de Castilla.

Una tablita de San Antonio por acabar.

Item, una imagen en lienzo de Nuestra Señora de la Concepción con San Jacinto a un lado y Santa Ana, la cual mando que en el estado en que está se le de a Juan de Ortegón receptor de la real audiencia o a doña Isabel su mujer, que es suya.

Una imagen de la Antigua, por acabar.

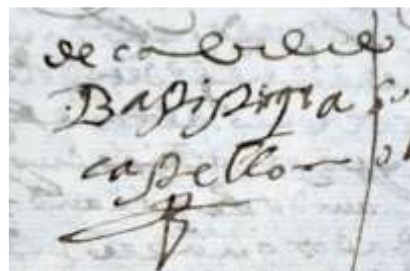
Item, una piedra de moler colores con su mano.

Unos papeles de pintura de mi arte que serán los que parecieren.

Un martillo y unas tijeras y navaja.

Todos los dichos bienes declaro por míos.

Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados, dejo y nombro por mis albaceas al padre Juan de Leguizamón vicario de esta dicha ciudad, y al padre Cristóbal García de Céspedes presbítero, a los cuales y a cualquiera dellos doy poder cumplido insolidum para que luego que yo sea [22v.] fallecido y pasado desta presente vida se entren en mis bienes y los rematen en pública almoneda o sin ella y cumplan y paguen lo contenido en este mi testamento y última voluntad, a los cuales doy el poder que de derecho debo para que lo hagan y cumplan aunque sea pasado el año fatal de su albaceazgo, y cumplido y pagado este mi testamento, mandas y legatos, dejo y nombro por mi universal heredero de todo el remanente de mis bienes al dicho padre Cristóbal García de Céspedes,



el cual quiero que los goce y herede con la bendición de Dios y la mía, por cuanto declaro no tener en estas partes herederos forzosos, excepto que en mi tierra, que es como dicho tengo en Génova, de do soy natural a mi padre Nicolás Cerfollo, y no se si es vivo o muerto. Y por este mi testamento doy por ninguno y de ningún valor ni efecto todos y cualesquier testamentos, codicilos, memorias o poderes para testar, que todos los anulo y abrogo para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este que ahora hago y otorgo [23r.] ante el presente escribano del rey nuestro señor, público y del número de esta ciudad por Diego de Solórzano, que fue fecha y otorgada la carta en la dicha ciudad de Tunja en tres días del mes de octubre de mil y seiscientos y un años, fue testigo Matías de Jerez y Alonso de Orozco

y Juan Paez escribano de su majestad y Juan Díaz y Francisco Rodríguez de León, vecinos y estantes en esta ciudad y el otorgante que lo conozco lo firmó de su nombre. Va testado del cabildo, no vala, y enmendado que vala.

Baptista Castello

Ante mi Pedro de Vargas.

34.

Lima, 9 dicembre 1601

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1601, ff. 59v-60r.

Descrizione: Matteo Pérez da Lecce, Juan Alonso Ortiz e Cosme Ferrer Figueroa riformulano la compagnia per la ricerca di tesori precolombiani.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 130.

[59v] En la ciudad de los Reyes en nueve del mes de diziembre de mil e seiscientos e un años ante mi el escribano de su magestad e testigos de yussos escritos mateo perez de alessio y juan alonso ortiz y cosme fferrera figueroa a quien doy fee que conozco dixeron que por quanto ellos tienen hecha y otorgada escritura de compañía en forma ante mi el presente escribano sobre esta raçon de la lavor y y descubrimiento de una guaca tesoro / o enterramiento que esta en termino de la ciudad y en ella tienen declarado que si algo sse sacare y descubriere pagados los derechos al Rey lo an de partir por iguales partes agora porque el dicho mateo perez de alesio tiene noticias donde cita el dicho tesoro por tanto dixeron y otorgaron que sin embargo de lo contenido en la dicha escritura de conpañya. En veinte e cinco varas de tierra que el dicho mateo perez de alesio sseñalare para que sse obre lo que sse descubriere y sacare en ello del dicho tesoro dentro de las dichas veinte e cinco varas de tierra y pago della sse a de partir en esta forma que aviendo sse saca por los derechos y quintos o lo que pertenece a Su magestad lo que quedare sse a de dividir en cinco partes las tres de las quales a de averle de dar al dicho mateo perez de alessio y las otras dos partes sse an de partir entre los dichos juan alonso y cosme ferrera [60r] para cada uno la suya sacandosse primero de montos seis mil pesos corrientes de a nueve rreales que sse an de dar a domingo xil como la cantidad que sse sacare sea de cien mill pesos y no ssiendo cien mill pesos que sea su eleccion darle lo que le pareciere sin que queden obligados a cossa alguna y con estas declaraciones rectifican y aprueban la dicha escritura de compañía y en lo que al contrario de los suso dichos la rrevocan y dan por ninguna y de ninguna fe para cuya firmeza obligaron sus personas e bienes avidos e por aver y declararon no aver ffecho exclamacion en contra de la escritura e si pareciere la Revocacion y lo firmaron de sus nombres y lo firmaron de sus nombres [*sic*] en esta escritura siendo testigos alonso perez y luis lopez y diego dominguez

Matteo Perez de Alecio Juan Alonso Cosme Ferrera Figueroa

Ante mi / Joan Bello / Escribano de Su Magestad

35.

Lima, 8 marzo 1602

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1602, f. 18.

Descrizione: Matteo Pérez da Lecce dichiara che gli schiavi imbarcati a richiesta di Pedro de Salcedo non sono in deposito presso Francisco de Mansilla Marroquí bensì permangono nella sua abitazione.

Note: documento trascritto in DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 130.

[18r] [al margine a sinistro: 8. de março 602]

Sepan quantos esta carta vieren como yo matheo perez de alessio morador en esta ciudad de los rreyes del piru digo que por quanto ffrancisco de mansilla marroquí representante depositario general de la ciudad oy dia de la fecha desta carta otorgo depossito en forma de un esclavo e una esclava nonbrados Manuel y yssavel en que en esta fecha de execucion por mys bienes a pedimento de Pedro de ssalcedo por quantias de quatrocientos y ochenta pesos de a nueve rreales. Por

tanto por el tenor de la presente digo otorgo y declaro que no ostante que dicho Francisco de Mansilla marroquí confesso tener los dichos esclavos en su poder la verdad es y ansí lo confieso y declaro que suso dicho no los recibio ny ninguno dellos sino que yo los tengo en mi poder casa y servicio y el dicho depositario el suso dicho lo hizo en confianza de que le avia de otorgar como otorgo e yo declaro en su favor por el tenor de el qual me obligo que cada e quando que el dicho Francisco de Mansilla me pidiere los dichos esclavos [18v] se los volviere dare y entregare a ley de depositario que me constituyo de los dichos esclavos los quales declaro tener en mi poder de que de que [sic] soy contento y entregado [...] ffechado en la ciudad de la ciudad de los Reyes en ocho días del mes de março de mil e seiscientos dos años y el otorgante que yo el escribano conozco lo firmo siendo testigos Diego nieto Maldonado Briceño y Diego Perez y los presentes
Matteo Perez de Alecio
Por ante mi Juan Bello / Escribano de su magestad

36.

Sucre, 9 agosto 1604

Descrizione: contratto tra il Capitolo della cattedrale di Sucre e Giuseppe Pastorello per la realizzazione del *retablo* dell'altare maggiore.

Nota: documento trascritto in MARCO DORTA 1960, pp. 224-227.

En la ciudad de la Plata nueve dias del mes de Agosto de mille seiscientos y quatro años, ante mi el escriuano de su magestad y testigos parecieron presentes de la vna parte los señores maestro don Joan de Larrategui, deán de la Sancta Yglesia Cathedral desta dicha ciudad, doctor Gaspar Gonçales de Sosa, Bachiller don Joan de Mendoça, canónigos e della diputados por los señores deán y Cabildo sede vacante de la dicha Sancta Yglesia para lo contenido en esta escriptura, y de la otra Josephe Pastorelo, pintor y escultor, moradores en esta dicha ciudad que doy fee que conozco y dixeron que por quanto son convenidos y concertados y en mi presencia y de los testigos yuso escriptos se conuinieron y concertaron en esta manera: que el dicho Josephe Pastorelo se obliga a hazer vn retablo para el altar mayor de la dicha Sancta Yglesia según y de la forma y manera que está dibujado en la traça que para ello tiene hecha, firmada de su nonbre y de los dichos señores diputados, que está en poder de Francisco de Cuenca Quirós, secretario de los dichos señores deán y cabildo, y de vna memoria en que declara la hórden que a le llevar que su tenor es como sigue:

El primer cuerpo a de ser de hórden compósita con sus pilas tras de bajo relieve quadradas y estriadas con su tercio de caña [2r] y en medio de los dos lados dos figuras al holo, de vna parte Sant Joan Bautista y de la otra Sancta Bárbara, y alrededor sus guarniciones de bulto y sobre los dichos pilares su alquitraui, frijo y molduras; esto es lo que ha de llevar la primera hordenança.

2. La segunda a de llevar seis columnas redondas con sus planas y sus contrapilares; en medio a de llevar vna caja para que se ponga Nuestra Señora de la Concepción que tiene esta Sancta Yglesia; y a los lados de vna parte San Pablo a mano izquierda y a mano derecha San Pedro de esta mano de la dicha ymagen de Nuestra Señora, hechos de pasta o de otro vetumen fuerte y an de ser dorados y estofados; y sobre las dichas columnas y pilares su alquitraui y friso y moldura quebrada al remate de las dichas lunas [sic] y en medio dellas molduras quebradas una plana a donde a de estar yncado una cruz con su Cristo que es desta Sancta Yglesia y sobre las molduras quebradas an de yr dos peanas chicas con quatro jarras de bulto.

3. La tercera hordenança a de llevar a los lados vnas peanas con dos angeles de bulto grandes del tamaño de vna vara y sobre otras dos planas dos términos de cada lado, y a los lados de los términos vna tarja con vna pirámide chica por remate; de los lados sobre los términos su alquitraui, friso y moldura y sobre ella otra moldura que remata la obra, [2v] y en medio destas molduras vna tarja grande en el frontispicio, que dentro de ella a de estar Dios padre pintado al holo y por remate del retablo dos tarjas que vengan a corresponder sobre los términos, todo de madera eçcepto algunos sobrepuestos de pasta; y el quadro del medio donde está el Cristo a de llevar Nuestra Señora, San Joan y otras figuras pintura al holo y a de ser dorado todo el dicho retablo y estofado y el tamaño dél a de tener siete varas y media hasta ocho y cinco de ancho sin el buelo de las molduras, de manera que yncha todo el gueco del arco así en ancho como en largo.

El sagrario a de ser de madera de figura medio exzágono, a de tener dos varas y media de alto y vna y terçia de ancho con quatro Evangelistas sobre las cartelas de vn tercio de vara de alto y los quatro doctores de la yglesia pintados en las puertas y los otros dos en los lados; todo esto a de ser dorado y estofado.

El qual dicho retablo el dicho Joseph Pastorelo prometió y se obligó de hazer de la forma y manera contenida en las condiciones suso yncorporadas y como se contiene en la traça que para el dicho efecto tiene hecha, dentro de año y medio cumplido primero [3r] siguiente, que a de correr y se contar desde el día de la fecha desta escriptura, por prescio y quantía la hechura del de ocho mill pesos de plata corrientes en reales de tres al peso pagados en esta manera: los dos mill pesos dellos en todo el mes de agosto próximo deste presente año de mill e seyscientos y quatro y otros dos mill pesos de la dicha plata corriente a fin de febrero del año que viene de mill e seyscientos e cinco y otros dos mill pesos para fin del mes de agosto del dicho año de mill e seyscientos e cinco e los dos mill pesos restantes a cumplimiento de los dichos ocho mill de la dicha plata corriente, luego como el dicho retablo se ponga y asiente en el altar mayor de la Sancta Yglesia Cathedral de esta dicha ciudad, y no alçar la mano del hasta que se acaue dentro del dicho tiempo y poner todo el recaudo de madera, de colores, yndustria y manos a su costa según y como está dicho, ecepto que quando lo hubiere de asentar los dichos señores diputados le an de dar yndios, oficiales y materiales de cal, arena y ladrillo que fuere nescesario para el dicho efecto; y a de poner vna cerradura a su costa en el sagrario y así mesmo le an de [3v] dar la clauazón que fuere nescesaria para clavar y afijar en la pared el dicho retablo y pagar los maestros de albañería; y para que la dicha obra no çese y se acaue dentro del dicho término los dichos señores diputados le an de conpeler a ello por todo rigor de derecho sin que pueda dezir ni alegar que en lo susodicho fué engañado ni en parte alguna dello les an dagnificado ynorme ni ynormisimamente, ni que dolo dió causa a este contrato ni yncidió en él ni en parte dél; y si lo alegare no le valga e los dichos señores maestro don Juan de Larrategui, deán de la Sancta Yglessia Cathedral desta dicha ciudad, doctor Gaspar Gonçales de Sosa, Bachiller don Joan de Mendoça, canónigos della, diputados para lo contenido en esta escriptura, que como dicho es fueron presentes, la aceptaron y se obligaron como tales diputados de dar y pagar de los bienes y rentas de la dicha Sancta Yglesia los dichos ocho mill pesos de la dicha plata corriente a el dicho Joseph Pastorelo o a quien su poder hubiere por razon de la hechura, trauajo y ocupación del dicho retablo y a los plazos y según [4r] y de la forma y manera que va mencionado llanamente y sin pleyto alguno con las costas de la cobrança, y se obligaron a dar los yndios, oficiales y materiales de cal, arena y ladrillo y clabazón que fueron necesaria para afyjar y clauar en la pared el dicho retablo y pagar los maestros de albañería de los bienes de la dicha Sancta Yglesia sin que en lo susodicho ni en parte dello aya remisión alguna; y el dicho Joseph Pastorelo se obligó de guardar y cumplir el dicho memorial y traça que tiene dada de la hórden que a de lleuar el dicho retablo según que en ella se contiene y dallo a contento de los dichos señores y personas que lo entiendan y para su cumplimiento anbas partes, por lo que a cada vno toca de guardar y cumplir, el dicho Joephe Pastorelo obligó su persona y bienes muebles y rayzes auidos y por auer y dió y otorgó entero poder cumplido a qualesquier justicias de su magestad de qualesquier partes que sean, y los dichos señores diputados obligaron los bienes y rentas de la dicha Sancta Yglesia y dieron poder a las justicias eclesiásticas que de sus causas puedan y deuan conocer, al fuero de las quales anbas partes [4v] se sometieron, obligaron y renunciaron el suyo propio y la ley que dize que el actor deue seguir el fuero del reo para que las dichas justicias les conpelan a ello como persona digna de juez conpetente pasada en cosa juzgada y renunciaron todas y qualesquier leyes de su favor e ayuda y el capitulo duardus [sic] de absolucionibus y la general y derechos della; y lo otorgaron ansí y fymaron de sus nonbres siendo testigos Miguel de Castro, Garci Sánchez y Diego Gonçales de Alcoba, residentes en esta dicha cibdad.

El maestro Juan de Larrategui. Doctor Gaspar Gonçales. Don Juan de Mendoça. Joseph Pastorelo.

Ante mi Pedro de Santillán, escriuano de su magestad.

E yo Pedro de Santillán, escriuano de su magestad fui presente y lo signé en testimonio de verdad.

Pedro de Santillán escriuano de su magestad

37.

Lima, 28 dicembre 1606

Archivo Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Colección Vargas Ugarte, vol. 40, doc. 4, f. 1r-1v.
Descrizione: ricevuta rilasciata da Matteo Pérez da Lecce a Juan de Robles, maggiordomo della cattedrale, per lavori di pittura e doratura agli organi della cattedrale.

Note: inedito²⁹⁸³.

²⁹⁸³ Menzionato in VARGAS UGARTE 1947, p. 98 e qui trascritto per la prima volta.

[1r] Digo yo Matheo Perez de Alecio que recibí del seños maiordomo de la iglesia maior el señor Juan de Robles doscientos i cinquenta pesos de a nueve los quales me se pagan por la pintura de las puertas de el organo i el endorado que ise en ellas, por [...] firme esta libransa a las esta al das, oi 28 de disiembre de este año nuevo de 1606

Matheo Perez de Alecio

[1v] El Señor Juan de Robles publico d. V. m. mande da luego sin disatarlo nada del Señor Matheo de Alesio ducientos y cinquenta pesos a quenta de la fabrica de esta yglesia son por las quatro figuras que se pintaron en las puertas de los organos y en erdorado de las dichas puertas fechado a 28 de diciembre 1606 [firma].

38.

Lima, 13 giugno 1609

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2020, 1609, ff. 446r e ss.

Descrizione: contratto tra la Confraternita del Rosario di Lima e Pedro Pablo Morón per la realizzazione di opere in pittura per la cappella delle Reliquie nella chiesa di S. Domenico.

Note: documento trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 133-135.

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan de Briviesca y Gil Gómez mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en el Convento de Santo Domingo de esta ciudad de los Reyes del Perú y Juan López de Mestanza diputado de la dicha cofradía y nombrados para lo que de suso irá otorgado todos tres de una parte y de la otra yo Pedro Pablo Morón pintor dorador residente en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgamos y conocemos que somos convenidos y concertados en esta manera que yo el dicho Pedro Pablo Morón me obligo de pintar y dorar el arco que se ha abierto en la capilla de Nuestra Señora del Rosario que está en la iglesia del dicho convento do está fundada la dicha cofradía y la bóveda de la capilla de las Reliquias que confina con la de la dicha cofradía en la forma y por la orden y manera que está la capilla de Nuestra Señora y así mismo me obligo de pintar de pincel los ángeles que se han de poner en el cielo de la dicha capilla de las Reliquias en lienzo al oleo y tengo de pintar los lados de la ventana que está sobre el relicario de las historias que se me señalaran y aderezar lo que hubiere necesidad de aderezar en los lienzos de la naval y de la fe que están hechos para la dicha capilla y para los lados de la fe me obligo de pintar dos lienzos de San Cosme y San Damián de cuerpo entero que hinchen con el lienzo de la fe toda la testera que está enfrente del altar de Nuetra Señora y más me obligo de pintar los pilares que están en la dicha capilla de las Reliquias como los que están en la dicha capilla de Nuestra Señora y los restantes del pilar así nuevo como viejo de las Reliquias los he de pintar al modo que están los demás de la dicha iglesia de forma que tenga similitud lo uno a lo otro lo que fuere necesario pintar en lienzo lo he de pintar en lienzo y lo que en pared en pared = Y así mismo me obligo de dorar las molduras de madera que se han de echar en los cuadros y capilla y las partes de madera que se ha de poner al relicario y dar de verde a la reja de hierro de la dicha ventana como está la reja de la dicha capilla de Nuestra Señora y me obligo de renovar los dos pilares viejos que está junto al púlpito y el que le corresponde que está en la dicha capilla de Nuestra Señora de azul y colores lo que hubiere menester = Y para la dicha obra los dichos mayordomos me han de dar el melinje y tachuelas y clavos y todo lo que dera de madera de manera que soy obligado a pintar y poner colores y mi trabajo y oficiales y hecha la pintura y los cuatro florones de las claves los he de dorar y pintar de manera que toda la dicha obra y pintura esté curiosa y perfecta y los andamios que fueren necesarios hacerse para hacer la dicha obra y pintura y ponerla lo ha de dar hecho los dichos mayordomos o el dicho Convento = Y el dicho Convento me ha de dar de comer a mi y a todos los oficiales que tuviere para la dicha obra y de almorzar en el tiempo que se hiciere y ambas comidas me ha de dar vino y a los odiciales españoles = Y así tengo de hacer según dicho es la dicha obra bien acabada y pintada y por todo ello que como dicho es tengo de hacer perfecta y bien hecha los dichos mayordomos que son al presente y fueren adelante me han de dar y pagar un mil y cinquenta pesos corrientes de a nueve reales cada un peso y si la diera acabada para cuatro de octubre de este presente año se me ha de dar un mil y ciento y cinquenta pesos por ser hoy concierto que mediante esto me tengo de darla mejor puesta que pudiere y acabarla los cuales dichos pesos se me han de pagar al principio de la obra trescientos pesos y al medio de la obra otros trescientos pesos y los demás pesos restantes luego que sea acabada la dicha obra en toda perfección y para que se sepa lo está se han de poner dos oficiales del arte que declaren puestos por ambas partes y por la declaración sea bastante recaudo para que se me pague los dichos pesos por la dicha obra y nos los dichos mayordomos y por la dicha cofradía y mayordomos que después de nos fueren lo aceptamos y obligamos a los bienes y rentas de la dicha cofradía a que darán al dicho Pedro Pablo los dichos pesos por

el trabajo que ha de tener en la dicha pintura y a le dar lo demás que de suso va referido de lienzo clavos tachuelas porque los oficiales ha de ser por cuenta del dicho Pedro Pablo en la forma y orden que por el dicho Pedro Pablo va declarado y especificado sin reservar de ello cosa alguna [...] lo otorgamos en esta dicha ciu. dad de los Reyes en trece días del mes de junio de mil y seiscientos y nueve y los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco lo firmaron de sus nombres siendo presentes por testigos Francisco de Acuña y Joseph Gómez y mateo Colmenares presentes

Gil Gómez Pedro Pablo Morón Juan de Brivesca

Juan López de Mestanza

ante mi Juan de Zumundio escribano de Su Majestad.

39.

Lima, 28 aprile 1616

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Francisco Hernández, prot. 825, 1616, ff. 734r-741v.

Descrizione: ultime volontà testamentarie di Pedro Pablo Morón.

Note: inedito²⁹⁸⁴.

[734r] [al margine sinistro] Testamento de Pedro Pablo Moron En dos de mayo de mill y seiscientos diez y seis años Pedro Pablo Moron que otorgue este testamento murió naturalmente debajo de la disposición de estos que lo vieron muerto Juan Rios Melendez. Francisco Hernández Escribano Público Doy fee y verdadero testimonio que oy tres de mayo de mil y seiscientos diez y seis años bide muerto naturalmente a Pedro Pablo Moron estando en su casa a el qual conocí que es el mismo que otorgo ante mi este testamento e fueron testigos Marcos de Troya e Juan Rios Melendez Francisco Hernandez Escribano Público

En el nombre de Dios Todo Poderosso con el qual todas las cosas tienen buen principio loable medio y dichoso fin Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo Pedro Pablo Moron morador en esta ciudad de los Reyes del Piru natural que soy de la ciudad de Roma hijo legitimo de Domingo de la Ysla y de Ysabel Moron que el dicho mi padre es difunto estando enfermo del cuerpo y en mi juicio y entendimiento qual dios nuestro señor a sido servido de me dar creyendo como creo como catholico cristiano, el misterio de la santísima trinidad padre hijo y espíritu santo tres personas y un solo dios berdadero y en todo aquello que tiene cree y confiesa la santa madre iglesia de Roma debaxo de cuya fee y crehencia debiendo e protesto bivar e morir buscando poner mi anima en carrera de salvación y que baya a la gloria para donde fue criada y para ello lo mando por mi abogada intercesora a la virgen Maria nuestra señora e bienaventurados apóstoles san Pedro y san Pablo que yntercedan por ella con mi señor Jesucristo temiendo la muerte que es cosa natural a toda criatura humana en aquella via e forma que mejor aya lugar el derecho otorgo y conosco por esta presente carta que hago e hordeno mi testamento en la forma e manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi anima a dios nuestro señor que la hizo [734v] Crio e redimio por su preciosa sangre muerte y pasión y el cuerpo a la tierra de que fue formado.

Yten mando que quando la voluntad de dios nuestro señor fuere servido de me llevar de esta presente vida mi cuerpo sea sepultado en el convento de señor santo domingo en la capilla de nuestra señora del rrosario de cuya cofradía soy hermando veinte y quatro con el avito del seráfico padre san francisco que pido desde luego para sacar de ellos gracias que gosan los que le entierran en el.

Yten mando aconpañen mi cuerpo el día de mi entierro la dicha cofradía de nuestra señora del rrosario y la de santa catalina de sena de donde soy hermano veinte y quatro con la cera dellas.

Yten mando que el día de mi entierro si fuere ora suficiente para ello o si no otro dia siguiente se diga por mi anima una misa de rrequien cantada con diacono y subdiácono ofrendada de pan vino y será como es costumbre y se pague la limosna de mis bienes.

²⁹⁸⁴ Menzionato in HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963, p. 30 ma qui trascritto per la prima volta. Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

Yten mando que el dia de mi entierro aconpañen mi cuerpo el cura y sacristan de las parrochiales señor san sebastian con la cruz alta y quatro clérigos sacerdotes y los demás clérigos o frayles que pareciere a mis albaceas a quien lo rremito y la lismona de todo celo se pague de mis bienes.

[735r] Yten mando se digan por mi anima cinquenta misas rreçadas y sacada la quarta que pertenece a la parrochia las demas se me digan en el convento del señor santo domingo por los rrelixiosos de el en el altar de nuestra señora del rrosario.

Yten mando se digan otras cinquenta misas rreçadas rrepartidas al parecer de mis albaceas por mi anima e de mis padres y de aquellas personas a quien yo en alguna manera sea a cargo a alguna cosa que presente señaladamente no me acuerdo.

Ytem mando que por algunas cossas que pueda ser a cargo que de pressente no me acuerde se me tomen doce bulas de compuncion cuya limosna se pague de mis bienes.

Yten mando a las mandas forçossas y acostumbradas dos pesos de a ocho rreales con que las aparto del derecho que pueden tener a mis bienes.

Yten declaro que de dicha a esta parte e tenido compañía con domingo gil pintor y de las obras que entre el y yo avemos hecho en este tiempo avemos fenecido y acavado en diferentes tiempos nuestras quantas y porque yo tengo mucha satisfacción del susodicho y de su consciencia por el tiempo que le e tratado y que no esto sino cosas de mucha consideración se pueden fiar de el [735v] y ansi para descargo de mi consciencia quiero y es mi voluntad que en lo que fuere a cargo del susodicho y lo que el dijere que me a dado se reste y passe por la quenta de su libro o por lo que el dijere y que no se le tome mas quenta de la que el diere e por lo que dixere con su simple juramento se reste y passe por ello porque yo lo fio de su consciencia que estara todo con claridad como siempre lo a estado.

Yten declaro que soy hermano de la congregación de nuestra señora de la o que esta en la compañía de Jesus y e dado la limosna de las misas que an sido a mi cargo hacer desir por los hermanos difuntos declarolo ansi para que conmigo se cumpla lo que ay obligacion a hacer.

Yten declaro que soy cassado cristianamente según horden de la Santa madre Yglesia con doña maría de la cueva hixa legitima de antonio de la cueva y de catalina rodrigues su legitima mujer y aunque es verdad que quando me quise casar con la susodicha se me prometio en dote y casamiento alguna cantidad de pessos que despues de selebrado el dicho matrimonio no se me pudo cumplir rrespecto de que como murió el dicho su padre esta pendiente el pleyto de quantas y partición entre ella y los demás sus hermanos y para que en todo tiempo conste [736r] de lo que trajo a mi poder la susodicha por descargo de mi consciencia declaro que trajo a mi poder y e rrecevido por docte y caudal conocido suyo quatro mill pessos de a ocho rreales los dos mill pessos dellos en el valor de una chacara que en [...] por bienes de el dicho mi suegro la qual yo despues vendi a el capitán Lucas Ximenez en dos mill y quatrocientos pesos y los mill seiscientos pesos rrestantes cumplimiento a la dicha cantidad de los dichos quatro mill pessos de a ocho rreales que lo valieron e montaron algunos bienes muebles que la susodicha trajo a mi poder como fueron sayas faldellines jubones mantellinas camisas almohadas savanas pavellon manto cuxa y plata labrada ahogadores gargantillas y sarcillos y sortijas caxas y baules y escritorio que como persona que lo rreecivio de la susodicha e por docte suyo me parece pudo valer la dicha cantidad de pessos y respecto de no aver cobrado lo demas que le pertenece conforme a la dicha quenta e particion no e otorgado en favor de la susodicha escriptura de docte por otorgada de todo junto y ansi para que conste en todo tiempo de lo que trajo a mi poder la dicha Doña maría de la cueva mi mujer por bienes docte y caudal conocido suyo [736v] que le pertenece i conforme a derecho por descargo de mi consciencia e para que conste en todo tiempo declaro que e rrecevido los dichos quatro mill pessos de a ocho rreales por bienes docte y caudal conocido de la dicha doña maría de la cueva mi mujer en favor de la qual y para que los aya de lo mejor de mas bien parado de mis bienes hago esta declaración en favor de la susodicha y quan bastante a su derecho convenga y a mayor abundamento me doy por entregado dellos sobre que rrenuncio las leyes de la entrega en forma y si es necesario otorgo en su favor escriptura de rrebcivo de docte dellos con todas las declaraciones y demás clausulas para su validación nescasarias lo qual hago por descargo de mi consciencia e porque es verdad lo contenido en esta clausula.

Yten declaro que durante mi matrimonio entre mi y la dicha doña maría de la cueva mi mujer emos avido y de pressente tenemos por nuestros hijos lixitimos a Josepha moron de honce años y a albino moron de diez años y a domicila de nueve años y a clemente de tres años y a miguel damacio de un año declarolos por mis hixos legitimos y de la dicha doña maría de la cueva mi mujer

[737r] Yten declaro que doña ysavel de la cueva hermana de la dicha Doña maría de la cueva mi mujer a el tiempo y quando murió e passo desta presente vida en el testamento que otorgo nombro por heredera de sus bienes a la dicha doña maría de la cueva mi mujer y a los dichos mis hijos y suyos con cargo que sus bienes se diesen quatrocientos pesos a una sobrina suya como parecio por el cobdicilio que paso ante juan bernardo de quiros escribano publico que entiendo

fue por el año de seiscientos y catorce y yo gaste lo nescesario en el entierro de la susodicha e misas que por su anima se dijeron como parece por la carta de pago que tengo en mi poder del cumplimiento del dicho testamento e para que en la quenta e particion que se hiciere de los bienes del dicho mi suegro se sepa como la parte que le perteneciere a la dicha doña ysavel de la cueva la an de aver la dicha mi mujer y hixos por pertenecerles por la dicha rraçon lo declaro ansi para que lo cobren los dichos mis albaceas y les acudan con ello.

Yten declaro que de la botica de Pedro de Bilbao se an traído para mi cassa las medisinas que parebcera por mis cedulas de que el susodicho me tiene dadas memoria mando que se ajuste y se le pague lo que el dicho viere.

[737v] Yten declaro que devo cinquenta pessos de a nueve rreales a un hijo de ana mendez [...] se le paguen de mis bienes.

Yten declaro que devo a rrafaela de saldibar mujer que fue de estevan blanco por el dicho su marido cien pessos de a ocho reales mando se le paguen de mis bienes.

Yten declaro que me debe El su paternidad del padre rrector de la compañía de Jesus mill quatrocientos pessos de a ocho rreales del dorado del monumento que hize para la dicha cassa mando se cobren.

Yten declaro que me debe el hermano [...] de la dicha compañía de Jesus trescientos y sesenta pesos de a ocho rreales de una librança que me avia dado para juan agustin de coca que vende vino y se la volvi a dar mando se cobren.

Yten declaro que me debe Cristobal del águila Mendieta sesenta pessos de una cuxa que le dore mando se cobren.

Yten declaro que me debe leandro de valencia oficial rreal cinquenta pessos de la resta de la hechura de una imagen.

Yten declaro que aunque entre mi y el secretario Juan Bello no tenemos ajustadas nuestras quantas el susodicho me es deudor de seiscientos pesos antes [738r] mas que menos para cinquenta de los quales me tiene otorgada escriptura de venta de un negro juan pintor.

Yten declaro que los bienes de mateo perez de alecio me deven novecientos y cinquenta pessos de a ocho rreales que le preste en rreales y la causa porque me pertenecen la dira el secretario juan bello como persona que esta enterado dello y albacea que fue del dicho matheo de alecio mando se cobren.

Yten declaro que juan de segura soltero me es deudor de novecientos pessos mando se cobren.

Yten declaro que yo pedi a los bienes del dicho matheo perez de alesio otros quinientos y treinta pesos porque es lo yo puesto en el pleyto de sus acrehedores quiero y es mi voluntad por descargo de mi conciencia que no se cobren de los dichos bienes porque yo se lo remito y perdono.

Yten declaro que pedro gallegos de mosquera me es deudor de ducientos y cinquenta pesos los ducientos que por el pague a juan martinez de echavarria por mandamiento que esta entre mis papeles y aunque el dicho juan martinez de echavarria me avia dado ciento y cinquenta pesos los pague por el a pedro bermudez y ansi me deve la dicha cantidad del dicho pedro gallegos de mosquera porque lo [738v] demas lo pague por el a Hernando de Soria mando se cobre la dicha cantidad del susodicho.

Yten declaro que Pedro del castillo hera deudor a doña ysavel de la cueva mi cuñada cuya heredera es mi mujer e mis hijos de quatrocientos pessos de a nueve rreales e para cobrarlos gaste mas de quarenta patacones y todavía me rresta debiendo ciento y siete patacones porque aunque le di esta le pago veinte patacones fue porque hiciese cierta diligencia de la venta de un poco de vino e no la hizo y ansi no se le an de descontar mando se cobren dellos los dichos ciento y siete pesos y se acuda a la sobrina de la dicha mi mujer con la parte que le pertenece de lo cobrado descontando dello lo que le cave que son veinte patacones de los quarenta que gaste en su cobrança.

Yten declaro que Hernando de Soria me debe ciento y doce patacones y medio por escriptura ante Antonio de Suñiga escribano de su majestad mando se cobren.

Yten declaro que el dicho pedro gallegos de mosquera me deve otros setenta pessos por escriptura ante bartolome de torres de la camara escribano de su majestad otorgada en causa de pedro pablo platero mando se cobren.

Yten declaro que los bienes que a el presente tengo son ganados y adquiridos durante el matrimonio [739r] entre mi y la dicha doña maría de la cueva mi mujer a poder de la qual traje quando con ella me case por capital mio hasta tres mil pessos en esclavos y otros bienes declarolo ansi por descargo de mi conciencia.

Yten declaro que antes que me casara con la dicha doña maria de la cueva mi mujer tenia por mis hijos naturales a maria y a bernarda mis hijas que he criado en mi cassa y a el presente estan en compañía de su madre la qual era mujer soltera quando en ella las hube y que libremente podíamos contraher matrimonio entre ambos y se llama Angela de los rrios declarolas a las dicha maria y bernarda por mis hijas naturales e mando que de mis bienes se les de lo que de derecho les pertenece para ayuda a tomar el estado que quisieren y en el ynterin que no le toman se diere lo que les perteneciere en poder de la dicha mi mujer sin que tenga obligacion dello ynponer a censo ni entregarlo a otra ninguna persona hasta que las dichas mis hijas tomen estado porque ansi es mi voluntad.

Yten declaro que don juan de la cueva me debe ssetenta pessos de a ocho rreales que tengo en mi poder una imagen de nuestra señora de belen que mando se le entregue pagando los dichos pesos.

[739v] E para cumplir e pasar este mi testamento e las mandas del dexo e nombro por mis albaceas a juan rrodriguez melendez mi compadre y a la dicha doña maría de la cueva mi mujer a entrambos a dos juntos y a cada uno dellos de por si e ynsolidum y les doy poder cumplido para que entren en mis bienes e los vendan e rrematen en publica almoneda o fuera della como mejor les pareciere y de su valor cumplan e paguen este mi testamento y sobre la cobrança parescan en juicio y hagan los autos y diligencias que convengan y den cartas de pago de lo que rrecivieren y cobraren con rrenunciacion de la pecunia si no pabreciere la paga de presente por ante escribano dello de fe que para ello les doy mi poder cumplido con libre e general administracion y quiero y es mi voluntad que sea tenedora de los dichos mis bienes la dicha doña maría de la cueva mi mujer legitima para que la susodicha disponga a su voluntad dellos.

Ytem nombro por tutora e curadora de las personas e bienes de los dichos Josepha y albino e domicina y clemente y miguel damacio mis hixos lixitimos e de la dicha doña maría de la cueva mi mujer a la susodicha y quiero y es mi voluntad que presentando esta clausula ante qualesquier [740r] Justicia de su magestad se le dicierna el cargo de tal tutora e curadora de los dichos mis hijos y suyos sin que tenga obligación de dar fecha ninguna para la dicha tutela porque yo la rrelievo della por la satisfacción que tengo de que acudirá a mirar por los dichos sus hijos y mios e por el bien y aumento de su hacienda y esta es mi hultima voluntad.

Yten Declaro que tengo por mis bienes unas casas de morada en la calle que llaman de las palmas y atraviesa de la pileta del agua que esta detrás del convento de san agustin hacia el de santo domingo linda por una parte con casas de los herederos de alonso de la cueva tio de la dicha mi mujer y por otras casas de los herederos de espinal sobre las quales tengo a censo mil y quinientos pessos de a ocho rreales de principal cuyos reditos se pasan a el capitán alonso Del campo Lantadilla alguacil mayor de la ciudad de Santiago del rreyno de chile.

Yten un negro nombrado tomas bran y una negra clara angola su mujer.

Yten mas otro negro nombrado gonçalo de tierra bañol.

Yten mas otra negra nombrada andrea de tierra bran.

[740v] Yten otra negra nombrada maría de tierra folupa.

Yten otra negra nombrada Catalina de tierra angola.

Yten los demás bienes de quadros dorados cuxa pavellon escaparates sillas estrados vestidos mios y de mi mujer perlas y otras joyas de plata labrada y otros bienes y aderentesde cassa de que mis albaceas harán inventario despues de mi fallecimiento.

Yten declaro que debo a martin dominguez sambrano ciento treinta y ocho patacones y seis reales por compra de nueve mil panes de oro y quinientos de plata que compre del susodicho para ayuda a dorar el monumento de la compañía de Jesus.

Yten declaro que devo a ~~Nieto~~ Juan Manuel corco ciento y veinte y seis patacones de resto de mayor cantidad en que sali por fiador de don Juan de avalos de Ayala contra el qual me tiene dado lasto por toda la dicha cantidad e no embargante.

Y cumplido e pasado este mi testamento e las mandas del en el rremanente que quedare de los dichos mis bienes dejo y nombro ynstituyo e señalo por mis lexitimos e universales herederos a los dichos Josefa albino domicina clemente y miguel [741r] Damacio mis hijos lixitimos y de la dicha doña maria de la cueva mi mujer para que lo ayan con la bendicion de dios y la mia por iguales partes tanto el uno como el otro ya que ansi es mi hultima voluntad.

Rrevoco y anulo y dos por ningunos e de ningun valor y efecto todos otros qualesquier testamento o testamentos o cobdicios que antes de este aya fecho y otorgado por escripto o de palabra o poderes que aya dado para los hacer y otorgar por mi a qualesquier personas para que ninguno dellos balga ni haga fe en juicio ni fuera de el salvo este que de pressente hago y otorgo ante el presente escribano publico e testigos que quiero que valga por mi testamento o cobdicio o escritura publica e por mi hultima e postrimera voluntad o en aquella via e fforma que mejor aya lugar del derecho en testimonio de lo qual lo otorgue estando enfermo en cama en las casas de mi morada que son en esta ciudad de los rreyes del piru en veinte y ocho días del mes de abril de mill y seiscientos y diez y seis años y el dicho otorgante a quien yo el pressente escribano publico doy fee que conozco [741v] y que estaba en su juicio y entendimiento quando otorgo este testamento lo firmo de su nombre siendo pressentes por testigos alonso fernandez barrios e martin dominguez sambrano e marcos de troya domingo xil e francisco hernandez vasques presentes

Pedro Pablo Moron

Ante mi [...] treynta e dos [...] / Francisco Hernandez / Escribano publico

40.

Lima, 1620

Descripción: inventario dei dipinti di Matteo Pérez de Alesio realizzato in data imprecisata, allegato ad un atto giudiziario del 1620 nei confronti del Depositario dei beni dei defunti di Lima, don Francisco Mansilla Marroquí.

Nota: documento trascritto in PORRAS BARRENECHEA 1955. La segnatura archivistica è ignota.

A Mateo Perez de alesio

Un lienco y bastidor de tres quartas de largo de alexandro magno

el retrato de antonio de leyba en bastidor de tres quartas de largo la baronica [*sic*] en tabla de tres quartos de ancho y dos tercias de largo guarnicion dorada y friso acul vieja

sant Vicente ferrer en tabla del mismo tamaño sin moldura

Carlos quinto tres quartas de largo y dos tercias de ancho en bastidor

Un calbario de media tabla de tres quartos de largo plateccio guarnicion dorado viejo

santa catherina de sena en lienco con moldura de oro y acul de tres cuartas de largo vieja

santa catherina de sena de tres quartas//[29r] de largo guarnicion dorada

Santo Domingo en tabla de tres quartos de largo sin moldura viejo

El Papa ygnocencio quinto de tres quartas en bastidor

Un lienco y bastidor con moldura negra de dos baras y quarta de ancho y bara y medio de largo pintado en el arca de noe viejo

Un escudo dorado con unus armas doradas de tres quartas de largo

El Retrato del lincnciado Boan oydor de dos boras de alto en bastidor

Un quadro La figura de jupiter dc dos barus Poco mas o menos de largo y una bara y medio de ancho con guarnicion dorada

El Retrato de fray Luis López obispo de quito de una bara y quarta en quadro en bastidor viejo

El Retrato de Godofre de bullon de tres quartas en quadro en bastidor viejo

El Retrato de hernando cortes en bastidor

La salutacion de nuestra señora de una bara y quarta en quadro bastidor viejo

Lo salutacion de nra. s^a con seys Profetas en bastidor de dos baras y media de largo y una bara y media de ancho

La magdalena en lienco y bastidor de bara y media en quadro

El Retrato de una muger bistiendose una camisa dorada guarnicion

La magdaleria en bastidor de una bara y quarta de largo y ancho viejo

La magdalena una torcia de // [29v] largo y una quarta de ancho guarnicion dorada

Un san miguel de dos baras de largo y bara y quarta de ancho con moldura dorada

nuestra señora del populo de una bara y tercia de largo en bastidor viejo y Roto

nuestra señora y san joseph en tabla pequeña guarnicion dorada vieja

nuestra señora en tabla de tres quartas de largo y dos tercias de ancho moldura dorada y acul viejo y desencaxada la moldura

nuestra señora de las tocas blancas moldura dorada de media bara

nuestra señora de la antigua quatro baras de largo y bora y media de ancho vieja en bastidor

nuestra señora y sant joseph en Lamina sin guarnicion de media bara de ancho y una tercio de largo con un angel

nuestra señora y santa ana en quadro grande de quatro baras de alto y bora y media de ancho

nuestra señora del Populo con tocas blancas de dos tercias de largo y media de ancho moldura con un Remiendo

Un niño Jesus con una corona de espinas al temple dormido de tres quartas de ancho y media bara de largo moldura negra

Un Xpo. con quatro figuras que esta por acabar bosquejado en tabla de dos baras y media de largo y una bara y tres quartas de ancho viejo

Un Xpo, con unos ángeles con hachas en las manos de tres boras // [30r] y media de largo y dos baras y media de ancho

Un Retrato del Papa Pio quinto de tres quartas

El Retrato de un papa sentado en su silla de dos baras y quarta de largo y bara y media de ancho con bastidor

san joan martir en tabla sin moldura tres quartas de largo

san Pedro y san joan de bara y media de ancho y una bara de largo en bastidor viejo

Un lienco guarnicion dorado
 San Pedro y san pablo una bara de largo
 Dos quadros de santo thomas de aquino de tres quartas de largo hecho con moldura colorada y el otro en tabla sin guarnicion
 Una tabla de payses - Una tercia de ancho Parte della dorada desencaxada
 Un tablon de madera
 Un Retrato de Romulo en bastidor tres quartas en quadro
 Un retrato de quatro figuras con un Retulo que dice La gramatica de bara y media de alto en bastidor
 quatro liencos de Retratos de apostoles en bastidores tres quartas de largo
 seys liencos de tres quartas en quadro Retratos de diferentes Personas en bastidores viejos
 Un lienco en bastidor de dos baras de largo y una bara y media de ancho con quatro figuras viejo // [30v] y Remendado
 La Resurreccion del señor en bastidor dos baras y media de largo y bara y media de ancho Por acabar
 el Retrato del Rey don phelipe el segundo dos baras y quarta de largo viejo en bastidor
 El Retrato de la Reyna doña ana de austria Lienco y bastidor dos baras y media de largo y dos baras de ancho
 El Retrato de michael angel y el Poeta dante en un lienco de bara y quarta en quadro, en bastidor
 Un lienco en bastidor con dos Retratos de americo bespucio y xpoual colon juntos de una bara y quarta de ancho y una bara de largo viejo
 Los Retratos del Principe Doria y magallanes juntos en bastidor
 Un quadro de unas figuras que se están Riendo. de una bara y media de ancho y bara y quarta de largo
 El Retrato de san joan bautista quando niño en bastidor de tres quartas en quadro
 San Vicente ferrer del mismo tamaño en bastidor
 san antonio de florencia en bastidor del mismo tamaño
 san telmo con un nabio en la mano del mismo tamaño
 Un lienco en bastidor del sal // [31r] bador del mismo tamaño
 Un lienco en bastidor de sant joan bautista de dos baras de largo y una bara de ancho viejo
 Un lienco de san francisco en bastidor Una bara y tres quartas de largo y bora y quarta de ancho viejo
 otro sant francisco de una bara en quadro en bastidor
 santa chaterina martir de una bara y media de largo y bara y quarta de ancho en bastidor viejo y Roto
 sant sevastior con bastidor con moldura por dorar viejo y quebrado la moldura y bastidor de una bara y quarta de ancho y bara y media de largo
 san miguel dos baras y media de largo y bara y media de ancho lienco y bastidor La pintura bosquessada
 san Lucas y san marcos en lienco y bastidor viejo dos baros y me dia de ancho y baro y media de largo
 Un lienco de dos baras y media de ancho y bara y media de largo en bastidor de san joan y san matheo
 El Retrato del salvador con el mundo en la mano en bastidor dos baras y media de largo y bara y media de ancho
 El Retrato de san joan bautista en lienco y Bastidor dos baras y quarta de largo y una bara y // [31v] quarta viejo
 El Retrato de santa chaterina martir en lienco y bastidor dos baras y quarta de largo y una bara y media de ancho viejo y Roto
 san francisco con un xpo, en las manos dos baras de largo y bara y medio de ancho con moldura para dorar
 El salvador tres quartas de largo guarnicion dorada en tablas
 El salvador una bara y quarta de largo y una bara de ancho Poco más o menos de guarnición dorado viejo
 El salvador una bara de largo guarnicion dorada viejo
 El salvador con el mundo en la mano tres baras de largo y dos de ancho en bastidor

41.

Lima, 13 gennaio 1627

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Bartolomé de Cívico, prot. 320, 1627, ff. 460v-463v.

Descrizione: contratto tra Giovan Battista Pianeta e la badessa del monastero della Concezione per la realizzazione di opere su tela e su parete.

Note: documento trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 141-142.

Sean cuantos esta carta vieren como yo Juan Bautista Planeta maestro pintor vecino morador en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo por esta carta que soy convenido y concertado con el Monasterio y monjas de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora de esta ciudad de los Reyes y por la presente me convengo y concierto con él en hacer la obra de pintura en la forma y manera que se sigue lo primero he de ser obligado y me obligo a pintar las ventanas y lados de la capilla mayor al oleo y en cada lado de las dichas ventanas una historia que vienen a ser cuatro la primera el desposorio de San Joseph con la Virgen la segunda cuando el ángel apareció a San Joseph diciéndole no temiese y estas dos historias han de estar al lado derecho de la dicha capilla mayor y otra historia de la Visitación de la Virgen y otra de la Encarnación ambas historias a los lados de la mano izquierda de la capilla mayor y esto desde el cerco que está a raíz de la bóveda de la dicha capilla hasta acabar la cornisa que corre desde el altar mayor hasta afuera de los altares colaterales San Pedro y San Martin de ambas partes de manera que toda la dicha cornisa de ambas partes ha de estar pintada al oleo desde el dicho altar mayor hasta afuera de los dichos altares así de un lado como de otro y las dichas cuatro historias repartidas una al lado de cada ventana de las dos que están en la dicha capilla mayor y así mismo la moldura de las dichas ventanas

Item así mismo me obligo a dorar y pintar de oro y colores el cerco y moldura de a raíz de la bóveda de la dicha capilla para que suba a manera de arco y guarda de las historias que ha de llevar cada lado de los dos de la dicha capilla

Así mismo me obligo a pintar los cuatro arcos del crucero de la capilla mayor todas tres vistas así la que mira debajo como la de los lados de cada uno de los dichos arcos así como el oleo de pinturas de santos y epítetos de la Virgen de La Concepción y niños la cual dicha pintura ha de ser desde la moldura que está a raíz del cielo de la bóveda hasta las basas de junto al suelo y arriba y abajo su guarda de oro y colores según y en la forma que esta hecha y acabada la obra de los pilares del Convento de San Francisco

Item me obligo a pintar diez y siete santos los que la Abadesa que es fuere de este dicho Monasterio quisieren señalar en otros tantos llanos que tienen los dichos cuatro arcos un santo en cada uno de ellos al oleo como dicho es

Item para todo lo cual que dicho es se me ha de dar toda la cantidad de lienzos necesarios para ello y andamios hechos y bastidores porque tan solamente he de poner todo lo que toca a materiales de mi oficio y las manos sin otra cosa alguna

Y así mismo se me ha de dar y pagar dos mil y seiscientos pesos de a ocho reales los seiscientos pesos de ellos luego de contado que confesó haber recibido en presencia del presente escribano y testigos de esta carta en un talego de reales del cual dicho entrego y recibo y de que están en su poder yo el escribano de Su Majestad doy fe que se hizo en mi presencia y de los dichos testigos y los dos mil pesos restantes que se han de obligar el Abadesa vicarin y definidoras de este dicho Monasterio a me pagar quinientos pesos de ellos luego como haya hecho y acabado la pintura de las cuatro historias de dentro de la capilla mayor y más la pintura de un arco y los otros quinientos pesos acabado otro arco y otros quinientos acabado otro y otros quinientos acabado el último con lo cual me obligo a comenzarlo luego como se me den hechos los andamios y bastidores y a lo dar hecho y acabado dentro de un año y la mayor parte de la dicha obra para el día de Nuestra Señora de la Concepción primero que viene para cuyo efecto me obligo a no alzar mano de la dicha obra y a la dar hecha y acabada por la dicha cantidad en dicho tiempo a vista de oficiales que de ello entiendan en toda perfección y si así no cumpliere lo susodicho doy permiso y facultad [...] que es fecho en la dicha ciudad de los Reyes del Perú estando en dicho Monasterio de la Concepción a la reja del locutorio a trece días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte y siete años y los otorgantes a quienes yo el escribano de esta carta doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres en el registro de esta carta siendo presentes por testigos Gerónimo Romi de Figueroa y Blas Guillén y Martin Sánchez de Lugo presbitero capellán del dicho Monasterio el licenciado Juan de Huerta colegial residentes en esta dicha ciudad va restado y enmendado = lo enmendado valga lo restante no valga

doña Bernardina del Castillo Orihuela Abadesa

[...] Juan Bautista Planeta

ante mi Bartolomé de Civico escribano de Su Majestad.

42.

Siviglia, 5 agosto 1627

O r i g i n a l e: Archivo Histórico Provincial - Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 11766, 1627, ff. 886-887.

Descrizione: esame di Medoro Angelino per il conseguimento della “patente” di pittura.

Nota: documento trascritto in ATERIDO FERNÁNDEZ 2002, pp. 88-89.

En la ciud. de sevilla en sinco dias del mes de agosto de mili e qui° e v^{te} y siete a^{os} ante mi P° de ayala escri° pu^{co} de sevilla e t^{os} yusoescritos parecio angelino medoro vesino desta dha. en la collación de san p° el qual es un hombre de buen cuerpo cano blanco de rrostro de hedad de sesenta [*leggi*: setenta] a^{os} poco mas o menos e dixo que el es ofiçial exsaminado del arte de pintor de imaxineria al oleo que lo an exsaminado fran^{co} de varela y lucas de esquibel pelayo maestros de pintores de imaginería y alcaldes veedores y exsaminaores del dho. arte nombrados por los maestros de el aprouados por los señores alcaldes del crimen de la rreal audiencia de esa dha. ciud^d y ansimesmo Lazaro de pantoxa y alonso cano maestros del dho. arte sus acompañados ansimismo nombrados por los maestros del dho. arte y que en el [rotto] an hallado abil y suficien[rotto] por tanto que pide a los dhos. beedores examinadores y acompañados le den lisencia titulo carta de examen para usar y exercer este arte en esta dha. ciu^d y en las demás p^{tes} destes reynos i senioríos de su magd. y de las indias que el esta presto de haser el juram^{to} y oblig^{on} y dar la fianza conforme de las hordenansas del dho. arte [...]. Firmas: Angelino Medoro.- Jacinto de Ocampo scri° de s^a. Luis Davila scri° de s^a.- Pedro de Ayala escr° pu^{co} de S^a.

E después de lo susodho. en la ciu^d de sevilla en el dho. dia mes y año dhos. ante mi el dho. scri^{to} pu^{co} e tes^{os} yusoescritos paresieron los dhos. fran^{co} de varela y lucas de esquibel pelayo maestros pyntores de ymagineria alcaldes e veedores y exsaminaores del dho. arte nombrados por los maestros de el aprouados por los señores alcaldes del crimen de la real audiencia de dha. ciudad y los dhos. lázaro de pantoxa y alonso cano maestros del dho. arte sus acompañados nonbrados por los dhos. maestros y todos quatro unanimes y conformes dixeron y declararon que anbien° examinado a el dho. angelino medoro del arte de pintor de imaginería al oleo ansi de palabra como de obras de consideración del dho. arte y en el lo an hallado auil y suficiente por auer dado de todo buena quenta i rrason y como tal lo auian y ubieron por maestro exsaminado del dho. arte y le dauan e dieron las lisencia titulo y carta de exsamen para que pueda usar y exerser el dho. arte con tienda publica y oficiales y aprendizes en esta dha. ciu^d y en las demas p^{tes} y zitudades villas y lugares destes reynos y seniorios de su mag^d y en las indias [...] Firmas: fr^{co} de barela.- Laz° de Pantoja.- Lucas desquivel Pelayo.- Alonso Cano.- P° de ayala scri° pu^{co} de S^a.- Jacinto de ocampo scr^{io} de Sa.- Luis davila scri° de s^a.

E luego incontinuando en el dho. dia e mes y año dho. ante mi el dho. escri° pu^{co} e t^{os} paresio el dho. Angelino Medoro y juro a dios y a la cruz forma de d^{to} de usar y que usara vien y fielm^{te} del dho. arte de pintor de imaginería al olio [...] Firmas: Pedro de ayala scri° pu^{co} de S^a.- Angelino medoro.- Alonso Cano.- Jacinto de ocampo scri° de S^a.- Luis davila scri° de s^a.

43.

Lima, 9 luglio 1630

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Cristóbal Rodríguez de Limpías, prot. 1658, 1630, f. 444.

Descrizione: contratto tra la Confraternita di S. Lucia di Lima e Antonio Dovela per la realizzazione di opere in pittura per la cappella confraternale nella chiesa di S. Agostino.

Note: documento trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 139-141.

Sean cuantos esta carta vieren como yo Antonio Dovela maestro de pintor y dorador morador en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo por esta carta que soy convenido y concertado con Pedro de Valladolid y Baltazar Moreno mayordomos de la cofradía de la gloriosa Santa Lucía y Miguel Cano procurador de la dicha cofradía fundada en el convento de Señor San Agustín de esta dicha ciudad en esta manera que yo el dicho Antonio Dovela me obligo a pintar la dicha capilla al oleo y dorar la bóveda de ella y dos arcos enteros y otro medio que linda con la capilla de San Nicolás y es condición que los santos que se pusieren en la dicha capilla han de ser de cuerpo entero los que se me pidieren por los dichos mayordomos los ángeles que llevare el cielo de la bóveda de la dicha capilla han de ser así mismo de cuerpo entero y los pequeños como cupieren en la dicha bóveda y un remate en medio de ella y me obligo de dorar las repisas como están las de la capilla de San Eloy que está en el dicho Convento de San Agustín y su rudón sobre los azulejos y he de estofar los cuatro entrepilares del retablo de la dicha capilla de Santa Lucia y para hacer la dicha pintura los dichos mayordomos me han de dar y entregar todo el melinje que fuere necesario y por el trabajo y ocupación que en ello he de tener se me han de dar y pagar por los dichos mayordomos un mil y doscientos pesos de a ocho reales en esta manera los doscientos pesos de ellos luego los cuales me han dado y pagado en reales de contado y de ellos me doy por entregado y contento a mi voluntad porque los he recibido y están en mi poder y por no parecer de presente renuncio la excepción y leyes de la non numerata pecunia y prueba de su paga y las demás de este caso como en ellas se contiene y

de los dichos docientos pesos les otorgo carta de pago en forma bastante y los un mil pesos restantes como fuere haciendo la dicha obra y los fuere pidiendo la cual me obligo de hacer sin alzar mano de ella como la tengo empezada al presente y de la dar acabada de pintar y dorar con los dichos arcos como dicho es para el día de la dicha santa que es para trece días del mes de diciembre que vendrá de este presente año de la fecha de esta en toda perfección y si para el dicho día trece de diciembre no la diere aabada consiento y tengo por bien que los dichos mayordomos y su procurador de la dicha cofradía se puedan concertar con otra persona del dicho arte para que la acabe y por lo que más les costare del precio dicho me puedan ejecutar y por lo que más hubiere recibido y que más hubiere dejado de hacer y cumplir y para averiguación del precio y cantidad que más les costare ha de ser bastante el juramento simple de los dichos mayordomos y procurador o de cualquiera de ellos o de quien causa hubiere de la dicha cofradía en quien lo difiero sin otra prueba ni averiguación alguna de la cual les relevo = y nos los dichos Pedro de Valladolid y Baltazar Moreno mayordomos de la dicha cofradía y Nicolás Cano procurador de ella moradores en esta dicha ciudad que presentes somos otorgamos que aceptamos esta escritura en favor de la dicha cofradía como en ella se contiene y por ello obligamos los bienes y rentas de ella de pagar y que se le pagarán al dicho Antonio Dovela o a quien su poder y causa hubiere los dichos un mil pesos de a ocho reales de este dicho concierto restantes como el susodicho fuere haciendo la dicha obra y los fuere pidiendo con más las costas de la cobranza y de le dar y entregar todo el melinje que fuere necesario para la dicha pintura y obra como lo pidiere para que no pare la dicha obra y todas las dichas partes [...] y en testimonio de ello lo otorgamos que es fecha en la dicha ciudad de los Reyes del Perú en nueve días del mes de julio de mil y seiscientos y treinta años y los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco lo firmaron siendo testigos Juan Francisco de Valladolid presbitero y Pedro de Orduña y Joseph de Valladolid presentes

Pedro de Valladolid Baltazar Moreno
Antonio Dovela Miguel Cane
ante mi Cristóbal Rodríguez escribano de Su Majestad

[Annotazione al margine] En la ciudad de los Reyes en ocho días del mes de junio de mil y seiscientos y treinta y tres ante mí el escribano de Su Majestad y testigos pareció Antonio Dovela que doy fe conozco y otorgó que da por ninguna rota y cancelada esta escritura por cuanto confesó haber recibido de Pedro de Valladolid mayordomo de la cofradía de Santa Lucia los un mil pesos de a ocho reales que reales que por ella le restaban debiendo del concierto en ella contenido y así mismo confesó haber recibido del susodico otros cincuenta pesos de a ocho reales los cuales le paga por medio arco que se hizo más en la capilla de Santa Lucía demás del concietro de esta escritura del lado de la capilla de San Nicolás y de todos los dichos pesos se dió por entregado a su voluntad porque están en su poder y por no parecer de presente renunció la excepción de la pecunia y otorgó carta de pago y cancelación en forma y lo firmo testigos el capitán Miguel de Huerta y Espinosa y Francisco Cano presentes

Antonio Dovela
ante mí Cristóbal Rodríguez escribano de Su Majestad.

44.

Lima, 29 agosto 1637

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2053, 1637, f. 842r.

Descrizione: contratto tra Giovan Battista Pianeta e la Confraternita di S. Rocco per la decorazione della cappella nella chiesa di S. Sebastiano.

Note: documento trascritto in SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985, pp. 143-144.

Sean cuantos esta carta vieren como yo Juan Bautista Planeta pintor morador en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo por la presente que soy con venido y concertado con Diego Martin del Palomar y con Eugenio Montero mayordomos de la cofradía del Señor San Roque fundada en la iglesia parroquial del Señor San Sebastián que están presentes en esta manera que yo el dicho Juan Bautista Planeta me obligo de hacer en la capilla del dicho Santo la pintura y obra siguiente desde donde se cuelgan los doseles para arriba la bóveda de la dicha capilla que tiene diez y seis repartimientos he de pintar en diez y seis ángeles airosos en cada hueco el suyo al altor y estatura que con ellos tengo tratado = Y así mismo los bordones de la dicha bóveda han de ser dorados y matizados de colores en la forma y como están los de la capilla de San Nicolás o de Santa Lucia en la iglesia de San Agustín = Y las frentes en que están

las ventanas que se han de cerrar he de pintar dos historias de Nuestra Señora la una de la coronación con la Santísima Trinidad en gloria con los ángeles que cupieren con sus instrumentos diferentes de música = y la otra historia enfrente ha de ser de la Asunción o del Nacimiento de Cristo Nuestro Señor o la que los dichos mayordomos me dijeren y ordenaren = y en las dos vueltas de los arcos que cae el uno encima del retablo y el otro en la entrada de la dicha capilla he de pintar de un lado a San Juan Evangelista y San Juan Bautista de medios talles y en lo alto de cada uno un ángel muy airoso y en medio del arco el Espíritu Santo y lo demais adornado y compartido de tarjas de oro y colores al modelo y traza de la capilla de Santa Lucia de la iglesia de San Agustín = y en el otro arco que cae encima del retablo he de pintar los santos y santas que se me ordenaren y mandaren correspondiente al de afuera y dos tarjas que van a los lados de cada un arco de a palmo de ancho las he de dorar con un enlazado de oro y flores de lo mismo en la forma que está en San Agustín = Y así mismo he de hacer las repisas de los lados de los dichos arcos hasta donde llega la colgadura con unas molduras que han de ir de repisa a repisa que ha de estar pendiente la dicha colgadura con letras de oro en que he de escribir y poner lo que se me ordenare = Y la vuelta del arco de ladrillo que está por la banda de afuera de la dicha capilla la he de dorar y pintar en ella algunos ninfos con tarjas o lo que mejor pareciere = todo lo he de hacer poniendo para ello todo lo que fuere necesario a la dicha obra de oro colores melinje oficiales andamios y todo lo demás que para darla acabada sea menester a mi costa excepto la moldura que ha de estar de repisa a repisa que esta me han de dar los dichos mayordomos en blanco y hacer en ella lo que con ellos está concertado porque de ella ha de pender la colgadura Por todo lo cual que así he de hacer con toda perfección se me ha de dar y pagar por los dichos mayordomos seiscientos pesos de a ocho reales pagados en esta manera los doscientos pesos de ellos luego de contado de los cuales por haberlos recibido me doy por entregado a mi voluntad y porque su entrega de presente no parece renuncio la excepción de ellos y ley de la pecunia y entrego y demás de este caso como en ella se contiene y los doscientos pesos a la mitad de la obra y los otros doscientos pesos restantes cumplimiento a los dichos seiscientos de este concierto que se me han de pagar luego que haya acabado la dicha obra sin que quede ni reste de ella cosa alguna y me obligo a la dar acabada de todo punto sin que falte cosa alguna de todo ello dentro de ocho meses que corren desde hoy en adelante pena que no lo haciendo y cumpliendo así que los dichos Diego Martin del Palomar y el dicho Eugenio Montero o quien su causa hubiere se puedan concertar con otra persona y por lo que más costara me puedan ejecutar [...] Y nos los dichos Diego Martin del Palomar y Eugenio Montero que somos presentes aceptamos esta escritura en nuestro favor como en ella se contiene y ambos juntos de mancomún y a voz de uno de nos y do nuestros bienes [...] que es fecha en la ciudad de los Reyes en veinte y nueve de agosto de mil seiscientos y treinta y siete años y los otorgantes que yo el escribano doy fe que conozco lo firmaron testigos Juan de Molina Valbuena Miguel Valcra y Diego Contero

Juan Bautista Planeta

Diego Martin del Palomar

Eugenio Montero

ante mi Juan de Zamudio escribano de Su Majestad

[Annotazione al margine] En la ciudad de los Reyes en veinte y tres de agosto de mil y seiscientos y treinta y ocho años ante mi el escribano y testigos parecieron presentes Juan Bautista Planeta y Diego Martin del Palomar y Eugenio Montero que doy fe que conozco y otorgó que ha recibido el dicho Juan Bautista Planeta de los susodichos como mayordomos de Señor San Roque los seiscientos pesos que por esta escritura de concierto le restaban debiendo de que se dió por entregado y renunció la pecunia y entrego como en ella se contiene y de un acuerdo todos dieron por cancelada esta escritura y de ningun efecto por cuanto cada uno por lo que estaba obligado ha cumplido con ella y así los unos a los otros y los otros a los otros se dieron carta de pago y cancelación en forma y lo firmaron testigos Juan de Pineda Diego Contero y Domingo de Ojerin

Juan Bautista Planeta Diego Martin Eugenio Montero

ante mi Juan de Zamudio escribano público

45.

Lima, 1642

Archivo Arzobispal de Lima. Causas civiles, *Pleito de los acreedores a los bienes de Juan Bautista Planeta*, leg. 52, exp. 8, 1642.

Descrizione: testamento ed inventario dei beni del pittore Giovanni Battista Pianeta.

Note: inedito²⁹⁸⁵.

[26r] Recibí del señor Juan Baptista Planeta sesenta patacones que me pagó a cuenta de la cassaque tiene arrendada, del monesterio de la Encarnación y por verdad conforme en 30 días del mes de agosto de 1635 años.

Son 60 pesos

Bachiller Thomas de Messa

En la Ciudad de los Reyes en nueve dias del mes de agosto de mil y seiscientos quarenta y dos años en cumplimiento del auto en que se manda que el bachiller Tomas de Mesa reconozca las cartas de pago que estan presentadas en estos autos que en juramento del suso dicho en verlo sacar de estos y habiendole fecho y prometido de decir verdad y siendole mostrada la carta de pago i firma de arriba= dixo que es suya i como tal la reconoce y recibio la cantidad que en ella refiere i lo firmo

Bachiller Thomas de Messa

Ante mi Francisco de Aguilar

[26v] Presentada con peticionante el señor Provisor y vicario general de este arçobispado en los Reyes en siete de junio de mil y seyscientos y quarenta y dos años. Cepeda [disegno]

[48r] [annotazione al margine sinistro: testamento del presbitero Juan bautista Planeta]

En el nombre de Dios todo poderosso con cuyo principio todas las cosas tienen buen medio loable y dichosso fin. Sepan quantos esta carta bieren como yo Juan Baptista Planeta clerigo presbitero morador en esta ciudad de los Reyes del Piru y natural de la ribera de Genoba en la Villa de Dulze agua hijo legitimo de Guillermo Planeta y de Petronila Guarina mis padres ya difuntos. Estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios nuestro señor fue serbido de me dar pero en my buen juyzio y entendimyento natural creyendo como firmemente creo el misterio de la saantissima trinidad padre hijo y Espiritu santo tres personas y un ssolo Dios berdadero y en todo lo demás que tiene cree y confiessa nuestra ssanta madre yglessia Romana debaxo de cuya fee y creenzia e bibido [48v] y protesto bibir y morir tomando como tomo por my abogada e ynterzesora a la sacratísima birgen santa maría madre de Dios nuestro señor gessucristo para que ynterzedada me perdone mis pecados y llebe my anima a carrera de salbazion y themiendome de la muerte que es cosa natural a toda criatura bibiente hago y ordeno my testamento que toma boluntad en la forma y manera siguiente.

1 Primeramente encomyendo mi anima a dios nuestro señor que la crio y redimio por su preziossa sangre y mando el cuerpo a la tierra de que fue formado.

2 Yten mando que quando la boluntad de dios nuestro señor fuere serbida de llebarme desta presente bida mi cuerpo sea sepultado en el combento de nuestro señor de las mercedes desta ciudad en la parte y lugar que pareziere al padre co [49r] mendador fray francisco mexia y el dia de mi entierro baya mi cuerpo rrebestido con bestiduras sazerdotales y le acompañen la cruz de la parroquia cura y sacristan y en la demás pompa y funeral lo dexo a disposición de mis albazeas. Y siendo ora de celebrar y si no otro dia siguiente se diga por mi anima una missa cantada de cuerpo presente con bigilia ofrendada de pan y bino y zera y se pague la limosna de mis bienes.

3 Yten mando se diga por mi anima diez missas rrezadas y las mas que parezieren a mis albazeas a cuya disposición lo dexo y se pague la limosna de mis bienes.

4 Yten mando a las mandas forçossas acostumbadas dos pessos a todas ellas con que los aparto de mis bienes.

5 Yten declaro por mis bienes los siguientes

6 Un negro nombrado francisco de casta angola.

7 Una negra nombrada [49v] María de casta bijao.

8 Otra negra nombrada anna criolla hija de la dicha negra antecedente.

9 Yten todos los bienes muebles o menage de cassa que parecieren por ymbentario.

10 Yten declaro que doña magdalena gudino monja professa del monasterio de la encarnacion de nuestra señora desta ciudad me debe trescientos pessos de a ocho reales en esta manera los ciento y cincuenta pessos dellos por otros tantos que gaste por la susso dicha en el entierro y misas del licenciado gaspar de los reyes presbitero su padre y los ciento y zinquenta pessos restantes que gaste por la susso dicha en el aderezo de la cassa que la suso dicha tiene en la calle de belen como parezera de la memoria de gastos que tengo en my poder y otra la ssusso dicha y si pareziere ser mas o menos [50r] con todas y se esté y passe por la dicha memoria y se cobre en lo que fuera [macchiato]zada.

²⁹⁸⁵ Menzionato in CHUQUIRAY 2019 ma qui pubblicato e trascritto per la prima volta. Si ringrazia Laura Liliana Vargas Murcia per l'aiuto nella trascrizione del documento.

[al margine sinistro: que le debe las haciendas de don marcos de Lucio de los oficios de la capellania] 11 Yten declaro que los bienes y herederos dello don marcos de luzio abogado que fue desta real audiencia me son deudores de todos los corridos de la capellania que sirbo ympuesta sobre las haciendas de Chunchanga como capellan que fuy della desde el dia que se me hizo el nombramiento hasta el de my fallecimiento como parecerá del que passo ante Cristobal De aguilar mendieta escribano de probinsia mando se ajuste la cuenta y se cobre.

[al margine sinistro: que le debe felipe despinosa y mieses 200 pesos] 12 Yten declaro que felipe de espinossa y mieses Regidor desta ciudad me debe duzientos pessos de a ocho reales de resto de quatro retratos que le hize para ynbiar a los reynos de españa mando se cobren del susso dicho.

[al margine sinistro: que don Jose de mendoza le debe 50 pesos] 13 Yten mando que se cobren de don Josefee De mendoza y [50v] Costilla sinquenta pessos de a ocho reales del resto de dos retratos que le hize que los declaro por mis bienes

[al margine sinistro: que Juan Marquez le debe 20 pesos] 14 yten declaro que Juan Marquez me es deudor de beynte pessos de a ocho reales por dichos tantos que le presté mando se cobren

[al margine sinistro: que el licenciado Luis Ortiz le debe 16 pesos] 15 Yten declaro que el licenciado don Luis Ortiz presbitero me es deudor de diez y seis pessos de a ocho por tantos que le presté sobre un Rosario engastado en oro mando se cobren y que se le buelva la prenda.

[al margine sinistro: que le debe su ylustisimo] 16 Yten declaro que el ylustisimo señor don pedro de Billa gomez arzobispo desta dicha ciudad me es deudor de ocho lienzos de dos baras en alto que le tengo hechos y entregados que no están concertados mando se cobre su balor en lo que sse concertare escalfando ciento y zinquenta pesos que tengo rezebidos.

[al margine sinistro: que doña paula piraldo le debe 130 pesos] 17 Yten declaro que doña paula Piraldo de Herrera me es deudora de ziento y treynta pessos de [51r] a ocho reales de resto de un lienzo de tres baras y media que le hize que está en mi poder mando se cobren y se le entregue el dicho lienzo

[al margine sinistro: que el licenciado Lorenzo de Alcozer le debe 60 pesos] 18 Yten declaro que don lorenzo de alcozer Razionero desta santa yglesia me es deudor de ssetenta pessos de ocho rreales de resto de un lienzo que le tengo hecho de san Joaquin y Santa Anna mando se cobren y se le entregue el dicho lienzo

[al margine sinistro: que le debe el Doctor Abendaño] 19 Yten declaro que el doctor Fernando de abendaño chantre desta santa yglesia me es deudor del balor de dos retratos que le hize que están en mi poder mando se cobre lo que montare y se le entregue y que aunque dio beynte y quatro pessos fueron a quenta de un quadro que le aderezé y anssi no entra en los dichos dos lienzos.

[al margine sinistro: que doña maría de herrera y su hija le deben 80 pesos] 20 Yten declaro que doña maría de herrera y su hija me sson deudoras de ochenta pessos de a ocho rreales por dos retratos que les e hecho que están en mi poder [51v] mando se cobren menos diez pesos que me tienen dados y se les entreguen los dichos lienzos.

[al margine sinistro: que se cobre santo Cristo y se paguen 30 pesos al padre badillo] 21 yten declaro que en poder del padre maestro fray bartolome badillo tengo un lienzo de un santo cristo sobre treynta pessos que le debo mando se le den y se cobre el dicho lienzo que declaro por mis bienes y que se le buelva un lienzo que tengo en mi poder aparexado de tres baras de alto con ssu bastidor.

[al margine sinistro: matias de carabantes] 22 Yten declaro que tengo en my poder un lienzo de san matias que es del canonigo don matias De Carabantes mando se le buelva

[al margine sinistro: niños guerfanos cofradía del Santísimo Sacramento] 23 Yten declaro que debo a la cofradía del santisimo sacramento fundada en la yglesia de nuestra aeñora de atocha ospital de los niños guerfanos lo que pareziere por el alcance que se me hiziere del tiempo que e sido mayordomo de la dicha cofradía y no e dado quantas cuya raçon parezera por unos borradores que tengo en [52r] my poder mando se pague que para claridad dello declaro que rezebí de Pedro Jarana y andres De los reyes mis antecessores en la dicha mayordomia seiscientos y sesenta pessos de a ocho con mas el alcance que se me hiziere desde el dia que fuy electo hasta el dia de mi fallecimiento

[al margine sinistro: que debe de arrendamiento de la casa] 24 Yten declaro que debo al monasterio de la encarnacion de nuestra señora desta ciudad el arrendamiento de la cassa que bibo que parezera por la ultima carta de pago que tengo en mi poder mando se pague

[al margine sinistro: que debe 30 pesos] 25 Yten declaro que debo a don antonio mioño caballero del abito de Santiago treynta pessos que me prestó mando se paguen

[al margine sinistro: que debe 30 pesos] 26 Yten declaro que debo a Pedro Sarmiento otros treynta pessos que me prestó mando se paguen

[al margine sinistro: que debe 56 pesos] 27 Yten declaro que debo a [52v] Julian Romero zinquenta y seis pessos de a ocho reales por el balor de dos piasas de madera que me dio para el aderezo de la cassa de doña manuela Gudiño monxa mando se paguen

[al margine sinistro: que debo 20 pesos] 28 yten declaro que debo del tiempo que estoy enfermo beynte missas de la capellania que sirbo mando se digan y se pague la limosna de mis bienes abiendo cobrado lo que a mi se me debe de ella

[al margine sinistro: bachiller Ponce 44 pesos] 29 Yten declaro que debo al licenciado Juan Ponce presbitero quarenta y quatro pessos mas o menos los que el dixere por otras tantas missas que dixo de la capellania que sirbo mando se le paguen con la mesma calidad que declare en la antecedente

[al margine sinistro: Bachiller Freitas 116 pesos] 30 yten Declaro que debo al lizenziado franzissco alvarez De freytas presbitero ciento y diez y seis pessos [53r] por la limosna de otras tantas missas que dixo de la dicha capellania mando se paguen con la misma calidad que de la claussula antecedente

[al margine sinistro: que debe 61 pesos] 31 Yten declaro que le debo a Luis Lucas Rodríguez oficial de pintor sesenta y un pessos de a ocho reales con mas lo que ba corriendo desde diez y siete de abril hasta el dia de my fallezimyento a razón de duzientos pessos por un año porque el demás tiempo se lo tengo pagado y le mando al suso dicho las piedras de bruñir colores y pinzeles de mi arte dado por ello el suso dicho lo que echare dar en bale en su conzienzia y sin que en ello se ponga mas tassa

[al margine sinistro: murió a 7 de mayo]

[al margine sinistro: que debe 15] 32 yten declaro que debo a doña ysabel de medina quinze pessos de pan que me a dado mando se pague

[al margine sinistro: que debe 12 pesos y un jarro de plata que se saque] 31 [*sic*] Yten declaro debo a doña feliziana de medina muger de augustin barrassa diez [53v] o doze pesos prestados sobre un jarro de plata mando se paguen y se cobre el dicho jarro

[al margine sinistro: que debe 3 pesos] 34 Yten declaro que debo a ysabel de Jessus monja de la encarnazion de belo blanco tres pessos mando se paguen

[al margine sinistro: a martin de urbina 40 pesos] 35 Yten mando se den y paguen a martin de urbina quarenta pessos de a ocho reales que le debo de resto de todas quantas

36 yten mando a doña Juana Maldonado y a francisca beltran la negra nombrada maría bija para que sirva a ambas dos igualmente y si las susso dichas se apartasen llebe la dicha negra para ssi la dicha doña juana Maldonado para que la sirba por todos los días de su bida y por fallezimyento de la una que de a la otra que della le hago donazion con calidad que si la dicha negra alcanzare en días a las susso dichas [54r] Se benda por mis albazeas y su procedido se diga de missas por mi anima

37 yten mando que el negro francisco angola que declaro por mis bienes sea libre de sugezion de cautiberio dando el suso dicho duzientos y zinquenta pessos de a ocho rreales y no dándolo no pueda ser bendido en mas cantidad porque cada vez y quando que los de a de ser libre

[al margine sinistro: que se saque una cadenilla de oro y se paguen 80 pesos] 38 yten declaro que debo a martin de urbina ochenta pessos de a ocho reales sobre una cadenilla de oro que la empeñe mando se paguen y se saque

[al margine sinistro: que debe 13 pesos] 39 yten declaro que debo a francisco beltran treze pessos que me presto mando se paguen

[al margine sinistro: que debe 50 pesos] 40 yten declaro que debo al licenciado contreras difunto capellan que fue de las monjas de la conzepcion çinquenta pessos de a ocho reales por otros tantos prestados mando se le den a sus albaceas

[al margine sinistro: que se paguen 24 pesos] 41 Yten mando se paguen al licenciado salinas presbitero beynte y quatro pessos por otras tantas missas que a dicho por mi yntencion [54v] menos lo que ubiere recibido que yo no me acuerdo

42 yten mando al ospital de los niños guerfanos quarenta pesos de a ocho rreales de limosna con cargo de que acompañen my entierro

43 yten mando a la cofradía del santissimo sacramento de que soy mayordomo fundada en el dicho ospital treynta pesos de a ocho reales

44 y para cumplir e pagar este mi testamento y las mandas y legados en él contenidos dexo y nombro por mis albazeas a pedro sarmyento y al licenciado Juan arias cura de dicho ospital y por tenedor de bienes al dicho licenciado Juan arias a los quales juntos e yn solidum doy poder para que entren en mis bienes y los bendan y rematen en pública almoneda o fuera della y de su balor cumplan y paguen este mi testamento y el dicho cargo les doy [55r] aunque sea passado el año del albazeazgo y mucho mas

45 y cumplido e pagado este my testamento del remanente que quedare de todos mis bienes, dexo y nombro por my unibersal heredera a mi alma atento a que no tengo herederos forzosos ascendientes ni dezendientes

[al margine sinistro: 4 de mayo] 46 Y reboco y anulo y doy por ningunos otros y qualesquier testamento o testamentos mandas cobdizilios poderes que aya dado para testar por escripto u de palabra o en otra qualquier manera para que no balgan ni hagan fee judicial ni extrajudizialmente salbo este testamento que al presente otorgo que quiero balga por tal en aquella via e forma que mas aya lugar de derecho en cuyo testimonio otorgue la presente escriptura que es fecha en la dicha ciudad de los reyes del piru a quatro días del mes de mayo de mill [55v] Y seiscientos y quarenta y dos años y lo firmó el otorgante que yo el escribano doy fee conozco siendo testigos el licenciado Juan arias y martin de urbina y lucas rodriguez y francisco hernandez de santa cruz y Josefee de ugalde y Josefee de atocha presentes juan bautista Planeta ante my Juan de miranda escribano de su magestad
Y en fee dello fize mi signo y llevé de mano fixa y no mas
Y en testimonio [sigillo notarile] de verdad
Joan de Miranda / Escribano de su magestad

[63r] Memoria de los bienes muebles que quedaron por fin y muerte de Juan Bautista Planeta son los siguientes

Primeramente un quadro de el señor san José a lo largo de el dotor Juan de guerta gutierres no deve nada sobre el
Otro lienso de el buen Pastor sin acabar de Juan de Simon con su moldura dorada

Un retrato de el dotor Roca del dicho difunto

dos retratos de doña ana maria de Herrera en vosquexo a dado dies pessos en cuenta

Un retrato de Felipe de miesses de una niña con una moldura dorada en el propio lienso

[nota al margine sinistro: queda en poder de Luis para acavar] un lienso grande del señor San Juaquin y Santa Ana de don lorenzo de alcoser deve setenta pesos y se le a de daracavado

[nota al margine sinistro: queda en poder de dicho Luis] Un lienso de san matías de don matías de caravantes no deve nada sobre el.

otro lienso que esta devaxo aparexado es de el difunto

otro lienso del vautismo de Cristo es de el difunto

un retrato de medio cuerpo de doña mayor de mendosa es de doña escolastica de la Vitoria es de el difunto dio dies pessos a quenta

un lienzo pequeño de nuestra señora de los ángeles es de un mulato que asiste en cassa a don Pedro Jarana no deve nada

un lienzo dibuxado del maestro Vadillo

dos retratos de el dotor avendaño chantre de esta santa Yglessia son del difunto

[63v]un retrato de medio cuerpo de el governador negrete

otro lienso de medio cuerpo de Cristo amarrado a la columna de el difunto

otro retrato de medio cuerpo de frai Juan gomes del difunto

otro lienso de san Miguel del difunto

otro lienso de medio cuerpo del santo Solano de el difunto

dos retratos de medio cuerpo de marido y mujer [illegibile] deretes del difunto

un cuadro pequeño del despossorio de san Jose

Y a un lado la encarnasion del difunto

otro lienso pequeño de la uída a egito y sueño de san Josse de el difunto

un retrato pequeño del dotor Arambulo de el difunto

un lienso con su moldura del dotor Salar prestado al difunto

otro lienso pequeño aparejado de don Pedro Jarana

una batalla de don Pedro Lescano en bastidor

otra batalla del dicho don Pedro Lescano

una prensa del difunto

una tinaxera

una piedra destilar con su caxa queda en poder de martin de urbina

sinco sillas y un escaño biexos

un bufete grande con su caxon

mas otro bufete nuevo con dos caxones

otro peño biexo
seis sillas en madera
quatro taburetes en madera
~~dos taburetes altos biexos~~ [barrato nel maoscritto]
otro taburete pequeño en madera
[64r] dies libros biexos de barias ystorias en diferentes lenguas
una surtixa de oro con una esmeralda
una caxa grande de sedro con su llave de Panama
un bestido calson y ropilla y capa de senpirtena [*leggi sempiterna*] biexa
un calson de damasco biexo
sotana y manteo corto de senpinterna vieja
[al margine sinistro: debe] mas un manteo y sotana de sarga que se vendió al señor lisensiado don Luis Ortis en treinta y
sinco pessos
una escrivania pequeña
[al margine sinistro: debe] una ssobrecama de Chile que se vendió en seis pessos a Luis Lucas
un rosario [*leggi* rosario] de corales con estremos de oro que esta enpeñado en dies y seis pessos es del lisensiado don
Luis Ortis
un peínador con una baraundas
quatro camissas viexas
quatro savanas viejas
tres almoadas
una sobremessa de paño verde de quito verde
una cuja
un pabellon de tafetan viexo
dos colchones
una delantera labrada de olanda
una tarima pequeña
una caxa pequeña viexa queda en poder de doña Juana
Yten una cadena de oro pequeña que está enpeñada en ochenta pessos en el señor Martín de Urbina
[64v] mas en el dicho Martín de Urbina un platillo de plata que está enpeñado en siete pessos
~~sinco pessos de tres caballetes viejos que conpro Luis Lucas~~ [barrato nel maoscritto]
~~sinco liensos en blancos del señor arsobispo~~ [barrato nel maoscritto]
~~dos libras de polvos azules en un pesso~~ [barrato nel maoscritto]
mas veinte y dos pessos en que tasó Luis Lucas Rodríguez los colores piedras cavalletes y una caxa biexa
una basinilla que se vendio al s[eñor] Martín de Urbina en dosse reales
mas otros quatro libros
una crus de madera pintada un crusijjo
mas setenta pessos en poder del licenciado Juan Arias
mas en el dicho Luis se vendieron los dos taburetes altos viexos los arriba referidos
mas otros dos taburetes en madera
la tarasca mula con su silla y freno
mas sinco puertas que quedan en la cassa
Iten allé en el cajon del bufete un salero de plata y una cuchara pequeña
[firma]
[65r] dos libras de polvos asules en un pessos
libra y media de almagre de levante
dos onsas de cardenillo
mas tres libras de polvos asules
media libra de mermellon
tres libras de ssombra negra
un papel con quatro onssas de senissas baxos
dos libras de ocre
otras quatro onssas de ocre mas fino

otra libra y media de sonbra negra
tres masos de pelos para brochas
mas quatro onssas de ocre mas fino
tres libras mas de almagre de levante
dos piedras de moler con sus muelas
tres caballetes que están en la memoria
mas la caja quatro pessos
mas los dos taburetes en dos pessos
mas quatro bastidores viejos en dos pessos
mas una sobrecama de Chile en seis pessos
mas un bufete con el dicho en dies y ocho pessos
este es el valor de los colores que se allaron del difunto tasados por martin de urbina
Y le yço cargo al Luis Lucas oficial por quanto de lo que se le debía
Martin de Urbina

46.

Cerreto Sannita, 1742

Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommara, Patrimonio, Catasti Onciari, Cerreto Sannita, b. 1564, pp. G68-G70.

Descrizione: descrizione del nucleo familiare Jacobelli e dei loro averi nel 1742.

Note: inedito²⁹⁸⁶.

Giuseppe Iacobelli pinciario alias Ciciotto	66
Martia Mastrobuoni moglie	54
Antonio figlio pinciario	27
Tommaso figlio soldato di Sua Maestà	24
Angelo figlio bracciale	21
Silvestro figlio alla scuola	17
Salvadore figlio bracciale	13
Anna figlia zita in capillis	30

Abita in casa propria di stanze nove, inferiori e superiori, con orto, confinante colla casa del Signore Duca di Maddaloni per abitazione de suoi soldati.

Possiede una bestia somarina ed un muletto [...] per ducati 4

Possiede una vigna con territorio di moggia 4, confinante con Orazio Venditto, detto alle Cesine di rendita annui ducati sei

Possiede un'altra vigna di mezzo moggio con territorio lavorandino, e boscoso d'altre moggia due, nel luogo detto le Grotte, confinante co li beni del fu Vincenzo Cappella, e Giovanni Angelo Mazzacane, ed altri fini

Possiede un territorio chiusato di moggia tredici, censuati dalla Collegiata di S. Martino di Cerreto, confinante con il quondam Vincenzo Cappella, beni del detto Giuseppe, e via pubblica, detto il Cerquale, stimato per rendita annuale ducati 12

Possiede un territorio dotale di sua moglie di moggia 30, nel luogo detto Fontana fabricata, vicino li beni del fu Giuseppe Ciaburro, e demaniale, però li tiene a godere dal medesimo sia [...] che non, paga ducati 60 Francesco Mastrobuoni suo cognato per ducati 7:20

Possiede nove suoli di casa comprate dal fu Giovanni Nicola Mendillo per edificio di casa, [...] di [...] Bartolomeo Biondi

Possiede un orto a Cerreto vecchio di [...] sei incolto

²⁹⁸⁶ Trascrizione a cura di Pacifico Cofrancesco che si ringrazia.

Di più una vigna a Cerreto vecchio di moggia 6, e misure sei, confinante con Geronimo Fazzino, demanio e Andrea [?][...] ed orto della [...] quale si tiene a censo dal Signore Antonio Massone di S. Lorenzello e ne paga ducati 6 annui, stimata per ducati nove

Pesi

Annui ducati nove per il capitale di ducati 150 agli [...] della Cappella di S. Tomaso

Peso di ducati tre Lionardo d'Andrea

Annue tomola 5 e mezzo di grano per il censo, che paga ogn'anno [...] [...] [...] a la Collegiata di S. Martino

Annui carlini trenta e grana quattro, per il capitale de ducati 37 al Convento del Carmine di S. Lorerenzello [...]

Annui ducati sei al Signore Antonio Massone per il detto la vigna

47.

Montevideo, 15 aprile 1794

Museo Naval - Madrid, ms. 427, ff. 110-111.

Descrizione: bozza con la quale Alessandro Malaspina espone le condizioni proposte da Ferdinando Brambilla per essere impiegato a Lima.

Note: documento trascritto in SOTOS SERRANO 1982, vol. 1, pp. 237-238.

Istruciones que propone Don Fernando Brambila, arquitecto y pintor de perspectiva en la corveta *Atrevida* para ser empleado en Lima.

1.)... Para que Don Fernando Brambila pueda considerarse formalmente contraído a el cumplimiento de las condiciones que siguen o de las que en su lugar, se propusiesen, el apoderado de la nobilissima ciudad de Lima en Madrid, deberá firmar por su parte y recibir una copia firmada por dicho Brambila de todos los articulos de la contrata, de modo que sirvan estos de obligación reciproca por una y otra parte.

2.)... Dicho Brambila se constituye por esta contrata en la obligación de regresar a Lima con la brevedad que le permita el termino de su comisión actual y exercer alli con toda la habilidad de que sea capaz, las funciones de arquitecto de la ciudad, maestro de dibujo de la mineria y encargado de las obras civiles que se hagan por cuenta de S.M.

3.)... Por la primera y tercera de estas obligaciones, sera su cargo el presentar dibujos y avaluos (?) de todas las obras que se mandasen ejecutar. Las calles, aqueductos, paseos públicos, fuentes, iluminaciones o ornatos extraordinarios, las nivelaciones correspondientes a el aseo, y perfecta conservación de las calles, por parte de la ciudad y por parte del Rey el levantar o reparar todos sus edificios, seran otros tantos ramos en que pueda ocuparse anualmente, a dexar que sera igualmente de su obligación el vigilar a que los maestros mayores o capataces de las obras, sigan puntualmente las medidas prescritas, pulan y acaven como es devido los edificios y usen de los materiales y maquinas mas conducentes a la seguridad y a la economia.

4.)... La segunda obligación le ligará relativamente a la mineria, en formar siempre para el dibujo doce alumnos, dependientes de ella, sin exigir por esto otra recompensa particular que el sueldo moderado, del qual se ablara muy luego. Antes de salir de España, Brambila dirigirá también la adquisición de todo lo relativo para la formación de la Academia de Dibujo de Mineria, sujetandose para esto a las cantidades, que el tribunal se sirviese determinar para preferir lo mas preciso en quanto a bustos, estatuas, diseños, papel, lapises, tintas, colores, etc. de suerte que se reuna la mayor economia, con la mayor utilidad.

5.)... Se miraran como extraordinarias y por consiguiente no comprendidas en el convenio actual todas las obras tan distantes de la ciudad, que no permitan el regreso comodo a ella en cada noche. No por esto sin embargo, dexara Brambila de aprovechar todas las ocasiones, que conduzan a provar su deseo de merecer la confianza pública.

6.)... Siendo uno de los objetos esenciales para la introducción del amor a las Bellas Artes el mantener en una ciudad, como Lima, una Academia publica de Dibujo, en la qual se reconcentre particularmente el orden armonico de todas la artes mecanicas, será una de las obligaciones de Brambila el mantener una Academia publica de dibujo, exijiendo de cada discipulo la pensión mensual de diez pesos fuertes, por la lección o enseñanza de dos horas en cada una de cinco noches de la semana. Cada discipulo ademas de vera pagar, el valor de las aces e interes de la mesa o muebles de que usase, a lo menos mientras, no se cubran primeros gastos, siempre eccessivos de un establecimiento de esta especie; y con estas condiciones, dirigira Brambila la enseñanza publica, agregandose otro maestro de la figura, que

probablemente será Don Juan Ravenet, ya bien conocido en Lima, de suerte que pueda aun con presencia de modelos vivos y desnudos, seguirse en un todo, el metodo de las academias de Europa.

7.)... Si la Minería allase preferente el agregar a esta la enseñanza de sus alumnos, cocitando así mas y mas la evaluación (?) y el conocimiento del mérito, podrá hacerlo sin cargo alguno de gastos, dándose para el uso público todos los modelos de yeso y demás muebles, que hubiese adquirido.

8.)... En pago de estos servicios, solicita Brambila la pensión fija de tres mil pesos. Los mil por parte de la ciudad, los otros del Tribunal de la Minería, y los restantes del Real Erario. Bastará sin embargo, que la ciudad convenga con el Tribunal de la Minería sobre la concesión de los primeros dos mil para la cele la contrata. Los otros se solicitarán en la Corte para su última determinación.

9.)... Serán de cuenta de la ciudad y del Real Tribunal de Minería el transporte a Lima, no solo de todos los útiles necesarios para el establecimiento indicado, si también el viaje de Brambila y Ravenet o el que sustituyese a este último. Se anticiparán además en Madrid un mil pesos a cada uno de estos dos individuos por el apoderado de la ciudad y minería; a el primero a buena cuenta de sus sueldos, a el segundo por vía de abilitación que deberá reembolsar.

10.)... Esta contrata no será válida sino por el espacio de ocho años contados desde el día que se firme.

11.)... Don Fernando Brambila no omitirá ocasión alguna de acreditar a el público de Lima y a los mecenas, que le protegen en particular, que no tienen límite, ni su agradecimiento, ni el honrado modo de pensar que hasta aquí ha manifestado.

Montevideo a 15 de abril de 1794.

48.

Lima, 7 maggio 1799

Archivo General de la Nación - Lima. Archivo Colonial, Protocolos siglo XVIII, escribano notaio José de Cárdenas, prot. 177, 1799, ff. 135v-137r.

Descrizione: testamento di Silvestro Jacobelli.

Note: inedito²⁹⁸⁷.

[135v] [al margine sinistro: Testamento de Don Silbestre Jacobeli]

En el nombre de Dios todo poderoso Amen sea notorio como Yo Don Silbestre Jacobeli natural que declaro ser de la ciudad de Chereto Arzobispado de [leggi: Benevento] en el Reyno de Napoles hijo legitimo de don José Jacobeli y de doña Maria Maestrobuono estando enfermo en cama de la henfermedad, que Dios nuestro Señor a sido servido darme en todo mi acuerdo memoria y entendimiento moral creyendo como firmemente creo en el Misterio de la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espiritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todos los demás misterios que tiene confiesa, y enseña nuestra Santa Madre Yglesia Católica Apostólica Romana bajo de cuya fe y creencia he vivido, y protesto vivir, y morir como católico y fiel cristiano, y imbocando como imboco [136r] mi intersesora, y abogada a la serenísima Reyna de los Angeles Maria Santísima Madre de Dios y Señora nuestra Santo Angel de mi guarda santo de mi nombre y demás Santos y Santas de la corte Celestial para que intersedan con su divina magestad perdone mis culpas, y pecados, y encamine mi Alma a carrera de salvación y temiendo de la muerte que es cosa natural a toda criatura humana, y la hora insierta para precaber este caso, hago, y ordeno mi testamento en la forma, y manera siguiente primeramente encomiendo mi Alma, a Dios nuestro Señor que la crio y redimio con su preciosísima sangre vida pación y muerte, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y quando la voluntad de Dios fuere servido de llebarme de esta presente vida a la eterna mi cuerpo cadaver amortajado con el Abito, y cuerda de nuestro Padre San Francisco sea enterrado en la Yglesia del convento de los Descalsos de nuestro Padre San Francisco en donde me allo retirado y acompañe, a mi entierro la cruz cura y sacrista[n] de mi parroquia, cuyos costos se pagaran de mis vienes= Item mando a las mandas forsozas, y acostumbradas dos rrealesa cada una de ellas, y otros dos rreales a los santos lugares de Jerusalem donde Cristo nuestro bien hobro [leggi: obró] la redención del genero humano cuyos costos los aparto de mis vienes= Item declaro que no tengo hijo alguno, así en esta ciudad como en mi tierra, declarolo así para que conste, = Item declaro, soy hermano lexitimo, y entero de don Salvador Jacobeli, quien es casado según orden de nuestra Santa Madre Yglesia con Doña Juana Peres de cuyo Matrimonio tienen por su hijo lexitimo a Don Josè Jacobeli mi sobrino,

²⁹⁸⁷ Menzionato in KUSUNOKI 2011, p. 247 ma qui trascritto per la prima volta.

que oy existe en esta Ciudad declarolo asi para que conste = Y para cumplir y pagar esto testamento y las mandas en el contenidas [136v] nombro por mi Albacea tenedor de bienes al citado mi sobrino don José Jacobeli, para que entre en ellos los resiba, y cobre Judicial o extra Judicialmente benda y remate en almoneda publica o fuera de ella, pareciendo en Juicio si se ofreciera ante las Justicias y Juecesde su Magestad que con derecho pueda, y deba, que el poder de Albaceasgo y tenencia de vienes le doy y otorgo con libre, y general administración, y sin limitacion alguna y cumplido, y pagado este testamento, y las mandas en el contenidas, instituyo deyo, y nombro por mi unibersal heredero al dicho don José Jacobeli mi sobrino atento a no tener otros herederos forzosos que conforme a derecho me puedan y deban heredar para que lo que asi fuere lo haya y herede con la boluntad de Dios y la mia con lo qual reboco, y anulo y deyo por nulos de ningún valor fuersa ni efecto otros qualesquiera testamentos codicilos poderes para textar y otras ultimas disposiciones que antes de este halla hecho, y otorgado por escrito, o de palabra que quiero que no valgan ni hayan fee en juicio ni fuera deel salbo este testamento que aora otorgo, que quiero que balga por mi ultima y final boluntad en aquella via y forma que mas haya lugar. Que es fecho en la Ciudad de los Reyes del Peru en siete de Mayo de mil setecientos noventa y nueve y el otorgante a quien Yo el presente escribano doy fe conozco, y asi mismo la doy de que a lo que me parecio esta en su entero juicio memoria, y entendimiento natural segun las preguntas y repreguntas que le hise a que rres [137r] pondio muy bien, y por la grabedad del accidente no firmo, y lo hiso a su ruego uno de los testigos que lo fueron el hermano Antonio del Rosario enfermero de dicha Recoleccion, Manuel José Zans, y Manuel Contreras presentes rogados y llamados = enmendado es casado= vale =

A ruego y por testigo Hermano Antonio del Rosario

Ante mi José de Cardenas

Escribano de su Magestad

49.

Biografie di Matteo Pérez da Lecce tratte da Carel van Mander, Giulio Mancini e Giovanni Baglione.

1) Da Maurice Vaes. “Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei”. *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, vol. IX, 1931, pp. 344-345.

[...] A mio tempo ancora, si trovava a Roma un certo Guidonio, il quale nella pittura a fresco era mirabile di fermezza e di grazia, sia nelle figure, sia nelle grottesche o negli scompartimenti delle volte o altre opere. Tuttavia per dimostrare la sua valentia non conosco altro lavoro da citare all'infuori di quello eseguito nella cappella del papa, sopra la porta d'ingresso, là dove un siciliano, Matteo da Lecce, dipinse la storia della lotta fra l'angelo Michele ed il demonio per il corpo di Mosè. I nudi dei demoni, le diverse loro carnagioni sono della mano di Matteo, ma l'angelo che è dipinto in maniera degna è di Guidonio: alla zampa si riconosce il leone, e si può giudicare quello che è stato nella nostra arte. Anche questo morì giovane.

Il sopracitato Matteo da Lecce fra altri lavori fece ultimamente a Roma la storia dell'Ecce Homo nell'Oratorio del Gonfalone, nella via Giulia. Purtroppo, o che non fosse pagato, o che avesse sperperato il danaro ricevuto, o che disperasse vedendo le sue cose vicino a quelle di Zuccari, di Raffaello da Reggio e d'altri valenti maestri, una mattina di buon'ora, i fratelli della Compagnia constatarono che Matteo aveva rovinato la sua opera; con un martello od in un altro modo vi aveva fatto dei buchi, come l'ho visto anch'io. E però non era una cosa brutta, nè come pittura, nè come composizione. Vicino ad una scala, aveva anche dipinto alcune figure come di rame e questo lavoro stava per essere ultimato. Essendo fuggito da Roma, andò a Malta per dipingere in una chiesa del Gran Maestro, il quale aveva fatto richiesta di pittori a Roma. E siccome io avevo dato già parola e promesso di andarvi con un francese di Parigi, Stefano Du Pérac, il quale aveva famiglia, mentre aspettavamo conferma migliore, fummo informati che Matteo essendo caduto colà in un'avventura, era stato arrestato. Egli era molto bravo nell'affresco e assai grazioso nel trattare grottesche ed altri ornati; anche nel rappresentare vasi antichi o recipienti, dei quali alcuni ho visti al di là di Frascati, a Monte Dragone, nella sala da giuoco di un cardinale. Essi erano adorni d'oro, d'argento e di rame, eseguiti con grazia e maestria, fatti a modo di fasci d'armi, di trofei.

2) Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 1. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (ed. critica a cura di Adriana Marucchi), 1956, pp. 222-223.

Di Matteo da Lecci²⁹⁸⁸.

Sotto Pio V e Gregorio XIII visse Matteo da Lecce, del quale non si deve tralasciare nè dubitare che alla pittura avesse disposition più che ordinaria²⁹⁸⁹, per la quale, o essendo andato a Venetia o altrove, avendo visto le cose venetiane²⁹⁹⁰, avesse fatto gran progresso per quella strada, come si vede²⁹⁹¹ per l'opere da lui condotte.

Onde tal progresso, venuto a Roma, fu dal cardinal Ramboglietti condotto a Corneto et ivi operò altre cose, et²⁹⁹² altre in Viterbo et in altri luoghi ivi vicini²⁹⁹³.

Che conducendole tutte con perfettione e prestezza²⁹⁹⁴, fu dai padri Gesuiti richiesto²⁹⁹⁵ et persuaso d'andar all'Indie, dove con la prestezza e novità dell'operare acquistò²⁹⁹⁶ gran thesoro, come scrisse a Ottavian Mascarini suo amico, soggiogendo²⁹⁹⁷ che, tornato²⁹⁹⁸ in Italia e Roma, voleva tener due carrozze, una per uso dell'accademia dei virtuosi, l'altra per sè. Ma, prevenuto dalla morte, non potè metter in essecution questa sua bona volontà, nè portar in Europa la ricchezza acquistata²⁹⁹⁹. Fu huomo piacevole e di costumi affabili e communi e, per dirla propriamente³⁰⁰⁰, da castron pugliese, perchè non conoscendo il suo valore, per quanto mi disse il Mascarini³⁰⁰¹, trattenendosi in³⁰⁰² Corneto, quando sentiva che in qualche terra vicina si lottasse o³⁰⁰³ currese il palio, anch'esso si metteva tra gl'altri et faceva scrivere a rolo e lassavasi mercar in fronte come li altri et, havuto il premio, ne mostrava grand'allegrezza con far ai compagni per tali occasioni bonissimi pasti³⁰⁰⁴. Ma comunque se sia fu di costume virtuoso, ma plebeo nella sua persona di tal eminenza; non di vituperio, ma sol di dir che fusse³⁰⁰⁵ d'un huomo che non conoscesse se stesso e che dovesse esser giudicato³⁰⁰⁶ dagl'altri quali, se non saranno appassionati, lo giudicaranno grand'huomo³⁰⁰⁷ per l'invention, prestezza dell'operare et intelligenza delle figure³⁰⁰⁸.

3) Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642, pp. 31-32.

²⁹⁸⁸ *Nota filologica*: Di Matteo da Lecci M^a.

²⁹⁸⁹ *Nota filologica*: Sotto Pio V Visse in Roma Matteo da Lecci sotto il pontificato di Gregorio XIII nè si deve dubitare che da natura non avesse una disposizione più che ordinaria alla pittura.

²⁹⁹⁰ *Nota filologica*: o avendo visto in Lecci sua patria l'istorie di Tiziano e d'altri maestri veneziani o essendo stato in Venetia a vederle.

²⁹⁹¹ *Nota filologica*: conosce.

²⁹⁹² *Nota filologica*: ebbe occasione di fare alcune cose per il cardinale Rombaglietta a Corneto e per mezzo di quelle alcune.

²⁹⁹³ *Nota filologica*: circonvicini.

²⁹⁹⁴ *Nota filologica*: felicità.

²⁹⁹⁵ *Nota filologica*: richiesto dai padri Gesuiti.

²⁹⁹⁶ *Nota filologica*: accumulò.

²⁹⁹⁷ *Nota filologica*: avvisò a Roma a molt'amici della professione a' quali scriveva.

²⁹⁹⁸ *Nota filologica*: tornando.

²⁹⁹⁹ *Nota filologica*: tanto gran ricchezza che aveva acquistato; con tuto ciò deve bastar all'università de' virtuosi questa sua buona volontà et affetto.

³⁰⁰⁰ *Nota filologica*: in una parola propria, di costumi.

³⁰⁰¹ *Nota filologica*: il signor Ottaviano Mascherin M^a.

³⁰⁰² *Nota filologica*: architetto di Gregorio XIII e del cardinal Rombaglietto, avendolo condotto a.

³⁰⁰³ *Nota filologica*: con questa sua castronaria.

³⁰⁰⁴ *Nota filologica*: o si giocasse alla lotta, andava anch'esso, si faceva scriver al rolo, si lasciava marcare e compariva nell'arena e nel corso per lottare e correre et aver il premio come gli altri, et autolo, mostrarne grand'allegrezza e giubbilo con far ai compagni et amici de' pasti e d'altri segni d'amorevolezza.

³⁰⁰⁵ *Nota filologica*: ma però da non esser biasimato nè vituperato, ma sol di dir che convenisse.

³⁰⁰⁶ *Nota filologica*: lasciasse il giuditio dell'esser suo.

³⁰⁰⁷ *Nota filologica*: huomo eminente nell'operare con.

³⁰⁰⁸ *Nota filologica*: Operò a Corneto per il cardinal Rombaglietto di pittura et di architettura; fu amico del cavalier Giuseppe et fratello; servì assai monsignor Giacomo Petrogniani et il cardinal di Corneto. Fece qualche cosa per la Ma[remma] di Siena mentre che stette a Roccastrada. Fu amico di Salvador da Venezia che lo condusse seco a Corneto et fece operare per il cardiale Rombaglietto.

Vita di Matteo da Leccio, Pittore.

Narrano gli Scrittori di Ulisse, che vide varie regioni, e scorrendo diversi paesi girò per terra, e per mare gran parte del Mōdo; e di questo genio fu anche Mattheo da Leccio maestro di pittura, vago non tanto di colorire, quanto di veder l'opere del Mondo.

Dipinse egli nell'Oratorio del Gonfalone, sopra historie dell'incoronazione di spine, e dell'ecce homo di Cesare Nebbia da Orvieto, due figure per banda, che furono quattro Virtù, imagini maggiori del naturale con gran maniera portate. E nel mezzo della facciata sopra la porta v'è una figura grande, che rappresenta un Profeta, con gagliardissima maniera condotta, e mostra grandissimo rilievo, e forza sì, che pare, che voglia balzar fuori di quei muri; e credesi, che quest'huomo andasse imitando la terribil maniera di Salviati.

Dentro la chiesa di S. Eligio de gli Orefici v'ha di suo l'altar maggiore, ove è la Madonna con Giesù, s. Stefano, s. Lorenzo e s. Eligio Vescovo con altri Santi; e sopra un Dio Padre co un Crocifisso in braccio a fresco. Vicino alla Chiesa nuova, per andare a Mōte Giordano, una facciata a mano manca, ov'è una historia della Trasfiguratione del Redentore sù'l monte Tabor con gli Apostoli, e co' Profeti dipinta a fresco, è di mano di Mattheo da Leccio.

E' di suo anche nella cappella di Sisto IV in Vaticano nella facciata sopra la porta incontro al mirabil giuditio di Michelangelo Buonarroti la storia di s. Antonio, che ha molti Demoni intorno con diverse attitudini; e s. Michele, che per aria con l'hasta in mano scaccia gli esserciti de' maligni Spiriti, rappresentato con forza, e con buona maniera, ma pare, che punto non comparisca per il gran paragone, che incontro, e per tutta la volta si ritrova.

Nella Rotonda, essendo egli della compagnia di s. Giuseppe, lasciò per sua memoria un tondo, dentro s. Giuseppe, e Christo a guazzo formati.

Mattheo vago di trasferirsi in varii luoghi, e dal genio di girar per diversi paesi oltre modo spinto, andossene a Malta, e ivi operò assai. Ultimamente passò in Spagna, e di poi perse il suo viaggio verso l'Indie, per diventare assai ricco. Onde soleva dire a' suoi amici. Che non voleva ritornare, se non poteva mantener carrozza, e staffieri. Andovvi e in sì strano, e lontano paese, molto facultoso divenne. Ma poi da ingordigia soverchiamente incitato, per voler cavar tesori impoverissi; et in quelli paesi finì miseramente la vita.

Vanno di quest'huomo in stampa il trionfo di Christo con quantità di figure; e diverse storie della guerra di Malta.



Matteo Pérez da Lecce, *Madonna col Bambino* (part.), 1569-1574 ca. Roma, chiesa di S. Eligio degli Orefici. Foto Francesco De Nicolò.

Bibliografia generale



Fonti archivistiche

Archives of the Order of Malta - La Valletta (=AOM)

- b. 94, Liber Conciliorum, 1574-1577.
- b. 95, Liber Conciliorum, 1577-1581.
- b. 179, Liber Conciliorum, 1574-1576.
- b. 180, Liber Conciliorum, 1576-1579.
- b. 182, Liber Conciliorum, 1581-1583.
- b. 290, Sacra Capitula Generalia, 1574-1578.
- b. 435, Liber Bullarum, 1574-1575.
- b. 436, Liber Bullarum, 1575-1576.
- b. 437, Liber Bullarum, 1577-1578.
- b. 438, Liber Bullarum, 1578-1579.
- b. 439, Liber Bullarum, 1579-1581.
- b. 440, Liber Bullarum, 1581-1582.
- b. 625, Indie di molte notizie contenute nei Registri delle Bolle di Cancelleria, 1346-1662.
- b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione.*
- bb. 2125-2126, Deliberazioni della Lingua d'Italia, 1564-1594.
- b. 2202, Deliberaciones de la Lengua de Castilla y Portugal, 1554-1617.

Archivio Capitolare - Modugno (=ACMo)

- Instrumenti Notarili, b. 14.

Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri - Roma (=ACOR)

- Q.II.7, Perù, *Primera parte del Libro de las cosas estables de la Congregación.*
- Q.II.9, Messico.

Archivio Diocesano - Lecce (=ADL)

- Cattedrale, Libro dei battezzati, voll. 2-3.
- Indice dei matrimoni celebrati a Lecce, 1527-1660.

Archivio fotografico documentazione restauri - Roma (=AFDR)

- Fasc. 1765, *Indagini tecnico-diagnostiche dirette al risanamento dall'umidità con particolare riferimento alla difesa delle decorazioni parietali*, 2001.
- Fasc. 1765, *Diagnostica e interventi sperimentali a difesa dell'umidità nella Chiesa di S. Eligio degli Orefici in Roma.*
- Fasc. 1765, *Chiesa di S. Eligio degli Orefici - lavori di diagnostica e interventi sperimentali a difesa dell'umidità*, 2003.
- Fasc. 1765, *Roma, Chiesa di S. Eligio degli Orefici - intervento di restauro relativo a 'Strutture murarie: approfondimenti diagnostici e interventi sperimentali a difesa dell'umidità'*, 2003.

Archivio Generale dei Ministri degli Infermi - Roma (=AGMI)

- *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenuerte de Lima*, 1745-1775.
- *Libro Segundo de Exito de Nuestra Casa de la Buenuerte de Lima el que comienza el años 1775, acaba el 1810.*

Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori - Roma (=AGOP)

- Serie IV, *Registra Magistrorum (vel Vicariorum generalium vel Procuratorum) Ordinis.*
 - IV. 46, *Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Hippoliti M. Beccaria*, 1589-1589.
 - IV.61, *Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Seraphini Secchi*, 1620-1626.

- IV.95, *Regestrum actorum regiminis Rmorum Ridolfi Turco, de Marinis, Roccaberti, Passerini, pro Provincia S. Ioan Bap. de Peru et pro Provincia S. Mariae Candelaria*, 1637-1671.

- IV.209h, *Confirmatio actorum capitolorum provincialium provinciarum Indiarum*, 1724-1771.

Serie XI, *Conventus in particulari.*

- XI.50000, *Arequipa.*
- XI.50010, *Cuzco.*
- XI.50200, *Lima.*
- XI.52000, *Quito.*
- XI.54000, *Buenos Aires.*
- XI.54500, *Cordoba.*
- XI.54530, *Mendoza.*

Serie XII, *Monasteria et Congregationes Sororum.*

- XII.95500, *Monastero S. Caterina, Arequipa.*
- XII.95600, *Monastero S. Rosa, Arequipa.*
- XII.95650, *Monastero S. Caterina, Lima.*
- XII.95655, *Monastero S. Rosa, Lima.*
- XII.95700, *Cuzco.*

Serie XIII, *Provinciae, Congregationes, Vice-Provinciae, Vicariatus, Misiones.*

- XIII.01, *Colombia.*
- XIII.02, *Perù.*

Archivio Generale dell'Ordine della Mercede - Roma (=AGOM)

- *Provincia Limensis et Cuzchensis.*
- *Provincias de Indias.*

Archivio Generale dell'Ordine di Sant'Agostino - Roma (=AGOSA)

- Aa 35, *Notitiae provinciarum Quitensis et Peruanae*, sec. XVII.
- Aa 45, *Notitiae provinciae Peruanae*, 1612-1795.
- Aa 45a, *Notitiae conventus Limani*, 1710-1769.
- Ff 24, *Acta capitulorum Prov. Limae, Quito, Chilis, S. Fidei, Mexici, Mechocan, Philipinarum, Granatensis, Canariensium Insularum*, 1645-1692.

Archivio Parrocchia S. Martino - Cerreto Sannita (=APMCS)

- Registro dei Battezzati, 1647-1687, b. 3, vol. 5.
- Registro dei Battezzati, 1687-1708, b. 3, vol. 6.
- Registro dei Battezzati, 1709-1760, b. 4, vol. 7.
- Registro dei Matrimoni, 1688-1821, b. 2, vol. 4.

Archivio Parrocchia S. Caterina d'Alessandria - Zurrico (=APCAZ)

- Liber I Matrimoniorum, 1567-1607.
- Liber I Bautismorum, 1567-1607.

Archivio Segreto Vaticano - Città del Vaticano (=ASV)

- Arciconfraternita del Gonfalone, 1199, *Miscellanea*, 1564-1585.
- Arciconfraternita del Gonfalone, *Entrate e Uscite del Camerlengo*, 1575.
- Arciconfraternita del Gonfalone, *Entrate e Uscite del Camerlengo*, 1576.
- Arciconfraternita del Gonfalone, *Liber Decretorum*, 1581.
- Secretarium Breviarium (Segreteria dei Brevi), 52.

Archivio di Stato - Lecce (=ASL)

- Fondo notarile, piazza di Lecce, notaio Giambattista Filippelli, vol. 1, 1554.
- Fondo notarile, piazza di Lecce, notaio Lucrezio Perrone, vol. 1, 1564.
- Fondo notarile, piazza di Lecce, notaio Antonio Miniotti, vol. 1, 1564.

Archivio di Stato - Napoli (=ASN)

- Arte della Seta, n. 11, 505.
- Catasti Antichi, b. 354, *Numerazione dei fuochi*, Lecce e Provincia, 1574.
- Regia Camera della Sommaria, Patrimonio, Catasti Onciari, Cerreto Sannita, b. 1564.

Archivio di Stato - Roma (=ASR)

- Inventari, n. 112/14.
- Inventari, n. 112/18.
- Inventari, n. 113/53.
- Camerale I. Mandati Camerali, bb. 921-925.
- Camerale I. Tesoreria Segreta, b. 1300.
- Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 7.
- Camerale I. Giustificazioni di Tesoreria, b. 9.
- Camerale I. Fabbriche, bb. 1520-1521.
- Camerale II. Arti e Mestieri, b. 33.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 1, Jo. Jacobus De Fabiis, b. 2432.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 2, Franciscus Bacolettus, bb. 507-511.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 3, Antonius Guidottus, b. 3662.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 4, Rodolphus Cellesius, bb. 1679-1682.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 4, Rodolphus Cellesius, bb. 1709-1714.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 5, Jo. Alexander Curtus, bb. 2296-2297.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 6, Franciscus Masinus, b. 4175.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 7, Pompejus Valerius, b. 7082.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 8, Pompejus Antonius, b. 389.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 9, Marcus Antonius Brutus, bb. 1159-1161.
- Notai del Tribunale dell'*Auditor Camerae*, officio 10, Ovidius Erasmus, b. 2364.
- Trenta Notai Capitolini, officio 1, Gratianus Jo. Dominicus, b. 34.
- Trenta Notai Capitolini, officio 2, Franciscus Righetti, b. 14.
- Trenta Notai Capitolini, officio 3, Antonius Palumbus, b. 23.
- Trenta Notai Capitolini, officio 3, Antonius Palumbus, b. 27.
- Trenta Notai Capitolini, officio 4, Nicolaus Pirotus, vol. 42.
- Trenta Notai Capitolini, officio 5, Javobus Philippus Gilardus, b. 17.
- Trenta Notai Capitolini, officio 6, Christianus Sanctolus, b. 18.
- Trenta Notai Capitolini, officio 7, Dominicus Stella, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 8, Thomas De Fonte, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 9, Quintilianus Gargarius, b. 2.

- Trenta Notai Capitolini, officio 10, Octavius Caputgallus, b. 485.
- Trenta Notai Capitolini, officio 10, Vincentius Fuscus, b. 17.
- Trenta Notai Capitolini, officio 11, Octavius Saravezzi, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 12, Christophorus De Blanchinis, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 13, Melchior Vola, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 14, Marcus Antonius Gazza, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 16, Bernardinus Pascassi, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 18, Carolus Guerrinus, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 19, Fabritius Summaripa, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 20, Jo. Andreas Peracca (o Perasca), a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 22, Jo. Baptista Carnevalius, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 23, Franciscus De Ciccharellis, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 24, Tarquinius Caballutius, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 25, Nicolaus Raymundus, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 26, Sebastianus Ciocius, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 27, Prudentius Jacobinus, b. 4.
- Trenta Notai Capitolini, officio 28, Petrus Antonius Marefusco, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 29, Urbanus Jugulus, a. 1583, marzo.
- Trenta Notai Capitolini, officio 34, Franciscus Gratianus e Franciscus De Rubelis, b. 8.
- Trenta Notai Capitolini, officio 37, Jo. Priscus Juvenalis, bb. 1-2.
- Collegio dei Notai Capitolini, Octavianus De Bonis, b. 248.
- Collegio dei Notai Capitolini, Jo. Baptista Garbagnus, b. 756.
- Collegio dei Notai Capitolini, Blanditius De Pretis, b. 1376.
- Collegio dei Notai Capitolini, Octavius Ragazzonus, b. 1425.
- Collegio dei Notai Capitolini, Jo. Franciscus Romania, b. 1467.
- Collegio dei Notai Capitolini, Curtius Saccocius De Sanctis, bb. 1625-1626.
- Collegio dei Notai Capitolini, Dionysius Seraptus, b. 1659.
- Collegio dei Notai Capitolini, Octavius Spada De Cesis, b. 1692.
- Collegio dei Notai Capitolini, Dominicus Talachius, b. 1737.
- Collegio dei Notai Capitolini, Hieronymus Vergineus, b. 1865.
- Miscellanea Paesi stranieri (secc. XV-XVIII), Messico e Indie occidentali, b. 29.

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca - Roma (=ASAL)

- Registro degli introiti, vol. 2, 1553-1653.

- Archivio Storico Capitolino - Roma (=ASC)
- Archivio Urbano, sezione II, Cesar de Theobaldis, b. 93, aa. 1563-1577.
- Archivio Storico Diocesano - Roma (=ASDR)
- Archivio Storico Generale dell'Ordine dei Frati Minori - Roma (=ASGFM)
- M/36, *Documentación America, Chillan, Chile, Florida, Perú, Guatemala, Bolivia*, secoli XVII-XIX.
 - M/37, *America, Chile, Chillan, Perú*, 1553-1900.
 - M/39, *Acta et Missiones Provinciae Peruviae*, secoli XVII-XVIII.
 - M/40, *Peruviae Provinciae, Acta et Missiones, Chile, Cali, Caracas, Apolobamba, S. Francisco de Mojos, Tarija*, secoli XVII-XVIII.
 - M/41, *Missiones Apostolicas de las Santas Provincias de S. Francisco [...] sujetas a la Comisaría General del Perú. Lima, Cuzco, Quito, Santa Fé, Chile, Santa Cruz, Caracas y Paraguay*, 1780;
 - M/42, *Peruviae Missiones, Ocopa, Cajamarquilla, Río Marañón*, secolo XVIII;
 - M/43, *Messici Missiones, Sonora, Zacatecas, Tegucaneros, Texas, Perú, Zapopan*, secoli XVIII-XIX.
 - M/63, *Opuscula, Missiones Chilena, Columbianae et Peruviae*, 1769-1859.
 - M/93, *Relaciones XII Apostoles*, 1638-1651; *Colegio Ocopa*, 1779; *Provincia Chiloe*, 1791.
 - M/122, *Documentazione, collegio: Los Angeles, Lima, Cuzco, Arequipa, Ocopa*, 1842-1869.
 - M/111, *America Central y Meridional*, 1824-1868.
- Archivio dell'Università di Sant'Eligio degli Orefici - Roma (=AUSE)
- Rendiconto del camerlengo Giacomo Passari, b. 12, fasc. 26 (già 252), 1570.
 - Rendiconto del camerlengo Paolo Testone, b. 12, fasc. 31 (già 257), 1574-1575.
 - Restauri. *Restauro abside chiesa S. Eligio*.
- Archivio Arzobispal - Arequipa (=AAA)
- Santa Isabel, Santa Isabel de Sihuas, Bautizos.
- Archivio Arzobispal - Lima (=AAL)
- Sagrario, Bautizos, 1603-1992.
 - Santa Ana, Bautizos, 1640-1900.
 - Santa Ana, Bodas, 1640-1900.
 - Monasterio de las Trinitarias, legajo IV, expediente 106, *Inventario de las alhajas, ornamentos y cosas de valor pertenecientes al monasterio de Trinitarias*, 1893.
 - Causas civiles, *Pleito de los acreedores a los bienes de Juan Bautista Planeta*, leg. 52, exp. 8, 1642.
- Archivio y Biblioteca Nacionales de Bolivia - Sucre (=ABNB)
- Escrituras Públicas de La Plata. Serie 75, Escribanía Pública, varios, procuratore Felipe de Godoy, 1609.
 - Escrituras Públicas de La Plata. Serie 94, Escribanía Pública, varios, procuratore Gaspar Núñez de Chávez, 1603.
 - Escrituras Públicas de La Plata. Serie 111, Escribanía Pública, varios, procuratore Agustín de Herrera, 1605.
 - Escrituras Públicas de La Plata. Serie 142, Escribanía Pública, varios, procuratore Alonso Fernández Michel, 1607.
- Escrituras Públicas de La Plata. Serie 150, Escribanía Pública, varios, procuratore Alonso Fernández Michel, 1617.
 - Escrituras Públicas de La Plata. Serie 237, Escribanía Pública, varios, procuratore Diego Ortiz Gallo, 1662.
 - Escrituras Públicas de La Plata. Serie 278, Escribanía Pública, varios, procuratore Diego de la Torre, 1727.
- Archivo de la Catedral - Bogotá (=ACB)
- Libro 2 de Bautismos, 1589-1629.
- Archivo General de Indias - Siviglia (=AGI)
- Contratación, 1260, n. 2, r. 3.
 - Contratación, 1359, Registro de ida a Cartagena y Nueva España, Leg. 8, Cadice, 1735.
 - Contratación, 5257, n. 2, r. 7.
- Archivo General de la Nación de Colombia - Bogotá (=AGNC)
- Miscelánea, SC.39,83, D.63, 1601.
- Archivo General de la Nación - Lima (=AGNL)
- Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 1, 1595.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 4, 1597.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 5, 1597-1598.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Juan Bello, prot. 12, 1592-1602.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Francisco Ramiro Bote, prot. 16, 1600.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Julián Bravo, prot. 17, 1599-1600.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Diego de Córdova Maqueda, prot. 23, 1592.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Rodrigo Gómez de Baeza, prot. 52, 1592.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Rodrigo Gómez de Baeza, prot. 54, 1592.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Diego Gutiérrez, prot. 65, 1590.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Alonso Hernandez, prot. 92, 1593.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Sebastián Núñez de la Vega, prot. 120, 1595.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVI, escribano Rodríguez de Torquemada, prot. 144, 1593.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Cristóbal Aguilar Mendieta, prot. 66, 1637.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Bartolomé de Cívico, prot. 320, 1625-1627.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Francisco González de Balcazar, prot. 775, 1627.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Pedro González Contreras, prot. 790, 1608.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Pedro González Contreras, prot. 793, 1611.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Francisco Hernández, prot. 825, 1616.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Gabriel Martínez, prot. 1086, 1610.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Domingo Muñoz, prot. 1172, 1623.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Alonso Martín Palacios, prot. 1404, 1681.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Cristóbal Rodríguez de Limpías, prot. 1658, 1630.

- Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1756, 1624.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1769, 1629.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Diego Sánchez Vadillo, prot. 1795, 1638.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Marcos de Santisteban, prot. 1814, 1632.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Bartolomé de Toro, prot. 1872, 1630.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Valenzuela, prot. 1951, 1633.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Valenzuela, prot. 1964, 1630.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2020, 1608-1609.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVII, escribano Juan de Zamudio, prot. 2053, 1637.
 - Archivo Colonial, Protocolos siglo XVIII, escribano notaio José de Cárdenas, prot. 177, 1799.
- Archivo Histórico Provincial - Sevilla (=AHPS)
- Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Juan de Velasco, oficio 12, inv. 7386.
 - Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Francisco Díaz, oficio 15, inv. 9251, libro 3, 1587.
 - Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Pedro de Ayala, oficio 18, libro 3, 1631.
 - Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Gaspar de León, oficio 19, inv. 12496, libro 6, 1585.
 - Sección de Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 11766, 1627.
- Archivo Histórico Regional de Boyacá - Tunja (=AHRB)
- Fondo Notaría, Sección I, prot. 84, 1601.
 - Fondo Notaria, Sección II, prot. 65, 1598.
 - Fondo Notarial, Sección II, escribano Alonso de Vargas, prot. 123, tomo 1, 1651-1652.
- Archivum Archiepiscopalis Melitensis - Mdina (=AAM)
- Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 6, Tommaso Gargallo, 1579-1606.
 - Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 7, Tommaso Gargallo, 1588-1602.
 - Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 11, Baldassarre Cagliari, 1621-1631.
 - Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 13, Miguel Juan Balaguer Camarasa, 1635-1637.
 - Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 32, Paul Alphéran de Bussan, 1728-1729.
 - Visitaciones apostolicae et pastorales, vol. 33, Paul Alphéran de Bussan, 1736-1740.
- Archivum Cathedralis Melitensis - Mdina (=ACM)
- Miscellanea, vol. 3, Notizie diverse, 1418-1688.
 - Miscellanea, vol. 4, Notizie estratte da vari notai, 1546-1624.
 - Miscellanea, vol. 167, Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660.
 - Miscellanea, vol. 171, Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario, tomo I.
 - Miscellanea, vol. 172, Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario, tomo II.
 - Miscellanea, vol. 173, Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario, tomo III.
 - Miscellanea, vol. 231, Notizie riguardanti la Chiesa Collegiata della Città Valletta sotto titolo di S. Paolo Apostolo.
- Miscellanea, vol. 237, Chiesa di S. Paolo Valletta.
 - Miscellanea, vol. 274, Notizie storia di Malta.
 - Miscellanea, vol. 275.
 - Miscellanea, vol. 295.
 - Registro delle deliberazioni Capitolari dall'anno 1419 sino all'anno 1623, tomo I.
- Archivum Inquisitionis Melitensis - Madina (=AIM)
- Acta Civilia, vol. 1, 1575-1578.
 - Acta Civilia, vol. 2, 1579-1582.
 - Miscellanea, vol. 12, *Notizie de' Capitoli celebrati dai Canonici della Chiesa Cattedrale di S. Paolo*.
 - Processi e denunce, voll. 1A-1B.
 - Processi e denunce, vol. Prae. 1B.
 - Processi e denunce, voll. 2A-2B-2C.
 - Processi e denunce, vol. 3A-3B.
 - Processi e denunce, vol. 4A-4B.
- Archivum Romanum Societatis Iesu - Roma (=ARSI)
- Fondo Antica Compagnia. Provincia Romana, vol. 170. *Liber Novittorum (1556-1569)*.
 - Fondo Antica Compagnia. Provincia Romana, vol. 171. *Novitii qui Romae tirocinio posuerunt (1565-1586)*.
 - Fondo Antica Compagnia. Assistentia Hispaniae, vol. 47.
 - Fondo Gesuitico, vol. 733, *Litterae indipetae*, 1590.
- Archivo Universidad Antonio Ruiz de Montoya - Lima (=AUARM)
- Colección Vargas Ugarte, vol. 40, doc. 4, *Recibo que Mateo Pérez de Alesio, maestro pintor y dorador, otorgó a favor de Juan de Robles*, 28 dicembre 1606.
- Curia Episcopalis Melitensis - Madina (=CEM)
- Registrum Actorum Curia Civitatis Notabilis, vol. 7, 1572-1581.
 - Acta Originalia, vol. 56, 1576.
 - Acta Originalia, vol. 57, 1577.
 - Acta Originalia, voll. 58A-58B, 1578.
 - Acta Originalia, vol. 59, 1579.
 - Acta Originalia, vol. 60, 1580.
 - Acta Originalia, vol. 61, 1581.
 - Acta Originalia, vol. 62, 1582.
- National Archives of Malta, Banca Giuratale - Mdina (=NAMBG)
- Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 5, 1573-1576.
 - Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 6, 1577-1578.
 - Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 7, 1578-1581.
 - Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia, vol. 8, 1581-1582.
 - Officium Commissariorum Domorum, Reg. Actorum Originalium, voll. 1-2.
 - Officium Magistralis Secretiae, Acta Originalia, vol. 1, 1570-1722.
 - Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 2, 1571-1577.
 - Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 3, 1577-1579.
 - Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae), vol. 4, 1580-1583.
 - Officium Causarum Delegationum, Acta Originalia, vol. 1, 1540-1590.
 - Officium D.D. Juratorum Notabilis Civitates, Acta Originalia, vol. 1, 1559-1642.

- Sacra Audientia, Decreta e decisione, vol. 1, 1538-1622.
- Notarial Archives of Malta - La Valletta, Vassalli St. (=NAMVS)
- Registers, Antonio Angelo Falzon, vol. 2, 1584-1594.
 - Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 1, 1573-1576.
 - Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 2, 1576-1578.
 - Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 3, 1578-1580.
 - Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 4, 1580-1581.
 -
 - Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 5, 1581-1582.
 - Registers, Giuliano Muscat, R. 11, sk. 979, vol. 1, 1545-1583.
 - Registers, Angelo Bartholo, R. 8, sk. 562, vol. 2, 1558-1580.
- Notarial Archives of Malta - La Valletta, St. Christopher St. (=NAMSC)
- Registers, Placido Abela, R 4, vol. 2, 1569-1576.
 - Registers, Antonio Caxaro, R 174, vol. 1, 1577-1579.
 - Registers, Antonio Caxaro, R 174, vol. 2, 1579-1582.
 - Registers, Lorenzo de Apapis, R 203, vol. 1, 1540-1583.
 - Registers, Vincenzo Bonaventura de Bonetis, R 206, vol. 50, 1574-1576.
- St. John's Co-Cathedral Library - La Valletta (=SJCL)
- n. STJL 231, *Reports of the restorations of The Baptism of Christ*, 1999.
 - Anthony Spagnol. *Documentation of Matteo Perez d'Aleccio's painting St. John's descent in Limbo*, 2000.
 - *Restauration of painting Coronation o the Virgin*, 2017.
 - Adriana Alescio. *Restauration report of the painting representing St. John emerges from Limbo*, 2020.

Fonti edite

ABBATE 1998

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*. Roma: Donzelli, 1998.

ABBATE 2001

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma: Donzelli, 2001.

ABBATE 2002

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002.

ABBATE 2009

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le provincie, la Sicilia*. Roma: Donzelli, 2009.

ABBATE 2013

Francesco Abbate. "Aspetti della pittura della Controriforma in Puglia". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 27-34.

ABBATE 2017

Francesco Abbate. "Presentazione". *L'Officina di Efesto*, n. speciale, 2017, pp. 1-2.

ABBATE, RICCO 2017

Francesco Abbate, Antonello Ricco (a cura di). *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*. Foggia: Grenzi, 2017.

ABELA 1647

Giovanni Francesco Abela. *Della descrizione di Malta isola nel mare siciliano con le sue antichità, ed altre notizie*. Malta: Bonacota, 1647.

ABELA 1988

Albert E. Abela. *The Order of St Michael and St George in Malta and Maltese Knights of the British Realm*. Valetta: Progress Press, 1988.

ACANFORA 2009

Elisa Acanfora (a cura di). *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*. Catalogo della mostra (Matera, 2009). Firenze: Mandragora, 2009.

ACCONCI, IMPONENTE 2013

Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013.

ACIDINI LUCHINAT 1998

Cristina Acidini Luchinat. *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll. Milano: Jandi Sapi, 1998.

ACOSTA LUNA 2011

Olga Isabel Acosta Luna. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

AOSTA LUNA 2013

Olga Isabel Acosta Luna. "A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá". *Quiroga*, n. 3, 2013, pp. 12-24.

ACOSTA LUNA, VARGAS MURCIA 2017

Olga Isabel Acosta Luna, Laura Liliana Vargas Murcia. "Imágenes sobrevivientes. Reflexiones sobre la colección pictórica del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Santafé de Bogotá". *Boletín de monumentos históricos*, n. 40, 2017, pp. 58-85.

ACUÑA 1956

Luis Alberto Acuña. "Fichas para la historia del arte en Colombia. Angelino Medoro, pintor del siglo XVI". *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n. 4, 1956, pp. 9-12.

ACUÑA 1973

Luis Alberto Acuña. *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada*. Bogotá: Kelly, 1973.

AGOSTI 2017

Barbara Agosti. "Sulla 'telona grande' di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino. In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 27-32.

AGUS 2012

Luigi Agus. "I rapporti storico-artistici nel bacino del Mediterraneo Occidentale

- nel XVI secolo. Il caso dei Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti tra Cagliari, Roma e Granada”. *Mneme Ammentos*, a. IV, n. 4, 2012, pp. 65-95.
- AIMI 1994
Antonio Aimi. “Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l’origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano”. *Rassegna di Studi e di Notizie*, a. XXI, vol. 18, 1994, pp. 27-52.
- AIMI 2003
Antonio Aimi (a cura di). *Perù: tremila anni di capolavori*. Catalogo della mostra (Firenze, 2003-2004). Milano: Electa, 2003.
- AIMI 2007
Antonio Aimi. “L’oro del Perù: l’origine di un mito”. In Antonio Aimi (a cura di). *L’oro del Perù*. Catalogo della mostra (Venezia, 2007). Milano: Electa, 2007, pp. 13-17.
- AIMI 2009
Antonio Aimi. *L’arte inca e le culture preispaniche del Perù*. Firenze: Giunti, 2009.
- AIMI 2015
Antonio Aimi. *Arqueólogos e intelectuales italianos en el Perú*. Lima: Instituto Italiano de Cultura de Lima, 2015.
- AIRALDI 1994
Gabriella Airaldi. “Genova, i Regni Iberici e l’Oceano tra XIV e XVI secolo”. In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 13-19.
- ALAYZA TIJERO, TRIVELLI AVILA 2019
Pedro Pablo Alayza Tijero, Carlos Trivelli Avila. *Guía Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2019.
- ALCALÁ 1998
Luisa Elena Alcalá. “«...fue necesario hacernos más que pintores...». Pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica”. In *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa: Pabellón de España, 1998, pp. 85-106.
- ALCALÁ 2002a
Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002.
- ALCALÁ 2002b
Luisa Elena Alcalá. “Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 9-67.
- ALCALÁ 2003
Luisa Elena Alcalá. “Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas”. In Norma Campos Vera (a cura di). *Barroco andino*. Memorial del I Encuentro Nacional. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Union Latina, 2003, pp. 259-266.
- ALCALÁ 2007
Luisa Elena Alcalá. “‘De compras por Europa’: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España”. *Goya: revista de arte*, n. 318, 2007, pp. 141-158.
- ALCALÁ 2014
Luisa Elena Alcalá. “La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 15-68.
- ALCALÁ 2017
Luisa Elena Alcalá. “‘...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...’. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”. *Libros de la Corte*, n. 5, 2017, pp. 163-183.
- ALCALÁ 2020.
Luisa Elena Alcalá. “Piedras y ladrillos, tepetates y oro: traslaciones materiales entre Tierra Santa, Italia y Nueva España”. In Gabriela Siracusano; Agustina Rodríguez Romero (a cura di). *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2020, pp. 365-383.
- ALCALÁ 2021
Luisa Elena Alcalá. “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”. *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, n. 3, 2021, pp. 87-98.
- ALCALÁ, BROWN 2014
Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.
- ALDANA 1992
Salvador Aldana. *El Palacio de la “Generalitat” de Valencia*, vol. 3. Valencia: Generalitat, 1992.
- ALECIO 1645
Adriano de Alecio. *El Angelico escrivelo con estilo de poeta lirico*. Murcia: Estevan Liberos, 1645.
- ALESSI 2004
Andrea Alessi. “‘Raffaellino’ da Reggio e la direzione dei lavori pittorici nella Palazzina Gamba a Bagnaia”. *Bollettino d’Arte*, n. 128, 2004, pp. 39-74.
- ALESSI 2005
Andrea Alessi. “La palazzina Gambarà: gli architetti e i pittori”. In Sabine Frommel (a cura di). *Villa Lante a Bagnaia*. Atti di Convegno (Viterbo, 2004). Milano: Electa-Mondadori, 2005, pp. 110-121.
- ALESSI 2014
Andrea Alessi. “Rivedendo Raffaellino da Reggio nei cantieri pittorici di Palazzo Farnese a Caprarola e alla Palazzina Gambarà a Bagnaia”. *Biblioteca & Società*, nn. 1-4, 2014, pp. 28-39.
- ALETTA 1992
Anna Aletta (a cura di). *Conversazioni sotto la volta: la nuova volta della Cappella Sistina e il manierismo romano fino al 1550*. Roma: Sinnos editrice, 1992.
- ALGARÍN GONZÁLEZ 2015
Ignacio Algarín González. “Nuevas visiones y aportaciones en la pintura ‘La Batalla de Clavijo’, de la iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, pp. 145-172.
- ALGARÍN GONZÁLEZ 2016
Ignacio Algarín González. “Mural de San Cristóbal de la Catedral de Sevilla de Mateo Pérez Alesio (1583): Fuentes visuales y análisis iconográficos”. *Temas de estética y arte*, n. 2016, pp. 271-300.
- ALGARÍN GONZÁLEZ 2017
Ignacio Algarín González. “El mecenazgo de Gonzalo Argote de Molina: el Contrato firmado con Mateo Pérez de Alesio”. In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 627-642.

ALGARÍN GONZÁLEZ 2018

Ignacio Algarín González. “El ‘testamento’ de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVII”. *Temas Americanistas*, n. 40, 2018, pp. 70-91.

ALGARÍN GONZÁLEZ 2020

Ignacio Algarín González. “Argote de Molina y Johannes Stradanus las estampas de la edición príncipe del Libro de la Montería (Sevilla, 1582). Una revisión de las fuentes textuales y visuales”. In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Acti del Convegno internazionale (Siviglia, 2019). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 289-307.

ALMANSA MORENO 2018

José Manuel Almansa Moreno. “Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada”. In José Manuel Almansa Moreno, Nuria Martínez Jiménez, Fernando Quiles García (a cura di). *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 236-255.

ALMANSA MORENO 2019

José Manuel Almansa Moreno. “Las pinturas murales del convento de San Francisco de Lima”. In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 191-210.

ALMANSA MORENO 2021

José Manuel Almansa Moreno. *Pintura mural en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ 2018

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández. “Cadiz, un espacio de confluencias para la escultura del pleno barroco”. In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 289-304.

ALONSO MORAL 2007a

Roberto Alonso Moral. “La scultura lignea napoletana in Spagna nell’età del barocco: presenza e influsso”. In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna*.

Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 75-86.

ALONSO MORAL 2007b

Roberto Alonso Moral. “San Giuseppe col Bambino Gesù”. In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 234-235.

ALONSO MORAL 2017

Roberto Alonso Moral. “Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d’Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Acti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 619-637.

ALPARONE 1982

Giuseppe Alparone. “Cesare Calise, manierista del Seicento”. In Massimo Ielasi (a cura di). *Artisti dell’isola d’Ischia*. Napoli: Società editrice napoletana, 1982, pp. 33-41.

ALTAMIRANO 2021

Diego Francisco Altamirano. “Historia de la Compañía en el Perú”. In *Una crónica jesuita olvidada. Edición y estudios de la Historia de la provincia peruana de la Compañía de Jesús, de Diego Francisco Altamirano, SJ*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2021, pp. 39-543.

ÁLVAREZ PERCA 1997

Guillermo Álvarez Perca. *Historia de la Orden Dominicana en el Perú (siglos XVI-XVII)*. Lima, 1997.

ÁLVAREZ URQUIETA 1933

Luis Álvarez Urquieta. *La pintura en Chile durante el periodo colonial*. Santiago del Chile: Academia Chilena de la Historia, 1933.

ALZATE MONTES, BENAVIDES SILVA, ESCOBAR HERRERA 2013a

Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013.

ALZATE MONTES, BENAVIDES SILVA, ESCOBAR HERRERA 2013b

Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera. “Estudio introductorio: Dominicos, arte y

predicación”. In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, pp. 15-28.

AMADOR MARRERO 2021

Pedro F. Amador Marrero. “Las obras desde su materialidad: impronta indiana”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Catalogo della mostra (Madrid, 2021-2022). Madrid: Museo del Prado, 2021, pp. 103-127.

AMATO 1996

Pietro Amato. *Simone De Magistris, “picturam et sculturam faciebat” (1538/43-notizie 1611)*. Macerata: Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 1996.

AMBROSINI MASSARI 2017

Anna Maria Ambrosini Massari. “Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci: alle radici del moderno nelle Marche del secondo Cinquecento”. In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 92-111.

AMBROSINI MASSARI, DELPRIORI 2017

Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017.

AMERIO 2018

Elena Amerio. “Demócrito ‘Bernardo’ Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo”. *Sílex*, vol. 8, n. 2, 2018, pp. 17-42.

AMERIO 2021

Elena Amerio. “Bernardo Bitti, el italiano que dejó honda huella en el arte del Perú”. *Quipu virtual. Boletín de Cultura Peruana*, n. 44, 2021, pp. 2-3.

ANDRIEN 2011

Kenneth J. Andrien. *Crisis y decadencia. El virreinato del Perú en el siglo XVII*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2011.

- ANGELI 2006
Noris Angeli. "Il ciclo pittorico del Battista nella chiesa del Gonfalone di Viterbo". *Biblioteca e Società*, vol. LIII, nn. 1-2, 2006, pp. 33-58.
- ANGELI 2007
Noris Angeli. *Chiesa del Gonfalone in Viterbo. Ciclo pittorico del Battista*. Viterbo: BetaGamma, 2007.
- ANGELINI 2000
Alessandro Angelini. "Pompeo Cesura tra Roma e L'Aquila". *Prospettiva*, nn. 98-99, 2000, pp. 104-144.
- ANGELINI 2014
Gianpaolo Angelini. "Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro". *Artes*, n. 15, 2010-2014, 2014, pp. 105-151.
- ANGULO 1917
Domingo Angulo. "Notas y monografías para la historia del barrio de San Lázaro de la ciudad de Lima: origen y principios del barrio de San Lázaro". *Revista Historica. órgano del Instituto Historico del Perú*, tomo V, n. 4, 1917, pp. 272-426.
- ANGULO 1921
Domingo Angulo. "El culto de Nuestra Señora del Rosario". *Mundial*, a. 2, n. str., 1921, pp. n.n.
- ANGULO 1935
Domingo Angulo. "La Metropolitana de la Ciudad de los Reyes". In *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*, vol. 2. Lima: Gil, 1935, pp. 3-88.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1945-1956
Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, 3 voll. Barcellona: Salvat, 1945-1956.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1955
Diego Angulo Íñiguez. *Ars Hispaniae*, vol. XII. *Pintura del Renacimiento*. Madrid: Plus Ultra, 1955.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1962
Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte*, tomo 2. Madrid: Oñate, 1962.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1971
Diego Angulo Íñiguez. *Ars Hispaniae*, vol. XV. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, PÉREZ SÁNCHEZ 1975
Diego Angulo Íñiguez, Alfonso Pérez Sánchez. *A Corpus of Spanish Drawings*. Londra: Harvey Miller, 1975.
- ANTONIO GARCÍA 2014
Guillermina Antonio García. "La protección de negros y mulatos libres menores de edad en la capital virreinal, siglos XVI y XVII". *Alteridades*, vol. XXIV, n. 47, 2014, pp. 21-30.
- ANTONUCCI 1997
Valentina Antonucci. *Voce* "Fiore, Pietro Antonio". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48. Roma: Treccani, 1997.
- ANSELMINI 2003
Alessandra Anselmi. "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)". In José Luis Colomer (a cura di). *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: CEEH, 2003, pp. 221-246.
- ANSELMINI 2006
Alessandra Anselmi. "La Santa Rosa di Melchiorre Cafà: iconografia e significato". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 89-96.
- APONTE PAREJA 2012
Jesús Andrés Aponte Pareja. "La escuela gaditano-genovesa de escultura y el eco de su estética en la escultura neogranadina". *La Hornacina*, aprile 2012. Consultado il 4 aprile 2018. <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia13.htm>.
- APONTE PAREJA 2017
Jesús Andrés Aponte Pareja. "La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina". *La Hornacina*, 11 giugno 2017. Consultado il 29 novembre 2021. <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia20.htm>.
- APONTE PAREJA 2018
Jesús Andrés Aponte Pareja. "La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina (II)". *La Hornacina*, 27 giugno 2018. Consultado il 12 agosto 2020. <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia21.htm>.
- ARANDA BERNAL 2005
Ana Aranda Bernal. "Los gremios en Sevilla. La articulación del medio artístico durante la edad moderna". In *Creación y Forma. Los gremios, artes y oficios de la Semana Santa sevillana*. Sevilla: Asuncioncho y Ayuntamiento de Sevilla, 2005, pp. 21-32.
- ARBOLEDA 1956
Gustavo Arboleda. *Historia de Cali desde los orígenes de la ciudad hasta la expiración del periodo colonial*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1956.
- ARCINIEGAS 1992
Germán Arciniegas. "Gli italiani nel Nuovo Mondo". In *America Latina. 1492-1992*. Roma: De Luca, 1992, pp. 17-22.
- ARELLANO 1988
Fernando Arellano. *El arte hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1988.
- ARENADO 1977
Fuensanta Arenado. "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n. 184, 1977, pp. 103-112.
- ARÉVALO CLARO 1970
José María Arévalo Claro. *Los dominicos en el Perú*. Lima: Imprenta Editorial San Antonio, 1970.
- ARGOTE DE MOLINA 1582
Gonzalo Argote de Molina. *Libro de la montería*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
- ARGOTE DE MOLINA 1588
Gonzalo Argote de Molina. *Nobleza de Andalucía*. Sevilla: Fernando Díaz, 1588.
- ARIAS CUBA 2013
Ybeth Merly Arias Cuba. "La influencia de la devoción de santa Rosa de Lima en el fortalecimiento de los dominicos en el Perú y las Indias, siglos XVII-XVIII". *Estudios Amazónicos*, a. XIII, n. 11, 2016, pp. 31-52.
- ARIAS DE COSSÍO 2009
Ana María Arias de Cossío. *El arte del Renacimiento español*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS 2021
Inmaculada Arias de Saavedra Alías. "De Asurias a Borbones: la España que vivió José Risueño". In Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, José Antonio Díaz Gómez, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco Hispánico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 19-49.

- ARIZA 1992
Alberto E. Ariza. *Los Dominicos en Colombia*, 2 voll. Bogotá: Provincia de San Luis Bertran de Colombia, 1992.
- ARÍZAGA TORRES 2018
Jhonatan Javier Arízaga Torres. *Análisis químico de una obra de arte colonial en el Perú del siglo XVI con posible atribución a Bernardo Bitti* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- ARROYO 1951
Luis Arroyo. *La Recoleta de Arequipa*. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1951.
- ARZÁNS DE ORZÚA Y VELA 1965
Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela. *Historia de la villa imperial de Potosí*. Mexico: Brown University Press, 1965 (ed. a cura di Lewis Hanke, Gunnar Mendoza).
- ASCHEGREEN PIACENTI 1981
Kirsten Aschengreen Piacenti. "Avori." In Alvar González-Palacios (a cura di). *Ambre, avori, lacche, cere*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1981, pp. 27-45.
- ATERIDO FERNÁNDEZ 2002
Ángel Aterido Fernández (a cura di). *Corpus Alonso Cano. Documentos y Textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- ATTARD 1979
Anthony Attard. *Inde of notaries (1465-1894)*. Sliema: St. Patrick's school, 1979.
- AURIGEMMA 2013
Maria Giulia Aurigemma. "Roma nel '500, le chiese e la città". In Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali' (a cura di). *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 113-130.
- AYAPE 1935
Eugenio Ayape. *Historia del desierto de la Candelaria*. Bogotá: Escuela tipográfica salesiana, 1935.
- AZANCOT FUEBTES 2007
Fernando Azancot Fuebtes. "Iglesia de Santiago". In Enrique Pareja López (a cura di). *Iglesias y Conventos de Sevilla*, tomo II. Sevilla: Tartesos, 2007, pp. 205-224.
- AZZOPARDI 1979
Gwann Azzopardi. "Tinstab l-ircevuta tal-kwadru titolari l-qadim Ta' S. Katarina". In *Programm tal-Festi Solenni f'Gieh Santa Katerina*. Zurrieq, 1979, pp. n.n.
- AZZOPARDI 2002
Gwann Azzopardi. "Il-kwadru titolari ta' San Pawl, il-belt". In *Festa San Pawl Nawfragu*. Valletta, 2002, pp. 35-37.
- BACCHI et alii 1988
Andrea Bacchi, Daniele Benati, Ludovica Trezzani, Anna Coliva, Anna Lo Bianco. "La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio". In Giuliano Briganti (a cura di). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, tomo 2. Napoli: Electa, 1988, pp. 411-471.
- BAENA ZAPATERO 2017
Alberto Baena Zapatero. "La vida material de las élites a finales del Antiguo Régimen: un estudio comparado de Lima, México y Lisboa". In Scarlett O'Phelan Godoy, Margarita Eva Rodríguez García (a cura di). *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, pp. 283-311.
- BAGLIONE 1642
Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642.
- BAILEY 1999
Gauvin Alexander Bailey. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1999.
- BAILEY 2001
Gauvin Alexander Bailey. "Just like The Gesù": Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola, and Jesuit Architecture in South America". *Archivum Historicum Societatis Jesus*, vol. 70, n. 140, 2001, pp. 233-263.
- BAILEY 2002
Gauvin Alexander Bailey. "Creating a global artistic language in Late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions, 1542-1621". In Pamela Jones, Thomas Worcester (a cura di). *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*. Leiden: Brill, 2002, pp. 225-250.
- BAILEY 2003
Gauvin Alexander Bailey. *Between Renaissance and Baroque Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- BAILEY 2009
Gauvin Alexander Bailey. "Art in Colonial Latin America: the state of the question". *Renaissance Quarterly*, vol. 62, n. 1, 2009, pp. 2-27.
- BAILEY 2010
Gauvin Alexander Bailey. *The Andean Hybrid Baroque: convergent cultures in the churches of colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010.
- BAILEY 2015-2016
Gauvin Alexander Bailey. "The Iconography of Jesuit Saints in the Church of San Pedro in Lima". *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 104, n. 416, 2015-2016, pp. 468-480.
- BAILEY 2019
Gauvin Alexander Bailey. "La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 101-127.
- BAILEY 2022
Gauvin Alexander Bailey. "'Para mayor gloria de Dios'. Colegios y residencias de la Compañía de Jesús". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 209-237.
- BALBI DI CORREGGIO 1567
Francesco Balbi di Correggio. *Verdadera relacion de todo lo que este año de M.D.LXV ha sucedido en la isla de Malta*. Alcalá de Henares: Juan de Villanueva, 1567.
- BALDINUCCI 1726
Filippo Baldinucci. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Firenze: Tartini e Franchi, 1726.
- BALZAROTTI 2021
Valentina Balzarotti. *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*. Bologna: Bologna University Press, 2021.
- BANDA Y VARGAS 1970
Antonio de la Banda y Vargas. "El pintor Juan Guí romano en Sevilla". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, voll. 52-53, nn. 159-164, 1970, pp. 175-181.
- BANDERA 2007
Maria Cristina Bandera (a cura di). *Dipinti italiani del Museo de Bellas*

- Artes di Santiago del Cile*. Firenze: Centro Di, 2007.
- BARBERINI 1991
 Maria Giulia Barberini (a cura di). *Sculture in terracotta del Barocco Romano. Bozzetti e modelli del Museo Nazionale di Palazzo Venezia*. Catalogo della mostra (Roma, 1991-1992). Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991.
- BARBONE PUGLIESE 1995
 Nuccia Barbone Pugliese. “57. Riposo nella fuga in Egitto”. In Antonio Cassiano (a cura di). *Il Barocco a Lecce e nel Salento*. Catalogo della mostra (Lecce, 1995). Roma: De Luca, 1995, p. 72.
- BARBONE PUGLIESE 2012a
 Nuccia Barbone Pugliese. “Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento: una premessa storica”. In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi. *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d’Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 2012-2013). Foggia: Grenzi, 2012, pp.13-28.
- BARBONE PUGLIESE 2012b
 Nuccia Barbone Pugliese. “Pittori veneziani in Puglia”. In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi. *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d’Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 2012-2013). Foggia: Grenzi, 2012, pp. 29-82.
- BARBONE PUGLIESE 2015
 Nuccia Barbone Pugliese. “La committenza pugliese di Jacopo Palma il Giovane e un dipinto inedito di Paolo Piazza”. In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015, pp. 59-83.
- BARBONE PUGLIESE, DONATI, PUPPI 2012
 Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi. *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d’Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 2012-2013). Foggia: Grenzi, 2012.
- BARBONE PUGLIESE, DONATI, PUPPI 2015
 Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015.
- BARGELLINI 1999
 Clara Bargellini. “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 75, 1999, pp. 79-98.
- BARGELLINI 2006
 Clara Bargellini. “Painting in Colonial Latin America”. In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 322-334.
- BARGELLINI 2011
 Clara Bargellini. “Tres esculturas italianas en la Nueva España”. In Luisa Derosa, Clara Gelao (a cura di). *Tempi e forme dell’arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D’Elia*. Foggia: Grenzi, 2011, pp. 361-363.
- BARGELLINI, DÍAZ CAYEROS 2018
 Clara Bargellini, Patricia Díaz Cayeros (a cura di). *El Renacimiento italiano desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- BARILLI 2004
 Renato Barilli. *Maniera moderna e manierismo*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- BARRIGA 1944
 Víctor M. Barriga. *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte*. Arequipa: Establecimientos gráficos La Colmena, 1944.
- BARRIGA CALLE 2015
 Irma Barriga Calle. “Modernos ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”. In Scarlett O’Phelan Godoy (a cura di). *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015 (1ª ed. 1999), pp. 423-446.
- BARRIGA CALLE 2017
 Irma Barriga Calle. “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”. In Scarlett O’Phelan Godoy, Margarita Eva Rodríguez García (a cura di). *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2017, pp. 313-342.
- BARRIGA CALLE 2019
 Irma Barriga Calle. “‘Reina, limpia y pura [Queen of Heaven, clean and pure]’, Italian Painters and Marian Imagery in 16th-Century Lima”. In Emily A. Engel (a cura di). *A Companion to Early Modern Lima*. Boston: Brill, 2019, pp. 311-336.
- BARRIGA CALLE 2022
 Irma Barriga Calle. “El ‘árbol frondoso’ de los frailes menores. La orden franciscana en el virreinato del Perú”. In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Los órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 73-113.
- BARRIGA TELLO 1985
 Martha Barriga Tello. “La Iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII”. *Letras*, vol. 54, nn. 88-89, pp. 7-20.
- BARRIGA TELLO 2004
 Martha Barriga Tello. *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- BARRÓN GARCÍA, CRIADO MAINAR 2015
 Aurelio A. Barrón García, Jesús Criado Mainar. “Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja”. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, vol. LVIII, 2015, pp. 73-113.
- BASSEGODA I HOGAS 1988
 Bonaventura Bassegoda i Hogas. “Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco”. *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nn. 32-32, 1988, pp. 151-176.
- BATALLA 2015
 Carlos Batalla. “Bruno Roselli, el defensor de los balcones”. *El Comercio*, 23 settembre 2015.
- BAYÓN 1988
 Damián Bayón. *Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1988.
- BELDA NAVARRO 2002
 Cristóbal Belda Navarro (a cura di). *Huellas. Catedral de Murcia*. Catalogo della mostra (Murcia, 2002). Murcia: Fundación CajaMurcia, 2002.
- BELLI BARSALI 1966
 Isa Belli Barsali. *Pittura coloniale del Perú*. Roma: De Luca, 1966.
- BELTRAMI 2002
 Cristina Beltrami. *La statuaria italiana dalla metà dell’Ottocento al primo ventennio del Novecento a Montevideo* (Tesi di dottorato). Venezia: Università Ca’ Foscari, 2002.

- BENASSAI 2007
Silvia Benassai. "Smarrimento di Cristo e suo ritrovamento nel tempio". In Maria Cristina Bandera (a cura di). *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile*. Firenze: Centro Di, 2007, pp. 14-17.
- BENAVENTE VELARDE 1995
Teofilo Benavente Velarde. *Pintores cusqueños de la colonia*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo, 1995.
- BENAVENTE VELARDE 2006
Teofilo Benavente Velarde. *Imaginería o escultura religiosa cusqueña de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cuzco: Navarrete, 2006.
- BENITO DOMÉNECH 1987
Fernando Benito Doménech. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catalogo della mostra (Valencia-Madrid, 1987-1988). Madrid: Museo del Prado, 1987.
- BENITO DOMÉNECH 1995
Fernando Benito Doménech. "La pittura spagnola dal pieno Rinascimento al Manierismo". In Alfonso Pérez Sánchez (a cura di). *La pittura spagnola*, vol. 1. Milano: Electa, 1995, pp. 245-290.
- BENITO RODRÍGUEZ 2017
José Antonio Benito Rodríguez. "La cofradía y templo de la Vera Cruz de Lima". In Francisco Javier Campos, Fernández de Sevilla (a cura di). *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*, vol. 1. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2017, pp. 349-366.
- BENITO RODRÍGUEZ 2018
José Antonio Benito Rodríguez. "La Lima conventual a mediados del siglo XVI". In Francisco Javier Campos (a cura di). *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*. San Lorenzo del Escorial, 2018, pp. 775-804.
- BENNER 2020
Gabriela Benner. "Los colores de los pachas en la Virgen del Cetro de Bernardo Bitti". *Revista Ui*, a. 4, n. 5, 2020, pp. 116-123.
- BENNER 2022
Gabriela Benner. "Los colores de la Trinidad: Bernardo Bitti y la simbología cromática jesuita del siglo XVI". In Dino León Fernández, Eliseo Huamantla Gómez (a cura di). *Estudios Iberoamericanos, Siglos XVI - XVIII*. Lima: Fondo Editorial Centro de Estudios Peruanos y Latinoamericanos, 2022, pp. 381-403.
- BENOCCHI 2010
Carla Benocci. "La Roma degli Sforza sfida il Granducato mediceo: la Sforzesca dei cardinali di Santa Fiora Guido Ascanio e Alessandro". *Studi Romani*, vol. 58, nn. 1-4, 2010, pp. 247-275.
- BENOCCHI 2015
Carla Benocci. "Gli Sforza di Santa Fiora in una terra di confine dal Quattrocento al Settecento: le robbiane nella pieve di Santa Fiora, le pitture, i quadri ed un teatro nei Palazzi di Santa Fiora, Proceno, la Sforzesca, Castell'Azzara, Selvena". In Maurizio Mambrini (a cura di). *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: Feudalità e Brigantaggio*. Atti del Convegno (Castell'Azzara, 2014). Arcidosso: Effigi, 2015, pp. 241-282.
- BENZONI 2015
Gino Benzoni. "Venezia e la Puglia". In Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi (a cura di). *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del Convegno (Bitonto, 2013). Foggia: Grenzi, 2015, pp. 9-16.
- BÉRCHÉZ, GÓMEZ-FERRER 2006
Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer. "Mirar y sentir la ciudad. La Valencia al viu en el siglo XVII". In Concepción de la Peña Velasco (a cura di). *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 13-28.
- BERGAMINI 2003
Giuseppe Bergamini. "Concilium in arena". In Giuseppe Bergamini, Tiziana Ribezzi (a cura di). *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*. Vicenza: Terra Ferma, 2003, pp. 150-153.
- BERNALES BALLESTEROS 1972
Jorge Bernales Ballesteros. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Siviglia: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972.
- BERNALES BALLESTEROS 1973
Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 56, nn. 171-173, 1973, pp. 221-271.
- BERNALES BALLESTEROS 1986
Jorge Bernales Ballesteros. "Mateo Pérez de Alesio y la pintura «romanista» en Sevilla y Lima". In Alberto Boscolo, Bibiano Torres (a cura di). *La presenza italiana in Andalusia nel Basso Medioevo*. Atti del Convegno (Roma, 1984). Bologna: Cappelli, 1986, pp. 181-213.
- BERNALES BALLESTEROS 1987
Jorge Bernales Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987.
- BERNALES BALLESTEROS 1989
Jorge Bernales Ballesteros. "La pintura en Lima durante el Virreinato". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 31-107.
- BERNALES BALLESTEROS 1991
Jorge Bernales Ballesteros. "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 1-133.
- BERNARDINI 2002a
Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002.
- BERNARDINI 2002b
Maria Grazia Bernardini. "Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 61-115.
- BERNARDINI, BUSSAGLI 2015
Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (a cura di). *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*. Catalogo della mostra (Roma, 2015). Milano: Skira, 2015.
- BERTOLINO 1666
Serafino Bertolino. *La Rosa Peruana ovvero vita della sposa di Christo, Suor Rosa di Santa Maria nativa della Città di Lima nel Regno del Perú, del Terz'Ordine di San Domenico*. Roma: Tinassi, 1666.
- BIANCHI 2006
Paola Bianchi. "La riorganizzazione militare del Ducato di Savoia e i rapporti del Piemonte con la Francia e la Spagna. Da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele II". In Enrique García Hernán, Davide Maffi (a cura di). *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500-1700)*, vol. 1, Madrid: ediciones laberinto, 2006, pp. 189-216.
- BIANCHI 2001
Petra Bianchi. "Visitors to the Grand Masters' Palace". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in*

- Valletta. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 85-88.
- BIANCHI, GELAO 2013
Vito Bianchi, Clara Gelao. *Bari, la Puglia e Venezia*. Bari: Adda, 2013.
- BIANCO 2013-2014
Rosanna Bianco. "Culto e iconografia di sant'Eligio in Puglia tra Medioevo ed età moderna". *Studi Bitontini*, nn. 95-98, 2013-2014, pp. 7-26.
- BIERSACK 2016
Martin Biersack. "Las prácticas de control sobre los extranjeros en el virreinato del Río de la Plata (1730-1809)". *Revista de Indias*, vol. 76, n. 268, 2016, pp. 673-716.
- BIGI IOTTI, ZAVATTA 2012
Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta (a cura di). *Orsi a Novellara: un grande manierista in una piccola corte*. Rimini: NFC, 2012.
- BILANCIA 2010
Fernando Bilancia. "Giovanni Fontana per la committenza degli Sforza di Santa Fiora: il palazzo alle Quattro Fontane e altre opere". *Palladio*, n. 46, 2010, pp. 105-136.
- BILANCIA 2012
Fernando Bilancia. "Alcune opere di Ottaviano Mascarino. Il palazzo Petriani e la cappella Solano in S. Caterina dei Funari a Roma ed il monumento funebre del Cardinale Rambouillet in S. Francesco a Tarquinia". *Studi di Storia dell'Arte*, n. 23, 2012, pp. 103-120.
- BITTARELLI 1995
Angelo Antonio Bittarelli. "Camillo Bagazzotto pittore marchigiano attivo anche in Umbria". *Bollettino storico della città di Foligno*, vol. 19, 1995, pp. 613-626.
- BITTARELLI 1999
Angelo Antonio Bittarelli. "Il collettivo pittorico dei De Magistris. Ricerche su Giovan Francesco (1540-1596c)". In *Studi Maceratesi*, vol. 33. Atti del XXXIII Convegno di Studi Maceratesi (Potenza Picena, 1997). Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, 1999, pp. 813-830.
- BLANCO QUIJANO 2018
Ricardo Andrés Blanco Quijano. *La materialización del proyecto borbónico en la obra de Domingo Esquiaqui en Santafé de Bogotá 1784-1794* (Tesi di Laurea Magistrale). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018.
- BLE 2021
Domenico Blè. "Praeclarissimus Pictor. Gianpietro Zullo pittore della Controriforma". *Parola e Storia*, a. XV, n. 29, 2021, pp. 81-95.
- BLOCH 1976
Marc Bloch. *Apologia della storia o mestiere di storico*. Torino: Einaudi, 1976.
- BLUNT 2001
Anthony Blunt. *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*. Torino: Einaudi, 2001 (1^a ed. 1966).
- BOCHICCHIO 2011
Luca Bochicchio. *La scultura italiana in America tra '800 e '900. Studio di un modello generale di diffusione per l'America Latina* (Tesi di dottorato). Genova: Università degli Studi di Genova, 2011.
- BOCCOLARI 2001
Giorgio Boccolari. "Gli Estensi di Modena". In Angelo Spaggiari, Giuseppe Trenti (a cura di). *Lo stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*. Atti del Convegno (Modena, 1998), vol. 1. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, pp. 23-43.
- BOEHMAN 2021
Jessica M. Boehman. "Cafà Saint Rose of Lima as Effigy". In Jennifer Cochran Anderson, Douglas N. Dow (a cura di). *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art. Essay in Honor of Brian A. Curran*. Leiden-Boston: Brill, 2021, pp. 213-234.
- BOGDANOVICH, ROUILLON 2015
Luis Martín Bogdanovich, Denisse Rouillon. *Para Vos nací. Historia, arte y patrimonio del Carmelo teresiano de Lima. 1643-2015*. Catalogo della mostra (Lima, 2015). Lima: Municipalidad de Lima, 2015.
- BOLOGNA 1958a
Ferdinando Bologna. *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*. Napoli: ESI, 1958.
- BOLOGNA 1958b
Ferdinando Bologna. *Francesco Solimena*. Napoli: L'arte tipografica, 1958.
- BOLZONI 2010a
Marco Simone Bolzoni. "Approfondimenti su Livio Agresti: la grafica, le committenze, la presenza in Umbria". *Proporzioni*, nn. 9-10, 2008-2009 (2010), pp. 71-89.
- BOLZONI 2010b
Marco Simone Bolzoni. "Tre nuovi disegni di Livio Agresti per Santa Caterina dei Funari". *Paragone*, n. 61, 2010, pp. 40-49.
- BOLZONI 2011
Marco Simone Bolzoni. *Il Cavalier d'Arpino disegnatore Catalogo ragionato dell'opera grafica* (Tesi di dottorato). Napoli: Università Federico II, 2011.
- BOLZONI 2020
Marco Simone Bolzoni. "Federico Zuccari all'Escorial. Alcuni progetti inediti". *Paragone*, n. 149, 2020, pp. 21-32.
- BOLZONI, RINALDI, TOSINI 2016
Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini (a cura di). *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*. Roma: De Luca, 2016.
- BONELLO 1999
Giovanni Bonello. *Art in Malta. Discoveries and recoveries*. La Valletta: Fondazzjoni patrimonju Malti, 1999.
- BONELLO 2004
Giovanni Bonello. "Francesco Potenzano and Matteo Perez d'Aleccio. First Artists who Painted in St John's". *Treasures of Malta*, n. 31, vol. XI/1, 2004, pp. 13-20.
- BONELLO 2005
Giovanni Bonello. *Histories of Malta. Ventures and adventures*. La Valletta: Fondazzjoni patrimonju Malti, 2005.
- BONET CORREA 1982
Antonio Bonet Correa. "Pinturas de Bitti y Holguín en Salta (Argentina)". *Miscelánea de arte*, 1982, pp. 202-205.
- BONFIGLIO 1999
Giovanni Bonfiglio. *Gli italiani nella società peruviana. Una visione storica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.
- BONNICI 1966
Art Bonnici. *History of the Church in Malta. Period III - 1530-1800*, vol. II. Malta: Empire Press, 1966.
- BONNICI CALI 1965
Raphael Bonnici Cali. "The Great Siege in Pictures (Matteo Perez D'Aleccio)". *Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malta*, a. XXIII, n. 3, 1965, pp. 103-118.

- BORG 2009
Vincent Borg. *Melita Sacra*, vol. II. Malta, 2009.
- BORGES 1992
Pedro Borges. *Religiosos en Hispanoamérica*. Madrid: mapfre, 1992.
- BORJA GÓMEZ 2013
Jaime Humberto Borja Gómez. “Los temas de la pintura dominica en el Nuevo Reino”. In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, pp. 71-95.
- BORRELLI 1989
Gennaro Borrelli. “La borghesia napoletana della seconda metà dei Seicento e la sua influenza sull’evoluzione del gusto da Barocco a Rococò. Parte quarta”. *Ricerche sul ‘600 napoletano*, 1989, pp. 7-20.
- BORRELLI 1993
Gennaro Borrelli. “Aniello e Michele Perrone scultori napoletani”. In Agostino Di Lustro. *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*. Napoli: Arte Tipografica, 1993, pp. 9-31.
- BORRELLI 2005
Gian Giotto Borrelli. *Sculture in legno di Età Barocca in Basilicata*. Napoli: Paparo, 2005.
- BORRELLI 2008
Gian Giotto Borrelli. “Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato”. In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009). Napoli: Paparo, 2008, pp. 63-77.
- BORRELLI 2009
Gian Giotto Borrelli. “Per un riepilogo dei recenti studi sulla scultura napoletana in età barocca”. In Nicola Spinosa (a cura di). *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli, 2009-2010). Napoli: Electa Napoli-Arte’m, 2009, pp. 18-21.
- BORRELLI 2011
Gian Giotto Borrelli. “Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano”. In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 123-124.
- BORRELLI 2014
Gian Giotto Borrelli. “Onofrio, Gennaro e Nicola Vassallo: una famiglia di scultori nella Napoli del Settecento”. In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*. Atti del Convegno (Napoli, 2011). Napoli: artstudiopaparo, 2014, pp. 100-115.
- BORRONI 1971
Fabia Borroni. *Voce* “Bonifacio, Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino”. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 12. Roma: Treccani, 1971.
- BOSSA HERAZO 1955
Donaldo Bossa Herazo. *Guía artística de Cartagena de Indias*. Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado, 1955.
- BOTTARI 1754
Giovanni Gaetano Bottari (a cura di). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura, scritte da’ più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*. Roma: Barbiellini, 1754.
- BOUDON-MACHUEL 2005
Marion Boudon-Machuel. *François du Quesnoy 1597-1643*. Parigi: Arthena, 2005.
- BOUILLAUD 1668
Claude Bouillaud. *Breve relatione della solennissima festa della beatificazione della beata Rosa di Santa Maria nativa della città di Lima nel Perù, monaca del Terz’Ordine di S. Domenico: fatta nella basilica di S. Pietro, adì 15 aprile 1668*. Roma: Nicol’Angelo Tinassi, 1668.
- BRACCIO 2009
Gabriela Braccio. “Esteban Sampzon, un escultor filipino en el Río de la Plata”. *Eadem Utraque Europa*, a. 5, n. 8, 2009, pp. 53-72.
- BRAUDEL 1976
Fernand Braudel. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, 2 voll. Torino: Einaudi, 1976 (1ª ed. 1953).
- BRESSANI 2013
Francesco Giuseppe Bressani. “La pittura italiana nelle valli del Perù”. In Generoso D’Agnese. *L’Avventura della Fede. I Missionari italiani nel Continente Americano: evangelizzatori, esploratori ed educatori*. Chieti: Edizioni Noubis, 2013, pp. n.n.
- BRIDIKHINA 2015
Eugenia Bridikhina. “El siglo XVII. La sociedad de los pactos”. In Eugenia Bridikhina (a cura di). *La experiencia colonial en Charcas s. XVI-XVII*, tomo 2. Sucre: Coordinadora de Historia, 2015, pp. 217-310.
- BRIGANTI 1961
Giuliano Briganti. *La maniera italiana*. Roma: Editori Riuniti, 1961.
- BRIGANTI 1988
Giuliano Briganti (a cura di). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 tomi. Napoli: Electa, 1988.
- BRIGNARDELLO 2002
Anna Maria Brignardello. “Il restauro degli affreschi”. In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L’Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 199-209.
- BRIGNARDELLO, MOIOLI, SECCARONI 2002
Anna Maria Brignardello, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni. “Osservazioni sulla tecnica di esecuzione del ciclo dell’Oratorio del Gonfalone. Giornate, incisioni e pigmenti”. In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L’Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 175-197.
- BRIGGS 1980
Martin Shaw Briggs. *Storia di Lecce. Nel Tallone d’Italia*. Lecce: Capone editore (rist. facsimile dell’ed. del 1913), 1980.
- BROOK 2010
Carolina Brook. “La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano”. In Carolina Brook, Valter Curzi (a cura di). *Roma e l’antico. Realtà e visione nel ‘700*. Catalogo della mostra (Roma, 2010-2011). Milano: Skira, 2010, pp. 151-160.
- J. BROWN 2008
Jonathan Brown. “La pittura en Sevilla y en la Ciudad de México, 1560-1660: influencias y diferencias”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 925-962.
- BROWN 2010
Jonathan Brown (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el Mundo Hispánico*. Catalogo della

- mostra (Madrid, 2010-2011). México: Fomento Cultural Banamex, 2010.
- M. BROWN 2008
Michael A. Brown. "La imagen de un Imperio: el arte del retrato en España y los virreinos de Nueva España y Perú". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 4. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 1447-1503.
- BRUGNOLI 1969
Maria Vittoria Brugnoli. "Su Raffaello architetto. La Cappella Chigi e la chiesa di Sant'Eligio". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, nuova serie, a. XVI, 1969, pp. 209-239.
- BRUQUETAS 2009
Rocío Bruquetas. "Técnicas y materiales en la pintura limeña de la primera mitad del siglo XVII: Angelino Medoro y su entorno". *Goya*, n. 327, 2009, pp. 144-161.
- BRYAN 1886
Michael Bryan. *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*, vol. 1. London: George Bell and sons, 1886.
- BUHAGIAR 1979
Mario Buhagiar. "The cult of St. Catherine in Malta". In Mario Buhagiar (a cura di). *St. Catherine of Alexandria: her churches, paintings and statues in the maltese islands*. Zurjeq: St. Catherine Musical Society, 1979, pp. 59-229.
- BUHAGIAR 1983
Mario Buhagiar (a cura di). *Marian art during the Seventeenth and Eighteenth centuries*. Catalogo della mostra (Mdina, 1983). Paola: Velprint, 1983.
- BUHAGIAR 1987
Mario Buhagiar. *The iconography of the maltese islands 1400-1900*. Malta: World Confederation of Salesian Past Pupils of Don Bosco, 1987.
- BUHAGIAR, FIORINI 1996
Mario Buhagiar, Stanley Fiorini. *Mdina. The Cathedral City of Malta*, 2 voll. Malta: The Central Bank of Malta, 1996.
- BURGASSI 2019
Valentina Burgassi. "«Gran cosa he il fondar nuova Cita, mecterla in difesa, abitarla, honorarla et difenderla.» Dalla città ideale del Rinascimento alla città reale: la nuova capitale dell'ordine di Malta". *Ars Italies*, n. 25, 2019, pp. 33-43.
- BUSTOS 1910
Zenón Bustos. *Anales de la Universidad Nacional de Córdoba. Segundo periodo 1795- 1807*, vol. 3. Córdoba: La Industrial, 1910.
- BUTTIGIEG 2011
Emanuel Buttigieg. *Nobility, Faith and Masculinity. The Hospitaller Knights of Malta, c.1580-c.1700*. London: continuum, 2011.
- CABALLERO BERNABÉ 2016
José Fredy Caballero Bernabé. "Aproximación a un modelo procesual de interpretación de una obra de arte. Un análisis de La Virgen de la leche de Mateo Pérez de Alesio según el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky". *Tierra Nuestra*, vol. 11, 2016, pp. 99-108.
- CABELLA 2005
Alessandra Cabella. "Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento". In Dino Puncuh (a cura di). *Storia della cultura ligure*, vol. 4. Genova: Palazzo Ducale, 2005, pp. 697-720.
- CACCIAVILLANI 1991
Carlos Alberto Cacciavillani. *L'architettura nel Viceregno del Rio de la Plata. Dalla conquista all'Indipendenza*. Pescara: OPUS, 1991.
- CACHO CASAL 2010
Marta Cacho Casal. "The 'true likenesses' in Francisco Pacheco's Libro de retratos". *Renaissance Studies*, vol. 24, n. 3, 2010, pp. 381-406.
- CALANCHA 1639
Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del Orden de San Agustín en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1639.
- CALERO TEJADA 1983
Álvaro Calero Tejada. *Cali eterno*. Cali: Talleres Litográficos de Feriva, 1983.
- CALÌ 1980
Maria Calì. *Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1980.
- CALÌ 1988-1989
Maria Calì. "«Maestro Pedro de Rubiales pintor' nelle chiese spagnole di Roma. Prospettiva, nn. 53-56, 1988-1989, pp. 399-407.
- CALISAYA VELÁSQUEZ 2006
Zenobio Calisaya Velásquez. "Vida y milagros de la Villa de San Felipe de Austria. Ensayo histórico antropológico". In *Ensayos históricos sobre Oruro*. La Paz: ASDI, 2006, pp. 69-144.
- CALLEJA 1881
Giuseppe Calleja. *The works of art in the churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*. Valletta: L'Immacolata, 1881.
- CALÒ 2016
Francesco Calò. "La Madonna del Velo e il Bambino addormentato: un'iconografia funeraria tra cultura adriatica e Bizanzio". *Odegitria*, a. XXIII, 2016, pp. 77-106.
- CALÒ CARDUCCI 2003
Luigi Guarnieri Calò Carducci. "La emigración italiana en Bolivia desde la colonia hasta el siglo XX. Relaciones políticas, económicas, culturales". *Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Anuario*, 2003, pp. 77-101.
- CALÒ MARIANI 1969
Maria Stella Calò Mariani. *Contributi alla storia dell'arte in Puglia. La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*. Bari: Adriatica, 1969.
- CÁMARA MUÑOZ, GARCÍA MELERO, URQUÍZAR HERRERA 2010
Alicia Cámara Muñoz, José Enrique García Melero, Antonio Urquizar Herrera. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010.
- CAMILLERI 2015
Maroma Camilleri (a cura di). *Besiged Malta 1565*, 2 voll. Valletta: Heritage Malta, 2015.
- CAMÓN AZNAR 1970
José Camón Aznar. *Summa Artis*, vol. XXIV. *La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- CAMPA 1992
Riccardo Campa. "La mitología e la morfología del nuovo mondo". In *America Latina. 1492-1992*. Roma: De Luca, 1992, pp. 25-116.
- CAMPANELLA 1854
Tommaso Campanella. "Discorsi politici ai principi d'Italia". In Alessandro d'Ancona (a cura di). *Opere di Tommaso Campanella scelte, ordinate ed annotate*, vol. 2. Torino: Pompa, 1854.

- CANALDA I LLOBET 2016
Sílvia Canalda i Llobet. “Entre Roma y Malta, el mecenazgo artístico del obispo Tommaso Gargallo (+1614)”. In María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García, María Elena Sainz Magaña (a cura di). *El Greco en su IV Centenario patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 259-279.
- CANELLAS ANOZ 2008
Magdalena Canellas Anoz. “Insituaciones, gobierno y documentación de la América virreinal en la ciudad de Sevilla”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 617-641.
- CANEPARI 2021
Andrea Canepari (a cura di). *L'eredità italiana nella Repubblica Dominicana. Storia, Architettura, Economia e Società*. Torino: Allemandi, 2021.
- CANTÙ 2007
Francesca Cantù (a cura di). *Scoperta e conquista di un Mondo Nuovo*. Roma: Viella, 2007.
- CANTÙ 2008a
Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008.
- CANTÙ 2008b
Francesca Cantù. “Le corti vicereali della Monarchia spagnola: America e Italia. Introduzione”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 11-36.
- CANTÙ 2009
Francesca Cantù. “Ordini religiosi, santità e culti nel Nuovo Mondo”. In Bruno Pellegrino (a cura di). *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, vol. 1. Atti del V Convegno Internazionale AISSCA (Lecce, 2003). Galatina: Congedo, 2009, pp. 39-76.
- CAPITELLI, CRACOLIC 2018
Giovanna Capitelli, Stefano Cracolic (a cura di). *Roma en México/México en Roma: las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo, 1843-1867*. Catalogo della mostra (Città del Messico, 2018-2019). Roma: Campisano Editore, 2018.
- CAPITELLI et alii 2018
Giovanna Capitelli, Macarena Carroza, Stefano Cracolic, Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez. *Arte en la iglesia de San Ignacio*. Santiago del Cile: RIL, 2017.
- CARDIM, PALOS 2012a
Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (a cura di). *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- CARDIM, PALOS 2012b
Pedro Cardim, Joan Lluís Palos. “El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos”. In Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (a cura di). *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 11-28.
- CARDUCHO 1633
Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura*. Frco. Martinez, 1633.
- CARLONI 2007
Livia Carloni. “Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento”. In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, pp. 85-97.
- CAROLI 2000
Flavio Caroli (a cura di). *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*. Catalogo della mostra (Milano, 2000-2001). Milano: Skira, 2000.
- CAROZZA, PASQUALE, FERRARA 2019
Michelangelo Carozza, Liana Pasquale, Daniele Ferrara. *Il Castello di Capua a Gambatesa. Divinità, natura e uomini: un percorso nel Castello di Capua*. Venafro: Poligrafica Terenzi, 2019.
- CARPANETO 2004
Giorgio Carpaneto. *I palazzi di Roma*. Roma: Newton & Compton, 2004.
- CARRANZA COHORNO 2017
Sandro Gino Carranza Cohorno. *Leonardo Jaramillo, un “maestro pintor” sevillano en el Perú virreinal* (Tesi de Maestría). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.
- CARRARA 2020
Eliana Carrara. “La bottega vasariana e la narrazione mitologica”. *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 67-78.
- CARRETERO CALVO 2016
Rebeca Carretero Calvo. “«Del más célebre pintor de Madrid». Mercado artístico entre Europa y América durante el Barroco: la llegada de obras de arte a la Provincia Jesuítica del Paraguay en el siglo XVIII”. In Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón (a cura di). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráfico transoceánicos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2016, pp. 73-90.
- CARRIÓ DE LA VANDERA 1773
Alonso Carrió de la Vandra. *El Lazarillo de Ciegos Caminantes, desde Buenos-Ayres, hasta Lima, con sus itinerarios segun la mas puntual observacion, con algunas noticias utiles á los nuevos comerciantes que tratan en mulas; y otras historicas*. Gijón: Rovada, 1773.
- CARRIÓ-INVERNIZZI 2017
Diana Carrió-Invernizzi. “Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias”. *Anales del Museo de América*, n. 25, 2017, pp. 62-76.
- CASATI 2013
Alessandra Casati. “Sculture e scultori francescani in Lombardia tra Sei e Settecento: segnalazioni in Valtellina e ipotesi per fra Diego da Careri e fra Giovanni da Reggio”. *Bollettino della società storica valtellinese*, n. 66, 2013, pp. 159-175.
- CASCIARO 2007
Raffaele Casciaro. “Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre”. In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 49-74.
- CASCIARO 2011
Raffaele Casciaro. “Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento ‘ragionato’”. *Studi Medievali e Moderni*, a. XV, nn. 1-2, 2011, pp. 273-298.
- CASCIARO 2013
Raffaele Casciaro. “Due scultori e due culture: Vespasiano Geniono e Francesco Antonio Zimbalo”. In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 115-124.

- CASCIARO 2019
Raffaele Casciaro. *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina*. Galatina: Congedo, 2019.
- CASCIARO, CASSIANO 2007
Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007.
- CASSAR 2011
Robert Cassar. *The Collegiate Church of the Shipwreck of St Paul*. Sliema: Miranda, 2011.
- CASSAR 2015
Robert Cassar. "Arms and armour of the Order of St Jojn from the 1565 siege". In Maroma Camilleri (a cura di). *Besiged Malta 1565*, vol. 2. Valletta: Heritage Malta, 2015, pp. 137-144.
- CASSIANO 1995
Antonio Cassiano (a cura di). *Il Barocco a Lecce e nel Salento*. Catalogo della mostra (Lecce, 1995). Roma: De Luca, 1995.
- CASSIANO 2013a
Antonio Cassiano. "In extremo Italiae angulo". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 9-15.
- CASSIANO 2013b
Antonio Cassiano. "33. San Carlo Borromeo in preghiera". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 256-258.
- CASSIANO 2013c
Antonio Cassiano. "73. Madonna con Bambino". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 304-305.
- CASSIANO, VONA 2013
Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013.
- CASTELLANOS 1955
Joan de Castellanos. *Elegías de varones ilustres de Indias*, vol. 4. Bogotá: ABC, 1955.
- CASTELLI 1991-1992
Amalia Castelli. "Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepostería de San Francisco". *Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, n. 21, 1991-1992, pp. 289-304.
- CASTROMEDIANO 1872
Sigismondo Castromediano. *Relazione della Commissione conservatrice dei Monumenti Storici e di Belle Arti di Terra d'Otranto per l'anno 1871 al Consiglio Provinciale*. Lecce: Tip. Salentina, 1872.
- CATALANO 2003
Dora Catalano. "La decorazione del Palazzo". In Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di). *Villa d'Este*. Roma: De Luca, 2003, pp. 33-53.
- CATALANO 2007
Dora Catalano. "Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, de Mari, d'Amore)". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 221-244.
- CATALANO 2019
Dora Catalano. "Guardando a levante. Pittura post-bizantina nel Meridione d'Italia e altri fatti adriatici". In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte'm, 2019, pp. 129-139.
- CATALANO et alii 2019
Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte'm, 2019.
- CATALDI 1841
Nicola Maria Cataldi. *Aletio illustrata o siano Ricerche storico-critiche sull'antica distrutta città di Aletio nella Penisola Salentina*. Napoli: De Bonis, 1841.
- CATELLO 1997
Elio Catello. "Argenti e sculture lignee per i viceré di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole". *Napoli Nobilissima*, IV serie, vol. XXXVI, nn. 1-4, 1997, pp. 77-84.
- CATELLO 2009
Roberta Catello. "Il presepe napoletano del Settecento". In Nicola Spinosa (a cura di). *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli, 2009-2010). Napoli: Electa Napoli-Arte'm, 2009, pp. 23-25.
- CATTO, MONGINI 2010
Michela Catto, Guido Mongini. "Missioni e globalizzazioni: l'adattamento come identità della Compagnia di Gesù". In Michela Catto, Guido Mongini, Silvia Mostaccio (a cura di). *Evangelizzazione e globalizzazione. Le missioni gesuitiche nell'Età Moderna tra storia e storiografia*. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2010, pp. 1-15.
- CATTO 2014
Michela Catto. "Istruire ed educare: il concilio di Trento e la società cattolica". In Domizio Cattoi, Domenica Primerano (a cura di). *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*. Catalogo della mostra (Trento, 2014). Trento: Museo diocesano tridentino, 2014, pp. 25-31.
- CAUCHI 1978a
John A. Cauchi. "St. John's: Works of Art Reconsidered". In John Azzopardi (a cura di). *The church of St. John in Valletta 1578-1978*. Catalogo della mostra (La Valletta, 1978). Malta: Progress Press, 1978, pp. 9-15.
- CAUCHI 1978b
John A. Cauchi. "Paintings". In John Azzopardi (a cura di). *The church of St. John in Valletta 1578-1978*. Catalogo della mostra (La Valletta, 1978). Malta: Progress Press, 1978, pp. 55-59.
- CAUSA 1984
Raffaello Causa. "La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 1. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 99-114.
- CAZZATO 1986
Mario Cazzato. *Antonio Donato d'Orlando (XVI-XVII sec.)*. Nardò: CSPCR, 1986.
- CAZZATO 2013
Mario Cazzato. "Il Medioevo lungo: Donato Antonio d'Orlando, pittore, e Giovanni Maria Tarantino, architetto". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 79-86.

- CAZZATO, FAGIOLO, PASCULLI FERRARA 2008
Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Mimma Pasculli Ferrara. *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma: De Luca, 2008 (1^a ed. 1996).
- CEÁN BERMÚDEZ 1800
Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV. Madrid: Ibarra, 1800.
- CECCHI 2011
Alessandro Cecchi (a cura di). *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*. Catalogo della mostra (Arezzo, 2011). Milano: Skira, 2011.
- CELIO 1638
Gaspere Celio. *Delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Napoli: Scipione Bonino, 1638.
- CERA 2016
Adriano Cera. *Sculture a Roma 1534-1621: da Paolo III Farnese a Paolo V Borghese*. Roma: Etgraphiae, 2016.
- CERASUOLO 2014
Angela Cerasuolo. "Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiego del lucido: ipotesi per la bottega dei Bassano". In Giuliana Ericani (a cura di). *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*. Atti del Convegno Internazionale (Bassano del Grappa-Padova, 2011), vol. 3. Bassano del Grappa: Bollettino del Museo Civico, 2014, pp. 786-801.
- CERIANA 2019
Matteo Ceriana. "Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa". In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte'm, 2019, pp. 105-127.
- CERVANTES 1605
Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605.
- CETRANGOLO 2001
Annibale Enrico Cetrangolo. "Il Principe di Santobuono, viceré del Perù, e le sue committenze musicali". In Gaetano Pitarresi (a cura di). *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del Convegno Internazionale (Polistena-San Giorgio Morgeto, 1999). Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2001 pp. 529-571.
- CHACÓN TORRES 1973
Mario Chacón Torres. *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973.
- CHANFREAU 1988
Marie-Françoise Chanfreau. "La vivienda en los pueblos jóvenes de Arequipa y Trujillo: creación de una nueva tipología regional". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n. 17, 1988, pp. 37-64.
- CHAPLAIN 2011
Caroline Chaplain. "Le cycle peint du Grand Siège de Malte au château de La Cassagne ou l'émergence d'un modèle iconographique". *Cahiers de la Méditerranée*, n. 83, 2011, pp. 51-60.
- CHECA ARTASU, NIGLIO 2021
Martin Manuel Checa Artasu, Olimpia Niglio (a cura di). *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Diplomazia culturale in azione*. Roma: Aracne, 2021.
- CHECCHI 2017
Guido Checchi. *Roma 1572: la "fiammata mistica" di Anthonie Blocklandt, El Greco e Giovanni de' Vecchi* (Tesi di dottorato). Bologna: Università di Bologna, 2017.
- CHIARELLI 2003
Tadeu Chiarelli (a cura di). *Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Catalogo della mostra (Milano, 2003). Milano: Skira, 2003.
- CHIARI 1986
Francesco Chiari. *Chiesa Santa Caterina d'Italia. La Valletta-Malta*. La Valletta, 1986.
- CHICHIZOLA DEBERNARDI 1983
José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983.
- CHUQUIRAY 2018
Javier Chuquiray. *La Escultura en Lima en la Primera Mitad del Siglo XVII. El Grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana, 2018.
- CHUQUIRAY 2019
Javier Chuquiray. "Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 335-362.
- CHURCHILL 1912
Sidney John Alexander Churchill. "A proposito della Chiesa di Sant'Eligio degli Orefici di Roma". *Rivista d'Arte*, a. VIII, nn. 3-6, 1912, pp. 124-129.
- CIAPPARONI 1983
Fabrizio Ciapparoni. "I bossoli degli uffici a Camerino dopo la devoluzione del Ducato". In *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*. Atti del XVIII Convegno di Studi Maceratesi (Camerino, 1982). Macerata: Centro di studi storici maceratesi, 1983, pp. 160-171.
- CIARLÒ 1993
John Ciarlò. *The hidden gem. St. Paul's Shipwreck Collegiate Church - Valletta*. Valletta: Progress Press Co. Ltf., 1993.
- CIARLÒ 2002
John Ciarlò. "Matteo Perez d'Aleccio". In *Festa San Pawl Nawfragu*. Valletta, 2002, pp. 48-53.
- CICCONI 2007
Rossano Cicconi. "Caldarola al tempo dei De Magistris". In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, pp. 21-35.
- CINELLI, MARRERO ALBERTO 2022
Noemi Cinelli, Antonio Marrero Alberto. "Italia en América: pintores del Belpaese en Chile (siglos XVI-XIX)". In Ester Prieto Ustio (a cura di). *La construcción de imaginarios. Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2022, pp. 129-141.
- CINI 2009
Charles Cini (a cura di). *The Siege of Malta, 1565. Matteo Perez d'Aleccio's frescos in the Grand Masters Palace, Valletta*. La Valletta: Heritage Malta, 2009.
- Civiltà del Seicento* 1984
Civiltà del Seicento a Napoli, 2 voll. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984.
- Civiltà del '700* 1979
Civiltà del '700 a Napoli, 2 voll. Catalogo della mostra (Napoli 1979-1980). Firenze: Centro Di, 1979.
- CLAVIJO GARCÍA 1978
Agustín Clavijo García. "Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro

- (1567-1633) en colección particular malagueña”. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n. 1, 1978, pp. 43-54.
- CLAVIJO GARCÍA 1985
Agustín Clavijo García. “Pittura colonial en Málaga y su provincia”. In Bibiano Torres Ramírez, José Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Huelva, 1984), vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 89-118.
- CLEOPAZZO 2019
Nicola Cleopazzo. “E Napoli cominciò a fare scuola nel Salento. La Madonna degli Angeli di Aniello Laudisello per la cappella d’Amato in Santa Maria de Raccomandatis a Nardò (1590); qualche riflessione e nuove aggiunte ai locali D’Orlando e Catalano e una Madonna del Soccorso a Gagliano del Capo”. *Il delfino e la mezzaluna*, 2019, pp. 137-163.
- CLEOPAZZO 2021
Nicola Cleopazzo. “Giovanni Previtali e l’importanza delle fonti documentarie per la ricerca storico-artistica. Hector Cruer, pittore fiammingo (Anversa? 1559/60 ca.-Napoli post 1620)”. *L’Officina di Efesto*, 2019 (2021), pp. 219-253.
- CLERI 2010
Bonita Cleri. “Federico Barocci e Federico Zuccari: due botteghe a confronto”. In Davide Tonti, Sara Bartolucci (a cura di). *Sacro e profano alla Maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*. Catalogo della mostra (Sant’Angelo in Vado, 2010). Sant’Angelo in Vado: Grafica vadese, 2010, pp. 65-81.
- CLERI 2015
Bonita Cleri. “Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie”. *Arte marchigiana*, n. 2, 2015, pp. 59-80.
- COBO Y PERALTA 1639 (1882)
Bernabé Cobo y Peralta. *Historia de la Fundación de Lima* [ed. 1639]. Lima: Imprenta liberal, 1882.
- COCHRANE 1989
Eric Cochrane. *L’Italia del Cinquecento. 1530-1630*. Julius Kirshner (a cura di). Roma-Bari: Laterza, 1989.
- COEN 2004
Paolo Coen. “Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d’arte (Roma, XVIII sec.)”. *Quaderni storici*, a. 39, n. 116 (2), 2004, pp. 421-448.
- COFFIN 1960
David Robbins Coffin. *The Villa d’Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- COHEN SUAREZ 2015a
Ananda Choen Suarez. *Pittura Colonial Cusqueña. El esplendor del arte en los Andes*. Cuzco: Haynanka, 2015.
- COHEN SUAREZ 2015b
Ananda Cohen Suarez. “From the Jordan River to Lake Titicaca: Paintings of the Baptism of Christ in Colonial Andean Churches”. *The Americas*, vol. 72, n. 1, n. speciale, 2015, pp. 103-140.
- COIRO 2011
Luigi Coiro. “Aniello Perrone ‘scultore di legnami famosissimo’ e il Calvario di Santa Maria di Montestanto a Napoli”. In Giuseppe De Vito (a cura di). *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti (2010-2011)*. Napoli: Arte’ m, 2011, pp. 7-23.
- COIRO 2013
Luigi Coiro. “Algardi e Napoli”. In Mariangela Bruno, Daniele Sanguineti (a cura di). *La cappella dei signori Franzoni magnificamente architettata: Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*. Genova: Sagep, 2013, pp. 163-181.
- COIRO 2017
Luigi Coiro. “Scolture sagre in legno e virtuosi artefici nella Napoli barocca: il caso di Aniello Perrone”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d’Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 263-273.
- COLIVA 2010
Anna Coliva. “La Sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari”. In Francesco Buranelli (a cura di). *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*. Firenze: Giunti, 2010, pp. 81-91.
- COLÓN Y COLÓN 1841
José Colón y Colón. *Sevilla Artística*. Sevilla: Alvarez, 1841.
- COLTRINARI 2012
Francesca Coltrinari. “La pittura nella Marca al tempo di Alberico Gentili (1570-1610 circa). Esempi di arte controriformata fra Simone De Magistris, Filippo Bellini e Andrea Boscoli”. In *Alberico Gentili (San Ginesio 1552-Londra 1608)*. Atti dei Convegni (San Ginesio, 2008-2009), vol. 3. Milano: Giuffrè, 2012, pp. 323-339.
- COLTRINARI 2015
Francesca Coltrinari. “Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del ‘500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/1539-1590)”. In *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII. Nuove ricerche*. Atti del Convegno (Tolentino, 2013). Macerata: Centro di studi storici maceratesi, 2015 pp. 305-360.
- COLTRINARI 2016
Francesca Coltrinari. *Loreto cantiere artistico internazionale nell’età della controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*. Firenze: Edifir, 2016.
- COLTRINARI 2017
Francesca Coltrinari. “Loreto, l’arte, i Gesuiti e la predicazione: un percorso fra personaggi e opere”. In Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari (a cura di). *Crivelli, Lotto, Guercino. Immagini della predicazione fra Quattrocento e Settecento*. Catalogo della mostra (Loreto, 2017-2018). Cinisello Balsamo: Silvana, 2017, pp. 15- 32.
- COLONNA 1994
Sefano Colonna. “Arte e letteratura. La civiltà dell’emblemata in Emilia nel Cinquecento”. In *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un’avventura artistica tra natura e idea*. Bologna: Credito Romagnolo, 1994, pp. 102-128.
- CONFORTI 2012
Claudia Conforti. “Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?”. In Luisa Giodano, Gianpaolo Angelini (a cura di). *L’immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*. Atti del Convegno (Pavia, 2005). Pavia: Collegio Ghislieri, 2012, pp. 75-95.
- CONTRERAS-GUERRERO 2017a
Adrián Contreras-Guerrero. “Retablo de la Virgen de los Mareantes”. In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, pp. 32-33.
- CONTRERAS-GUERRERO 2017b
Adrián Contreras-Guerrero. “Flagelación de Cristo”. In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal*

- en Andalucía. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, pp. 70-71.
- CONTRERAS-GUERRERO 2017c
Adrián Contreras-Guerrero. “Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana)”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 17-29.
- CONTRERAS-GUERRERO 2018
Adrián Contreras-Guerrero. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (Tesi di dottorato). Granada: Universidad de Granada, 2018.
- CONTRERAS-GUERRERO 2019a
Adrián Contreras-Guerrero. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.
- CONTRERAS-GUERRERO 2019b
Adrián Contreras-Guerrero. “Distinguidas mercaderías. Escultura y artes suntuarias en la Nueva Granada (siglos XVII y XVIII). In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2018). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2019, pp. 362-378.
- CONTRERAS-GUERRERO 2021
Adrián Contreras-Guerrero. “De Madrid al cielo –pasando por la Nueva Granada–. Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la capilla del Sagrario de Bogotá”. In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández Muñoz, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 345-357.
- CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2020
Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 54-70.
- CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021a
Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118.
- CONTRERAS-GUERRERO, DE NICOLÒ 2021b
Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolò. “L'impronta italiana nell'arte neogranadina”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 287-339.
- CONTRERAS-GUERRERO, ORTIZ CRESPO 2019
Adrián Contreras-Guerrero, Alfonso Ortiz Crespo. “La impronta del Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 31, 2019, pp. 37-55.
- CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA 1957
Juan de Contreras y Lopez de Ayala. *Escultura de Carrara en España*. Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 1957.
- CONTRERAS, ZULOAGA 2014
Carlos Contreras, Marina Zuloaga. *Historia mínima del Perú*. México: El Colegio de México, 2014.
- CÓRDOVA Y CASTRO 1668
Francisco de Córdoba y Castro. *Festivos cultos celebres aclamaciones que la siempre triunfante Roma dio a la bienaventurada Rosa de S. María virgen de Lima en su solemne beatificación*. Roma: Nicol' Angelo Tinassi, 1668.
- CÓRDOBA Y SALINAS 1651 (1957)
Diego de Córdoba y Salinas. *Crónica franciscana de las provincias del Perú* [ed. 1654]. Washington: Academy of American Franciscan History (ed. crítica a cura di Lino Canedo Gómez), 1957.
- CORRADINE MORA 2009
Magdalena Corradine Mora. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009.
- CORTÉS 1989
Gustavo Mateus Cortés. *Tunja. El arte de los siglos XVI - XVII - XVIII*. Bogotá: Arco, 1989.
- COSSIO DEL POMAR 1960
Felipe Cossio del Pomar. *Arte del Perú colonial*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- COSTANZI 2007
Costanza Costanzi. “La «regolata mescolanza»: verità e visione nella pittura marchigiana tra Cinquecento e Seicento”. In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, pp. 73-77.
- CRESPO RODRÍGUEZ 2004
María Dolores Crespo Rodríguez. “Arquitectura y bienes muebles de las haciendas limeñas. Notas para su estudio (1535-1746)”. In Francisco José Aranada Pérez (a cura di). *El mundo rural en la España Moderna*. Actas de la VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Ciudad Real, 2002). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 123-138.
- CRESPO RODRÍGUEZ 2020
María Dolores Crespo Rodríguez. *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Madrid: Editorial CSIC, 2020 (1ª ed. 2006).
- CRETA 2020
Ferdinando Creta. “L'arte di Silvestro Jacobelli”. *Il Sannio*, 7 febbraio 2020.
- CROSTHWAIT 2000
Anne Crosthwait. “Paintings of the Great Siege at Château de la Cassagne”. *Treasures of Malta*, n. 17, vol. IV/2, pp. 49-53.
- CROVETTO 1994
Pier Luigi Crovetto (a cura di). *Andando más, más se sabe*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 1992). Roma: Bulzoni, 1994.
- CRUZ DE AMENÁBAR 1986
Isabel Cruz de Amenábar. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago del Cile: Universidad Católica de Chile, 1986.
- CRUZ DE AMENÁBAR 1995
Isabel Cruz de Amenábar. “La pintura en el Reino de Chile”. In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 177-182.
- CRUZ DE AMENÁBAR 1997
Isabel Cruz de Amenábar. “Pittura e scultura barocche nel Regno del Cile (1650-1780)”. In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo*

- Mondo. *Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, pp. 391-402.
- CRUZ DE AMENÁBAR 2017
Isabel Cruz de Amenábar. *Museo de Arte Colonial San Francisco, Santiago de Chile*. Santiago del Cile: Museo de Arte Colonial San Francisco, 2017.
- CUADRIELLO 2021
Jaime Cuadriello. “Retratos / relatos que vienen de Ultramar: la representación marial como metáfora social”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Catalogo della mostra (Madrid, 2021-2022). Madrid: Museo del Prado, 2021, pp. 51-77.
- CUENCA TORIBIO 2013
José Manuel Cuenca Toribio. “Introducción a la España del siglo XVI y a la presencia andaluza en la economía del Quinientos”. In Rocío Sánchez Lissen (a cura di). *Economía y economistas andaluces (siglos XVI al XX)*. Madrid: Editorial del Economista, 2013, pp. 49-56.
- CURZIETTI 2017
Jacopo Curziotti. “Tracce per la scultura lignea a Roma in età barocca”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 533-547.
- CUTAJAR 1983
Dominic Cutajar. “Seventeenth and Eighteenth century art in Malta”. In Mario Buhagiar (a cura di). *Marian art during the Seventeenth and Eighteenth centuries*. Catalogo della mostra (Mdina, 1983). Paola: Velprint, 1983, pp. 12-23.
- CUTAJAR 1999
Dominic Cutajar. *History and works of art of St. John's Church Valletta - Malta*. Valletta: Publicarions Ltd, 1999 (1ª ed. 1989).
- CUTAJAR 2000
Dominic Cutajar. “Filippo Paladini: his activities in Malta”. *Treasures of Malta*, n. 19, vol. VII/1, 2000, pp. 23-27.
- DACOS 1999
Nicole Dacos (a cura di). *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Convegno Internazionale (Bruxelles, 1995). Roma: De Luca, 1999.
- D'AMICO 1992
Fabrizio D'Amico. “La pittura a Roma nella seconda metà del Cinquecento”. In Daniela Gallavotti Cavallero, Fabrizio D'Amico, Claudio Strinati. *L'arte in Roma nel secolo XVI*, tomo 2. *La pittura e la scultura*. Bologna: Cappelli, 1992, pp. 161-265.
- DANDELET 2001
Thomas Dandele. *Spanish Rome, 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- DANIELI 2020
Michele Danieli. “Orazio Samacchini. Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria”. In Davide Dotti (a cura di). *La seduzione della Bellezza. Collezione Luigi Cremonini*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2020, pp. 30-31.
- D'ASCENZO 2007
Annalisa D'Ascenzo. “Siviglia e gli italiani tra Medioevo ed Età moderna”. In Francesca Cantù (a cura di). *Scoperta e conquista di un Mondo Nuovo*. Roma: Viella, 2007, pp. 161-178.
- DÁVALOS Y FIGUEROA 1602
Diego Dávalos y Figueroa. *Primera parte de la miscelanea austral*. Lima: Antonio Ricardo, 1602.
- D'AVENIA 2011
Fabrizio D'Avenia. “Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del Vicereame spagnolo (1530-1713)”. In Antonino Giuffrida, Fabrizio D'Avenia, Daniele Palermo (a cura di). *Studi storici dedicati a Orazio Cancila*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, pp. 445-490.
- DE ACOSTA 2008
José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. crítica a cura di Fermín del Pino-Díaz), 2008.
- DE BONI 1852
Francesco De Boni. *Biografia degli artisti, ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*. Venezia: Santini e figlio, 1852.
- DEBONO 2007
Sandro Debono. *Understanding Caravaggio and his Art in Malta*. Malta: Heritage Malta, 2007.
- DE CARO 1961
Gaspare De Caro. *Voce* “Antonelli, Battista”. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 3. Roma: Treccani, 1961.
- DE' DOMINICI 1742-1745
Bernardo de' Dominici. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll. Napoli: Ricciardi, 1742-1745.
- DE GIORGIO 1985
Robert de Giorgio. *A city by an Order*. Valletta: Progress Press Co. Ltd, 1985.
- DE GIORGIO 2010
Cynthia de Giorgio. *The Conventual Church of the Knights of Malta. Splendour, history and art of "St. John's Co-Cathedral, Valletta*. Valletta: midseabooks, 2010.
- DEJO BENDEZÚ 2019
Juan Dejo Bendezú. “La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII)”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 37-73.
- DEJO BENDEZÚ, MALLMA 2018
Juan Dejo Bendezú, Karla Mallma (a cura di). *Imaginar lo invisible. Misión y utopía jesuita en el Perú*. Catalogo della mostra (Lima, 2018). Lima: Municipalidad de Lima, 2018.
- DEL ÁGUILA CHÁVEZ 2013
Priscila del Águila Chávez. “Manuel de Amat arte y mecenazgo en Lima (1761-1776)”. In Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. 1. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, pp. 357-374.
- DE LA PUENTE BRUNKE 2008
José de la Puente Brunke. “Monarquía, gobierno virreinal y élites: el Perú en el siglo XVII”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 103-118.
- DE LA PUENTE BRUNKE 2019
José de la Puente Brunke. “El virreinato peruano en el primer siglo XVIII americano (1680-1750). Organización territorial y control administrativo. In Bernard Lavallé (a cura di). *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740)*. *Un balance*

- historiográfico. Madrid: Casa de Velázquez, 2019, pp. 83-97.
- DELFINI, PENTRELLA 1984
Gabriella Delfini, Ruggero Pentrella. "Sant'Eligio degli Orefici". In *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984, pp. 357-407.
- DEL GROSSO 1973
Michele del Grosso. "La ceramica di Cerreto Sannita". *Raccolta Rassegna Storica dei Comuni*, vol. 5, 1973, p. 113-121.
- D'ELIA 1964
Michele D'Elia. *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*. Catalogo della mostra (Bari, 1964). Bari: Pinacoteca provinciale, 1964.
- D'ELIA 1969
Michele D'Elia. "Aggiunte alla pittura del '500 in Puglia". In Francesco Barbieri, Alfredo Petrucci (a cura di). *Studi di storia dell'arte, bibliologia ed erudizione in onore di Alfredo Petrucci*. Milano-Roma: Bestetti, 1969, pp. 26-34.
- D'ELIA 1982
Michele D'Elia. "La pittura barocca". In *La Puglia tra Barocco e Rococò*. Milano: Electa, 1982, pp. 162-320.
- DAL POZZO 1702
Bartolomeo dal Pozzo. *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni gerosolimitano detta di Malta*, vol. 1. Verona: Berno, 1702.
- DELPRIORI 2009
Alessandro Delpriori. "Una primizia di Durante Nobili e alcune osservazioni sul suo rapporto con Lorenzo Lotto". In Loretta Mozzoni (a cura di). *Lorenzo Lotto. Le Marche per una geografia dell'anima*. Atti del Convegno Internazionale (Recanati-Jesi-Monte San Giusto-Cingoli-Mogliano-Ancona-Loreto, 2007). Firenze: Giunti, 2009, pp. 100-109.
- DELPRIORI 2017
Alessandro Delpriori. "'Facerunt pictura et scultura'. Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 112-133.
- DEL REY FAJARDO 2002
José del Rey Fajardo. *Catedráticos jesuitas de la Javeriana colonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- DEL REY FAJARDO, GONZÁLEZ MORA 2008
José del Rey Fajardo, Felipe González Mora. *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la cultura y el arte*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- DE MAIO 1978
Romeo De Maio. *Michelangelo e la Controriforma*. Roma-Bari: Laterza, 1978.
- DEMAJO 1930a
Darmanin Demajo. "Storia dell'Albergia della lingua d'Italia". *Archivio Storico di Malta*, a. I, vol. I, n. 4, 1930, pp. 261-306.
- DEMAJO 1930b
Darmanin Demajo. "Le Chiese della Lingua d'Italia in Malta". *Archivio Storico di Malta*, a. II, vol. II, n. 1, 1930, pp. 23-36.
- DE MIERI 2004-2005
Stefano De Mieri. *Girolamo Imperato (1549 ca.-1607) ed altre questioni del tardo Cinquecento napoletano* (Tesi di dottorato). Napoli: Università Federico II, 2004-2005.
- DE MIERI 2009
Stefano De Mieri. *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*. Napoli: Arte Tipografica, 2009.
- DE MIERI 2015a
Stefano De Mieri. "Scultori, intagliatori, squadratori e 'mastri d'ascia' operanti a Napoli tra Cinque e Seicento. Regesto documentario". In Letizia Gaeta, Stefano De Mieri. *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*. Galatina: Congedo, 2015, pp. 157-190.
- DE MIERI 2015b
Stefano De Mieri. "Su Nunzio Maresca. Prime acquisizioni". In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 65-76.
- DE MIERI 2016
Stefano De Mieri. *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*. Napoli: Fioranna, 2016.
- DE MIERI 2017a
Stefano De Mieri. "Leonardo Grazia da Pistoia, Antonio e Costantino Stabile tra Napoli e la Lucania". In Francesco Abbate, Antonello Ricco (a cura di). *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*. Foggia: Grenzi, 2017, pp. 60-66.
- DE MIERI 2017b
Stefano De Mieri. "Pittura iberica nel vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, 'Domenico Spagnolo', Luis de Vargas e Luis de Morales". In Letizia Gaeta (a cura di). *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Atti della Giornata internazionale di studi (Napoli, 2016). Galatina: Congedo, 2017, pp. 163-182.
- DE NARDI 2014
Loris De Nardi. "Los virreinos de Sicilia y Perú en el siglo XVII. Apuntes sobre una comparación en el marco de la historia global de dos realidades solo geográficamente lejanas". *Estudios Políticos*, n. 45, 2014, pp. 55-75.
- DE NARDI 2016
Loris De Nardi. "Appunti per uno studio comparato delle periferie dell'impero spagnolo: Indie e domini italiani a confronto (XVI e XVII secolo)". *Storia e Politica. Rivista quadrimestrale*, a. VIII, n. 2, 2016, pp. 246-281.
- DE NICOLAY 1576
Nicolas de Nicolay. *Le navigationi et viaggi nella Turchia*. Anversa: Guglielmo Siluvio, 1576.
- DE NICOLO 2016
Francesco De Nicolò. *Quaresima e Settimana Santa a Terlizzi: storia ed iconografia di un rito*. Terlizzi: Ed. Insieme, 2016.
- DE NICOLO 2016-2017
Francesco De Nicolò. *Genesi e sviluppo della scultura lignea napoletana della prima metà dell'Ottocento: il caso di Arcangelo Testa* (Tesi di Laurea Magistrale). Bari: Università degli Studi di Bari, 2016-2017.
- DE NICOLO 2017
Francesco De Nicolò. *Il culto e la statua di S. Lorenzo di Gennaro d'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*. Sapri: Duminuco, 2017.
- DE NICOLO 2018a
Francesco De Nicolò. "Prime attestazioni di pittura napoletana nella Puglia del Cinquecento. Le tavole dei SS. Pietro e Paolo del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow' a Terlizzi". In Angelo D'Ambrosio, Francesco Di Palo (a cura di). *Dipanando i segreti del*

- tempo. *Studi in memoria di Gaetano Valente*. Molfetta: Mezzina, 2018, pp. 151-167.
- DE NICOLO 2018b
 Francesco De Nicolò. "Scultura lignea napoletana dell'Ottocento tra Napoli e Calabria: il caso di Arcangelo Testa e i suoi modelli". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a VIII, nn. 15-16, 2015 (2018), pp. 130-144.
- DE NICOLO 2019a
 Francesco De Nicolò. "L'iconografia della Madonna della Tenerezza: dall'icona della Madonna dei Martiri alle Vergini del Buon Consiglio e del Carmine". *Luce e vita Documentazione*, nn. 1-2, 2017 (2019), pp. 247-258.
- DE NICOLO 2019b
 Francesco De Nicolò. "Una pittura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92.
- DE NICOLO 2019c
 Francesco De Nicolò. "Santi Pietro e Paolo". In Luigi La Rocca, Francesca Radina (a cura di). *Restauri in mostra. Archeologia, arte, architettura*. Catalogo della mostra (Bari, 2018). Foggia: Grenzi, 2019, pp. 126-129.
- DE NICOLO 2020
 Francesco De Nicolò. "Esempi di iconografia micaelica nella scultura di Capitanata tra XVII e XIX secolo". In Armando Gravina (a cura di). *Atti del 40° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia* (San Severo, 2019), tomo II. San Severo: Archeoclud di San Severo, 2020, pp. 175-198.
- DE NICOLO 2021a
 Francesco De Nicolò. "Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59.
- DE NICOLO 2021b
 Francesco De Nicolò. "Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 32-43.
- DE NICOLO 2022a
 Francesco De Nicolò. "Alcune considerazioni sulla scultura pugliese in legno: il Cristo morto di Cerignola e lo scultore Gaetano Frisardi di Andria". In Armando Gravina (a cura di). *Atti del 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia* (San Severo, 2021), tomo II. San Severo: Archeoclud di San Severo, 2022, pp. 45-58.
- DE NICOLO 2022b
 Francesco De Nicolò. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile". *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 25-52.
- DE NICOLO 2022c
 Francesco De Nicolò. "Un *Ecce Homo* attribuibile a Nicola de Mari a Lima". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 188-189.
- DE NICOLO 2022d
 Francesco De Nicolò. "Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XIII, nn. 25-26, 2020 (2022), pp. 115-129.
- DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022a
 Francesco De Nicolò, Laura Liliana Vargas Murcia. "Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna". *Fronteras de la Historia*, vol. 27, n. 1, 2022, pp. 328-358.
- DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b
 Francesco De Nicolò, Laura Liliana Vargas Murcia. "Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)". *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 110-130.
- DE PALMA 2007
 Luigi Michele de Palma. *Il Frate Cavaliere. Il tipo ideale del Giovannita fra medioevo ed età moderna*. Bari: Ecumenica Editrice, 2007.
- DE PAULA 1995
 Alberto De Paula. "Espacios oceánicos y puertos de ultramar en la América española (1500 al 1800)". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 51-98.
- DE PEDRO, ESCOBAR ALBA 2017
 Antonio de Pedro, Niny Yojana Escobar Alba. "De las vírgenes conquista a las vírgenes encomenderas: el caso de la ciudad de Tunja". *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, n. 5, 2017, pp. 34-64.
- DE PIRO 1997
 Nicholas de Piro. "The language of symbols". *Treasures of Malta*, n. 10, vol. IV/1, 1997, pp. 49-53.
- DE PIRO 2001
 Nicholas de Piro. *The Sovereign Palaces of Malta*. Sliema: Miranda, 2001.
- DE ROSA 2021
 Giuseppe De Rosa. "Bernardo Bitti, pittore nato a Camerino che operò in America Latina dal 1575". *Orizzonti della Marca*, 18 sett. 2021, p. 3.
- DE SIMONE 1874
 Luigi Giuseppe de Simone. *Lecce e i suoi monumenti descritti ed illustrati*. Lecce: Campanella, 1874.
- DE SIMONI 1984
 Armando De Simoni. *S. Eligio degli Orefici. Fascino e memorie*. Roma: Fratelli Palombi, 1984.
- DE SIVRY, CHAMPAGNAC 1850
 Louis de Sivry, Jean-Baptiste-Joseph Champagnac. *Dictionnaire géographique, historique, descriptif, archéologique des pèlerinages anciens et modernes et des lieux de dévotion les plus célèbres de l'univers*, tomo 1. Parigi: Montrouge, 1850.
- D'ESPOSITO 1989
 Francesco D'Esposito. "Presenza italiana tra i 'conquistadores' ed i primi colonizzatori nel Nuovo Mondo (1492-1560)". In *Presencia italiana en Andalucía, siglos XIV-XVII*. Actas del III coloquio Hispano-Italiano (Sevilla, 1986): Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1989, pp. 493-517.
- DE STROBEL 1991
 Anna Maria De Strobel. "Documenti per la Cappella Sistina". In *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*. Catalogo della Mostra (Venezia, 1991). Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991, pp. 265-298.
- DE VECCHI, CERCHIARI 2004
 Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari. *Arte nel Tempo. Dalla crisi della Maniera al Rococò*. Milano: Bompiani, 2004.
- DE VIZIO 2011
 Romina De Vizio (a cura di). *Repertorio dei notai romani dal 1348 al 1927 dall'Elenco di Achille Francois*. Roma: Fondazione Marco Besso, 2011.
- DIAZ 1987
 Furio Diaz. *Il Granducato di Toscana. I Medici*. Torino: UTET, 1987.
- DÍAZ DE TUESTA 1985
 Víctor Díaz de Tuesta. "La Iglesia de San Agustín de Lima (apuntes históricos)". *Archivo Agustiniáno*, n. 69, 1985, pp. 397-419.

- DI GIACOMO 2016
Corrado di Giacomo. *Università e Nobil Collegio degli Orefici Gioiellieri Argentieri dell'Alma città di Roma*. Roma, 2016.
- DI GIOIA 1987
Elena Bianca Di Gioia. "Un bronzo dalla S. Rosa da Lima di Melchiorre Caffà nel Museo di Roma". *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, a. I, 1987, pp. 39-53.
- DI GIOIA 2002
Elena Bianca Di Gioia. *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*. Roma: Campisano, 2002.
- DI LIDDO 2008
Isabella Di Liddo. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca, 2008.
- DI LIDDO 2016
Isabella Di Liddo. *L'arte dell'intaglio. Arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia meridionale: organi, cantorie, cori, pulpiti, altari*. Fasano: Schena, 2016.
- DI LIDDO 2017a
Isabella Di Liddo. "La bottega spagnola dei Salzillo: tecniche, modelli e rapporti culturali con l'area mediterranea occidentale". Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 601-617.
- DI LIDDO 2017b
Isabella Di Liddo. "Nicolantonio Brudaglio. Una bottega pugliese per i Santi Patroni di Puglia: l'Addolorata di Bisceglie". In Isabella Di Liddo, Mimma Pasculli Ferrara (a cura di). *I Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano: Schena, 2017, pp. 171-194.
- DI LIDDO 2019
Isabella Di Liddo. "Sculture napoletane di età barocca per il Nuovo Mondo: modelli culturali, committenti e artisti". In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 305-317.
- DI LIDDO, PASCULLI FERRARA 2017
Isabella Di Liddo, Mimma Pasculli Ferrara (a cura di). *I Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano: Schena, 2017.
- DI LORENZO 2019
Pietro Di Lorenzo. "La chiesa di Santa Lucia (o dei Sette Dolori) in Faicchio: prime indagini su storia, opere d'arte e sui pittori Cipullo, Ferrazano e Sodi". *Rivista di Terra di Lavoro*, a. XIV, n. 2, 2019, pp. 48-70.
- DI MACCO, DARDANELLO, GAUNA 2020
Michela di Macco, Giuseppe Dardanello, Chiara Gauna (a cura di). *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi. 1680-1750*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 2020). Genova: Segep, 2020.
- DI PALO 1992
Francesco Di Palo. *Stabat Mater Dolorosa. La Settimana santa in Puglia: ritualità drammatica e penitenziale*. Fasano di Brindisi: Schena, 1992.
- DI PALO 2003
Francesco Di Palo. *Rosarium Virginis Mariae: culto, iconografia, confraternite rosariane nella Diocesi di Molfetta, Ruvo, Giovinazzo, Terlizzi*. Terlizzi: Centro Stampa litografica, 2003.
- DI PALO 2015
Francesco Di Palo. *Da ruralis ecclesia a santuario cittadino. La chiesa della Madonna delle Grazie a Ruvo di Puglia*. Foggia: Grenzi, 2015.
- DI PALO 2020
Francesco Di Palo. *La fabbrica dei santi. Francesco Verzella e le botteghe di Picano, Testa, Citarelli. Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola', comprimari, allievi, epigoni*. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2020.
- DI STEFANO 1998
Emanuela Di Stefano. "Nobili e mercanti: ascesa e potere a Camerino nei secoli XV e XVI". In *La nobiltà della Marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*. Atti del XXXII Convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, 1996). Macerata: Centro studi maceratesi, 1998, pp. 161-196.
- DONATI 2015
Andrea Donati. "Il Greco a Roma, 1570-1575 circa". In Lionello Puppi (a cura di). *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio*. Catalogo della mostra (Treviso, 2015-2016). Milano: Skira, 2015, pp. 109-134.
- DONNINI 2007
Giampiero Donnini. "Il primo tempo di Simone De Magistris tra Marche e Roma". In Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007, pp. 79-83.
- D'ONOFRIO 2019
Antonio D'Onofrio. "I presidi di Toscana: forme di lunga durata e mutamenti in un piccolo spazio (1557-1801)". *Mediterranea. Ricerche storiche*, a. XVI, n. 45, 2019, pp. 39-60.
- DORIA 1992
Giorgio Doria. "L'opulenza ostentata nel declino di una città". In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 13-17.
- DOSIO 2018
Patricia Andrea Dosio. "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata". *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, n. 35, 2018, pp. 213-215.
- DUGGAN 2017
Christopher Duggan. *Historia de Italia*. Madrid: Ediciones Akal, 2017 (1ª ed. 1996).
- DUQUE GÓMEZ 1955
Luis Duque Gómez. *Colombia: Monumentos históricos y arqueológicos*, vol. 2. Mexico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1955.
- DUQUE GÓMEZ 1957
Luis Duque Gómez. "Notas sobre la pintura neogranatense del siglo XVI". *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n. 5, 1957, pp. 8-14.
- DURÁN MONTERO 1978
María Antonia Durán Montero. *Fundación de ciudades en el Perú durante el siglo XVI: estudio urbanístico*. Sevilla : Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1978.
- ECHAVE Y ASSU 1688
Francisco de Echave y Assu. *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes: Juan Baptista Verdussen, 1688.
- ECHEVARRÍA Y MORALES 1804
Francisco Javier Echevarría y Morales. *Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa*. Arequipa, 1804.
- EGAÑA 1954
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1565-1575)*, vol.

1. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1954.
- EGAÑA 1958
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1576-1580)*, vol. 2. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1958.
- EGAÑA 1961
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1581-1585)*, vol. 3. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1961.
- EGAÑA 1966
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1586-1591)*, vol. 4. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1966.
- EGAÑA 1970
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1592-1595)*, vol. 5. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1970.
- EGAÑA 1974
Antonio de Egaña (a cura di). *Monumenta Peruana (1596-1599)*, vol. 6. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1974.
- EGAÑA, FERNÁNDEZ 1981
Antonio de Egaña, Enrique Fernández (a cura di). *Monumenta Peruana (1600-1602)*, vol. 7. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981.
- EGBERT 1896
James Chidester Egbert. *Introduction to the Study of Latin Inscriptions*. New York-Cincinnati-Chicago: American Book Company, 1896.
- EGUIGUREN 1945
Luis Antonio Eguiguren. *Las calles de Lima*. Lima, 1945.
- ELLIOTT 2006
John H. Elliott. *Imperios del Mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492 - 1830)*. Madrid: Editorial Taurus, 2006.
- ELLIOTT 2020
John H. Elliott. "El Perú en la monarquía hispánica". In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2020, pp. XXI-XXXIII.
- ELLUL 2000
Michael Ellul. *The Jesuit College and Church in Valletta. An architectural appreciation of the Old University building and the adjoining Jesuit Church*. Valletta: Foundation for International Studies, 2000.
- ENGEL 2019
Emily A. Engel (a cura di). *A Companion to Early Modern Lima*. Brill: Leiden-Boston, 2019.
- EPIFANI 2020
Mario Epifani. "Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci". In Michela di Macco, Giuseppe Dardanella, Chiara Gauna (a cura di). *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi. 1680-1750*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 2020). Genova: Segep, 2020, pp. 151-158.
- ESPINOSA RODRÍGUEZ 2001
Antonio Espinosa Rodríguez. "The Great Siege fresco by Pérez d'Aleccio". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 55-58.
- ESCOVAR 2005
Alberto Escovar. *Bogotá. Centro histórico*, vol. 2. Bogotá: Gamma, 2005.
- ESPINOSA SPÍNOLA 2018
Gloria Espinosa Spínola. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018.
- ESPINOSA TORRES 2019
María del Pilar Espinosa Torres. *Imagen de la pintura mural en la casa de Gonzalo Suárez Rendón. Arte y devoción*. Tunja: Búhos, 2019.
- ESPIÑOZA DE LA BORDA 2008
Álvaro Espinoza de la Borda. "Manejando la pluma para mejor servir la causas de Dios. Los escritores recoletos de Arequipa". In Álvaro Espinoza de la Borda, Fernando Calderón Valenzuela, Lorenzo Tacca Quispe (a cura di). *Arequipa a través del tiempo. Política, cultura y sociedad*. Arequipa: Centro de Estudios Arequipeños-Universidad Nacional de San Agustín, 2008, pp. 101-149.
- ESPOSITO 2008
Gennaro Esposito. "La pala della Piscina Probatica per l'Ospedale Grande di Viterbo". In Gennaro Esposito (a cura di). *La Piscina Probatica. Il dipinto dello 'Spedale Grande' di Viterbo: Cesare Nebbia (1534-1614)*. Viterbo: Agnesotti, 2008, pp. 15-38.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1980
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Enigma de la pintura Mural del Convento de San Francisco". *El Comercio*, 13 luglio 1980.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1984
Ricardo Estabridis Cárdenas. "El grabado colonial en Lima". *Anuario de Estudios Americanos*, n. 41, 1984, pp. 253-289.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989a
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 109-164.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989b
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Virgen con el Niño". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 332.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989c
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Cristo Resucitado". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 333.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989d
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Las lagrimas de San Pedro". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 333.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989e
Ricardo Estabridis Cárdenas. "La oración en el huerto". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 333.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989f
Ricardo Estabridis Cárdenas. "San Bonaventura". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 334.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989g
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Jesús de la humildad y la paciencia". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 334.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1989h
Ricardo Estabridis Cárdenas. "San Jerónimo". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 398.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1990
Ricardo Estabridis Cárdenas. "El Cristo de la Agonía: una escultura del Barroco italiano en Lima". *El Comercio*, 14 gennaio 1990, sez. C.

- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1995
Ricardo Estabridis Cárdenas. “El ángel custodio de las reliquias”. *Arte Actual*, n. 1, 1995, pp. 34-37.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 1996
Ricardo Estabridis Cárdenas. “La obra de Bernardo Bitti en San Pedro de Lima”. In *...redescubramos Lima. Iglesia de San Pedro*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1996, pp. 19-23.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2002a
Ricardo Estabridis Cárdenas. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2002b
Ricardo Estabridis Cárdenas. “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 135-171.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2004
Ricardo Estabridis Cárdenas. “Academia y academicismos en Lima decimonónica”. *Tiempos de América*, n. 11, 2004, pp. 77-90.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2013
Ricardo Estabridis Cárdenas. “Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 10, 2013, pp. 36-47.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2014
Ricardo Estabridis Cárdenas (a cura di). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2021
Ricardo Estabridis Cárdenas. “La pintura sobre vidrio reverso en el Perú virreinal”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 131-138.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS 2022
Ricardo Estabridis Cárdenas. “Técnicas pictóricas no tradicionales en el Perú de los siglos XVI al XIX: la pintura sobre vidrio reverso”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 19, 2022, pp. 24-35.
- ESTELLA MARCOS 2005
Margarita Estella Marcos. “La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno”. In Miguel Cabañas Bravo (a cura di). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 331-345.
- ESTELLA MARCOS 2007
Margarita Estella Marcos. “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”. In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 93-122.
- ESTELLA MARCOS 2011
Margarita Estella Marcos. “Caracteres del envío de esculturas líneas napolitanas a España”. In Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (a cura di). *El arte y el viaje*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 555-570.
- ESTELLA MARCOS 2016a
Margarita Estella Marcos. “Niño Jesús de cura”. In Rafael Ramos Sosa, Luis Martín Bogdanovich (a cura di). *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Catalogo della mostra (Lima, 2016). Lima: Municipalidad de Lima, 2016, pp. 54-55.
- ESTELLA MARCOS 2016b
Margarita Estella Marcos. “Criso expirante”. In Rafael Ramos Sosa, Luis Martín Bogdanovich (a cura di). *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Catalogo della mostra (Lima, 2016). Lima: Municipalidad de Lima, 2016, pp. 106-107.
- ESTENSSORO FUCHS 2003
Juan Carlos Estenssoro Fuchs. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Institut français d'études andines, 2003.
- FABBRI 2006
Paolo Fabbri. “La nascita dell'opera in musica”. In Jean-Jacques Nattiez (a cura di). *Enciclopedia della musica*, vol. 1. Milano: Il Sole 24 Ore, 2006 (1ª ed. 2004), pp. 380-402.
- FACCHINETTI 2017a
Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017.
- FACCHINETTI 2017b
Simone Facchinetti. “Lorenzo Lotto e il destino delle sue ‘robbe’”. In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, pp. 7-11.
- FAGIOLO 2014
Marcello Fagiolo. “La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis”. In Delfin Rodríguez Ruiz (a cura di). *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 45-73.
- FAGIOLO, CAZZATO 1984
Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato. *Lecce*. Bari: Laterza, 1984.
- FAJARDO DE RUEDA 2005
Marta Fajardo de Rueda (a cura di). *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- FAJARDO DE RUEDA 2008
Marta Fajardo de Rueda. *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. León: Universidad de León, 2008.
- FALASCHI 2019
Pier Luigi Falaschi. “Betti privato”. In Rocco Favale, Felice Mercogliano (a cura di). *Emilio e Ugo Betti. Giustizia e Teatro*. Atti del Convegno (Camerino, 2018). Napoli: Editoriale Scientifica, 2019, pp. 15-56.
- FALCÓN MÁRQUEZ 2011
Teodoro Falcón Márquez. “Mármoles de talleres genoveses en las casas-palacio de Andalucía Occidental en el siglo XVI”. In Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio, Belén Calderón Roca (a cura di). *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga: Universidad, 2011, pp. 445-478.
- FARINA 2018
Viviana Farina. “El arte en Nápoles en la época del gobierno del III duque de Osuna (1616-1621)”. In Pedro Jaime Moreno de Soto (a cura di). *Italia en Osuna*. Catalogo della mostra (Osuna, 2018-2019). Osuna: Patronato de Arte, 2018, pp. 45-81, 90-94.
- FARRUGGIO 2010
Agata Ausilia Farruggio. *Francesco Potenzano pittore e poeta (1552-1601). Rapporti tra arte, storia e letteratura nella Sicilia del vicereame spagnolo* (Tesi di dottorato). Catania: Università di Catania, 2010.

- FAVARÒ 2009
Valentina Favarò. *La modernizzazione militare nella Sicilia di Filippo II*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2009.
- FAVARÒ 2019
Valentina Favarò. *Pratiche negoziali e reti di potere. Carmine Nicola Caracciolo tra Europa e America (1694-1725)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2019.
- FEBBRARO 2013
Antonio Febbraro. *Guida di Santa Caterina*. Galatina: Editrice Salentina, 2013 (1ª ed. 2007).
- FERNÁNDEZ 1986
Enrique Fernández (a cura di). *Monumenta Peruana (1603-1604)*, vol. 8. Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1986.
- FERNÁNDEZ ARRIBASPLATA 2010
María Fernández Arribasplata. “Bruno Roselli: El Quijote de los balcones”. *El Comercio*, 24 settembre 2010.
- FERNÁNDEZ DE CALDERÓN 2008
Candida Fernández de Calderón. “Preámbulo”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 25-28.
- FERNÁNDEZ DE PIEDRAHÍTA 1942
Lucas Fernández de Piedrahíta. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada II*. Bogotá: Biblioteca de Cultura Popular Colombiana, 1942.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ et alii 1997
Amaya Fernández Fernández, Margarita Guerra Martinière, Lourdes Leiva Viacava, Lidia Martínez Alcalde. *La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- FERNÁNDEZ-SALVADOR 2012
Carmen Fernández-Salvador. “Reflexiones sobre la pintura del Quito colonial. Artistas, temas y estilos”. In Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en Quito colonial*. Philadelphia: Saint Joseph’s University Press, 2012, pp. 1-17.
- FERNÁNDEZ VILLANOVA 2016
David Fernández Villanova. “La injerencia de las cofradías de artesanos en la organización de los oficios en Lima colonial”. *Investigaciones sociales*, vol. 20, n. 37, 2016, pp. 233-24.
- FERNÁNDEZ VALLE 2016
María de los Ángeles Fernández Valle. “De Roma a las Indias: religiosidad y circulación de estampas de la Azucena de Quito”. In Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón (a cura di). *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*. Castellón: Universidad Jaume I, 2016, pp. 135-155.
- FERNÁNDEZ VILLANOVA 2018
David Fernández Villanova. “Aproximación a la economía de la salvación a través del estudio de las cofradías de artesanos en Lima colonial”. *Tiempos*, a. 13, n. 13, 2018, pp. 63-82.
- FERRARI 1977
Iacopo Antonio Ferrari. *Apologia paradossica della città di Lecce*, a cura di Alessandro Laporta. Cavallino: Capone, 1977 (1ª ed. 1707).
- FERRARI 1981
Oreste Ferrari. “Sei e Settecento”. In Janne Giacomotti, Oreste Ferrari, Vincenzo Montefusco. *Maioliche e porcellane italiane*. Milano: Fabbri, 1981, pp. 21-39.
- FERRARI 1984
Oreste Ferrari. “I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica”. In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 139-150.
- FERRARI 1991
Oreste Ferrari. *Bernini*. Firenze: Giunti, 1991.
- FERRERES 1866
Achille Ferreres. *Descrizione storica delle chiese di Malta e Gozo*. Malta, 1866.
- FERRUTI 2008
Francesco Ferruti. “I rapporti artistici e culturali tra Roma e Tivoli nella seconda metà del Cinquecento”. *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, vol. 81, 2008, pp. 5-51.
- FIACCOLA 2014
Giuseppe Fiaccola. “A tale of two Sicilian Cassarinos”. *The Sunday Times of Malta*, 8 giugno 2014, pp. 38-39.
- FIGLIOLA 2016
Andrea Fiore. “Un lungo equivoco: i ‘Santi Giacomo Minore e Filippo’ di Paolo Veronese da Lecce a Dublino”. *Prospettiva*, nn. 163-64, 2016, pp. 148-163.
- FIRBAS, RODRÍGUEZ GARRIDO 2017
Paul Firbas, José A. Rodríguez Garrido (a cura di). *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711)*, vol. 1. New York: IDEA, 2017.
- FITTIPALDI 1980
Teodoro Fittipaldi. *Scultura Napoletana del Settecento*. Napoli: Liguori, 1980.
- FLEMING 1947
John Fleming. “A Note on Melchiorre Caffà”. *The Burlington Magazine*, vol. 89, n. 529, 1947, pp. 85-89.
- FLORES ARAOZ 1995
José Flores Araoz. “Iconografía de Santa Rosa”. In *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995, pp. 213-302.
- FLORES FLORES, FERNÁNDEZ FLORES 2008
Oscar Flores Flores, Ligia Fernández Flores. “En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica: identidad y variedades dialectales”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 186-335.
- FLÓREZ DE OCARIZ 1676
Iván Flórez de Ocariz. *Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*, vol. 2. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia, 1676.
- FONTANA 2009
Mauro Vincenzo Fontana. “Arcangelo Gabriele annunciante, Educazione della Vergine”. In Elisa Acanfora (a cura di). *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*. Catalogo della mostra (Matera, 2009). Firenze: Mandragora, 2009, p. 142.
- FRAGNITO 1992
Gigliola Fragnito. “Gli Ordini religiosi tra Riforma e Controriforma”. In Mario Rosa (a cura di). *Clero e società nell’Italia Moderna*. Roma-Bari: Laterza, 1992, pp. 115-205.
- FRAGNITO 1999
Gigliola Fragnito. “Religioni contro: l’Europa nel secolo di ferro”. In *Storia Moderna*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 125-153.
- FRAGNITO 2009
Gigliola Fragnito. “La censura dei libri tra Indice e Inquisizione”. *Studia Borromaiaca*, n. 23, 2009, pp. 227-240.

- FRANCHINI GUELF 1986
Fausta Franchini Guelfi. "Altari genovesi del Settecento". *Antichità viva*, vol. XXV, n. 4, 1986, pp. 33-40.
- FRANCHINI GUELF 1988
Fausta Franchini Guelfi. "Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato". In *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. 2. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 215-295.
- FRANCHINI GUELF 2003
Fausta Franchini Guelfi. "La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione". In Piero Boccardo, Clario Di Fabio, Philippe Sénéchal (a cura di). *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2003, pp. 171-189.
- FRANCHINI GUELF 2004
Fausta Franchini Guelfi. "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción". In Piero Boccardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio (a cura di). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pp. 205-222.
- FRANCHINI GUELF 2007
Fausta Franchini Guelfi. "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción". In Luis F. Martínez-Montiel, Fernando Pérez Mulet (a cura di). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*. Vizcaya, Junta de Andalucía, 2007, pp. 99-106.
- FRANCHINI GUELF 2017
Fausta Franchini Guelfi. "Il sorriso del Maragliano, ma più innocente, ma meno lezioso": la scultura sacra in legno policromo fra Settecento e Ottocento in Liguria". In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 173-191.
- FREEDBERG 1971
Sydney Joseph Freedberg. *Painting in Italy, 1500-1600*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- FRELLER 2009
Thomas Freller. *The Palaces of the Grand Masters in Malta. Valletta, Verdala, San Anton*. Malta: midseabooks, 2009.
- FRIEDLÄENDER 1957
Walter Friedländer. *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*. New York: Columbia University Press, 1957.
- FUENTES 1858
Manuel Fuentes. *Estadística de Lima*. Lima: Corpancho, 1858.
- FUENTES PASTOR 2017
Hélaré André Fuentes Pastor. *Los Jesuitas y el colegio de Santiago de Arequipa*. Arequipa: Colegio San José, 2017.
- FRAGNITO 2018
Gigliola Fragnito. "Sirleto, Guglielmo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 92. Roma: Treccani, 2018.
- FRIGO 1996
Daniela Frigo. "Politica estera e diplomazia: figure, problemi e apparati". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 117-161.
- FRIGO 1999
Daniela Frigo. "Il Ducato di Mantova e la corte spagnola nell'età di Filippo II". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo I. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 283-305.
- FRUGONI 2010
Chiara Frugoni. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi, 2010.
- GAETA 2006
Letizia Gaeta. "Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa". *Kronos*, n. 10, 2006, pp. 139-156.
- GAETA 2007a
Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, 2 voll. Galatina: Congedo, 2007.
- GAETA 2007b
Letizia Gaeta. "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali". In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 87-104.
- GAETA 2017
Letizia Gaeta (a cura di). *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Atti della Giornata internazionale di studi (Napoli, 2016). Galatina: Congedo, 2017.
- GAETA 2019
Letizia Gaeta. *Voce "Tortelli, Benvenuto"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 96. Roma: Treccani, 2019.
- GAETA, DE MIERI 2015
Letizia Gaeta, Stefano De Mieri. *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*. Galatina: Congedo, 2015.
- GAGLIARDI 2013
Donatella Gagliardi (a cura di). *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, storia, arte*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013.
- GALANTE 2013
Lucio Galante. "Gian Domenico Catalano". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonno, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 65-78.
- GALASSO 1958-
Giuseppe Galasso (a cura di). *Storia d'Italia*, voll. 8-17. Torino: UTET, 1958-
.
- GALASSO 1984
Giuseppe Galasso. "Napoli città e capitale moderna". In *Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra (Napoli, 1984-1985), vol. 1. Napoli: Electa, 1984, pp. 23-28.
- GALASSO 1995
Giuseppe Galasso. "Il sistema imperiale spagnolo da Filippo II a Filippo IV". In Paolo Pissavino, Gianvittorio Signorotto (a cura di). *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola. 1554-1659*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1995, pp. 13-40.
- GALASSO 2009
Giuseppe Galasso. "Una capitale dell'impero". In José Luis Colomer (a cura di). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Europa Hispánica, 2009, pp. 39-61.
- GALBIS DÍEZ 1986
María del Carmen Galbis Díez (a cura di). *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol.

- VII. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- GALEA NAUDI, MICALLEF 2001
Joseph Galea Naudi, Denise Micallef. "Furniture and furnishings". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 185-58.
- GALERA ANDREU 2019
Pedro Galera Andreu. "Julio de Aquiles y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo". In David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 95-122.
- GALERA GÓMEZ 2010
Andrés Galera Gómez. *Las corbetas del rey: el viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: BBVA, 2010.
- GALLO 2003
Marco Gallo. "Le formiche di Roma. Cronache della chiesa di S. Elena ai Cesarini (1594-1888): dalla Confraternita dei Credenzeri all'Arciconfraternita di Gesù Nazareno". In Harula Economopoulos (a cura di). *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e Mecenati*, vol. 2. Roma: Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company, 2003, pp. 146-216.
- GALLONE 1968
Maria Bianca Gallone. *Lecce e la sua provincia*. Lecce: L'Orsa Maggiore, 1968.
- GAMBOA 2018
Jorge Gamboa. "Un pintor genovés en Turmequé: nuevos datos sobre el posible autor de algunas pinturas murales de la iglesia doctrinera (1598-1600)". *Imágenes y espejismos*, 9 agosto 2018, disponible in <https://imagenesyespejismos.wordpress.com/2018/08/09/un-pintor-genoves-en-turmeque-nuevos-datos-sobre-el-posible-autor-de-algunas-de-las-pinturas-murales-de-la-iglesia-doctrinera-1598-1600/>.
- GANADO 1984
Albert Ganado. "Matteo Perez d'Aleccio's engravings of the siege of Malta of 1565". In Mario Buhagiar (a cura di). *Proceedings of History Week 1983*. Malta: The Malta Historical Society, 1984, pp. 125-161.
- GANADO 1995
Albert Ganado. "The Great Siege in 16th and 17th century cartography". *Treasures of Malta*, n. 2, vol. I/2, 1995, pp. 41-45.
- GANADO 2001
Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001.
- GANADO 2003
Albert Ganado. *Valletta città nuova: a map history (1566-1600)*. San Gwann: P.E.G., 2003.
- GANADO 2009
Albert Ganado. *I veri ritratti della guerra e dell'assedio e assalto dati alla Isola di Malta dall'armata Turchesca l'anno 1565. Matteo Perez di Alecio Roma 1582*. Malta: Salesians o Don Bosco, 2009.
- GANADO, AGIUS-VADALÀ 1994
Albert Ganado, Maurice Agius-Vadalà. *A study in depth of 143 maps representing the great siege of Malta of 1565*, 2 voll. Malta: PEG Ltd, 1994.
- GANTIER ZELADA 2005
Bernardo Gantier Zelada. "Ubicación de dos obras de arte manieristas desconocidas en Bolivia". In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 153-159.
- GARCÍA CUETO 2019a
David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.
- GARCÍA CUETO 2019b
David García Cueto. "Introducción. Una aproximación a los estudios sobre pintura italiana en España: condicionantes y especificidades del caso de Granada". In David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 17-42.
- GARCÍA DE LA TORRE, NAVARRETE PRIETO 2016
Fuensanta García de la Torre, Benito Navarrete Prieto. *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo*. Catalogo della mostra (Córdoba, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016.
- GARCÍA IRIGOYEN 1898
Manuel García Irigoyen. *Historia de la Catedral de Lima, 1535-1898*. Lima: El Pais, 1898.
- GARCÍA LUQUE 2013
Manuel García Luque. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza". In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 181-256.
- GARCÍA SÁNCHEZ 2015
Fernando García Sánchez. "Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, n. 27, 2015, pp. 583-589.
- GASH 1993
John Gash. "Painting and Sculpture in Early Modern Malta". In Victor Mallia-Milanes (a cura di). *Hospitaller Malta 1530-1798. Studies on Early Modern Malta and the Order of St John of Jerusalem*. Msida: Minerva, 1993, pp. 509-603.
- GASPARINI 1982
Graziano Gasparini. "La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial". IILA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982, pp. 389-398.
- GASPARRI 2006
Stefano Gasparri. "Tardoantico e Alto Medioevo: metodologie di ricerca e modelli interpretativi". In Sandro Carocci (a cura di). *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII. *Popoli, poteri, dinamiche*. Roma: Salerno editrice, 2006, pp. 27-61.
- GELAO 1988
Clara Gelao. "Tra Creta e Venezia - Le icone dal XV al XVIII secolo". In Pina Belli D'Elia (a cura di). *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1988). Milano: Mazzotta, 1988, pp. 31-41.
- GELAO 1994a
Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994.

- GELAO 1994b
Clara Gelao. "Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 43-80.
- GELAO 1994c
Clara Gelao. "L.2 Chiesa di San Marco". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 130-132.
- GELAO 1994d
Clara Gelao. "III.15 Madonna del Carmine". In Clara Gelao (a cura di) *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra (Bari, 1994). Napoli: Electa, 1994, pp. 219-220.
- GELAO 1998a
Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*. Roma: Argos, 1998.
- GELAO 1998b
Clara Gelao. "Madonna con Bambino tra San Benedetto e Santa Scolastica". In Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*. Roma: Argos, 1998, pp. 3-5.
- GELAO 1998c
Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura napoletana*. Roma: Argos, 1998.
- GELAO 1998d
Clara Gelao. "Trinità". In Clara Gelao (a cura di). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*. Roma: Argos, 1998, pp. 6-7.
- GELAO 2004a
Clara Gelao (a cura di). *Scultura del Rinascimento in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 2001). Bari: Edipuglia, 2004.
- GELAO 2004b
Clara Gelao. "La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche". In Clara Gelao (a cura di). *Scultura del Rinascimento in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 2001). Bari: Edipuglia, 2004, pp. 11-53.
- GELAO 2004c
Clara Gelao. "4. Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano". In *Venezia e la Puglia: esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano*. Monopoli: CRSEC, 2004, pp. 10-11.
- GELAO 2005
Clara Gelao. *Puglia rinascimentale*. Milano-Bari: Jaca Book-Edipuglia, 2005.
- GELAO 2013a
Clara Gelao. "La pittura veneto-cretese in Puglia dal 1520 al 1620". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 99-114.
- GELAO 2013b
Clara Gelao. "Puia cum Veniexia. Veniexia cum Puia". Arte veneta nella Puglia storica dal tardo Medioevo al Settecento". In Vito Bianchi, Clara Gelao. *Bari, la Puglia e Venezia*. Bari: Adda, 2013, pp. 127-322.
- GELAO 2020
Clara Gelao. *Stefano da Putignano "virtuoso" scultore del Rinascimento*. Bari: Adda, 2020.
- GENTO SANZ 1945
Benjamin Gento Sanz. *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima: Torres, 1945.
- GERBI 1941
Antonello Gerbi. *Perù en Marcha. Ensayo de Geografía Económica*. Lima: Banco Italiano, 1941.
- GERBI 1988
Antonello Gerbi. *Il mito del Perù*. Milano: Franco Angeli, 1988.
- GERE 1973
John Arthur Gere. "A Drawing by Matteo Perez da Leccio". *Master Drawings*, vol. 11, n. 2, 1973, pp. 150-154.
- GERE, POUNCEY 1983
John Arthur Gere, Philip Pouncey. *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 5. *Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*. Londra: British Museum, 1983.
- GESTOSO Y PÉREZ 1900
José Gestoso y Pérez. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla : desde el siglo XIII al XVIII inclusive (1899-1909)*, vol. 2. Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna, 1900.
- GIANNINI 2016
Massimo Carlo Giannini. *I domenicani*. Urbino: il Mulino, 2016.
- GIL-BERMEJO GARCÍA 1989
Juana Gil-Bermejo García. "Naturalizaciones de italianos en Andalucía". In *Presencia italiana en Andalucía, siglos XIV-XVII*. Actas del I coloquio Hispano-Italiano (Sevilla, 1985): Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1989, pp. 175-186.
- GIL SAURA 2009
Yolanda Gil Saura. "«En la manera de Pantoja». Dos retratos inéditos de Laura Cervellón y Gaspar Mercader, barones de Buñol y Oropesa (ca. 1600)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n. 85, 2009, pp. 445-460.
- GIL TOVAR 2002
Francisco Gil Tovar. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés, 2002 (1ª ed. 1985).
- GILA MEDINA 2010
Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010.
- GILA MEDINA 2013
Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013.
- GILA MEDINA 2019
Lázaro Gila Medina. "Pedro Raxis, singular miembro de la familia Raxis Sardo, obra y descendencia artística". In David García Cueto (a cura di). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 139-168.
- GILA MEDINA, HERRERA GARCÍA 2015
Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015.
- GINZBURG 2000
Carlo Ginzburg. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000.

- GIRALDO JARAMILLO 1955
Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1955.
- GISBERT 1982-1983
Teresa Gisbert. "Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima". *Arte y Arqueología*, nn. 8-9, 1982-1983, pp. 139-145.
- GISBERT 1994
Teresa Gisbert. "La ciudad de Potosí". In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 283-307.
- GISBERT 2012
Teresa Gisbert. "Arquitectura en torno al lago Titicaca". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 161-175.
- GIUSTI, LEONE DE CASTRIS 1988
Paola Giusti, Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510-1540. Forestieri e regnicoli*. Napoli: Electa, 1988.
- GIUSTINIANI 1802
Lorenzo Giustiniani. *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, vol. 5. Napoli, 1802.
- GOMBRICH 1981
Ernst Hans Gombrich. *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gil, 1981.
- GÓMEZ DARRIBA 2017
Javier Gómez Darriba. "Santiago Matamoros. Culto e iconografía en la Sevilla de 1535 a 1635". In Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini, John T Cull (a cura di). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2017, pp. 365-386.
- GÓMEZ DARRIBA 2018
Javier Gómez Darriba. "Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción". *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 10, 2018, pp. 143-173.
- GONZÁLES NAVARRO 2018
José Luis Gonzáles Navarro. *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en la Iglesia San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús, 2018.
- GONZÁLEZ BEGINES 2020
Emilio Jesús González Begines. *La escultura sevillana entre los siglos XVI y XVII. El imaginero Blas Hernández Bello (c. 1560-1627)* (Tesis de fin de máster). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020.
- GONZÁLEZ CARRÉ, URRUTIA CERUTI, LEVANO PEÑA 1997
Enrique González Carré, Jaime Urrutia Ceruti, Jorge Levano Peña. *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito de Perú, 1997.
- GONZÁLEZ LUQUE 2004
Francisco González Luque. *Imaginería de las hermandades de penitencia de El Puerto de Santa María*. El Puerto de Santa María: Concejalía de Cultura, 2004.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2011
Nelson Fernando González Martínez. *Entre al acceso y la circulación. Agua y gestión de obras hidráulicas en la ciudad de Santafé (1757-1810)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1981
Alvar González-Palacios (a cura di). *Ambre, avori, lacche, cere*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1981.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1984
Alvar González-Palacios. "Un adorno vicereale per Napoli". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 241-302.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1996
Alvar González-Palacios. *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili italiani*. Roma: BNL Edizioni, 1996.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004
Alvar González-Palacios. *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*. Milano: Electa, 2004.
- GRADANTE 1998
William J. Gradante. "Colombia". In Dale A. Olsen, Daniel E. Sheehy (a cura di). *The Garland Encyclopedia of World Music. South America, Mexico, Central America and Caribbean*, vol. 2. New York-London: Garland Publishing, 1998, pp. 376-399.
- GRAMATKE 2019
Corinna Gramatke. "La portátil Europa. Der Beitrag der Jesuiten zum materiellen Kulturtransfer". In Erwin Emmerling, Corinna Gramatke (a cura di). *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaría, 1609-1767. Kunsttechnologische Untersuchung unter Berücksichtigung des Beitrags deutscher Jesuiten*, vol. 1. München: TUM, 2019, pp. 191-397.
- GRAMATKE 2020
Corinna Gramatke. "Llegó en malísimo estado la estatua de san Luis Gonzaga". La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas". In Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 149-173.
- GRÁNDEZ ALEJOS 2015
Haydeé Manuela Grández Alejos. *Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: El Monasterio de Nuestra Señora del Prado* (Tesi di laurea magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- GRANDI 1983
Virgilio Grandi. *San Camilo de Arequipa. Historia de un Convento y de una Iglesia (1756-1881)*. Arequipa, 1983.
- GRANDI 1985
Virgilio Grandi. *El convento de la Buenamuerte. 275 años de presencia de los Padres Camilos en Lima*. Bogotá: Guzmán Cortés, 1985.
- GRASSI 1979
Luigi Grassi. "Note sulla grafica di Palma il Giovane". *Arte Veneta*, n. 32, 1978 (1979), pp. 262-271.
- GRECO 1996
Gaetano Greco. "Le Chiese locali". In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 163-214.
- GRECO 2001
Luigi Greco. *Storia di Mesagne in età barocca*, vol. 2. *La città murata, i borghi, l'architetto Francesco Capodieci*. Fasano: Schena, 2001.
- GRELLE 2001
Anna Grelle. "Note introduttive: tra materiali e storia". In Anna Grelle Iusco (a cura di). *Arte in Basilicata*. Roma: De Luca, 2001 (1ª ed. 1981), pp. 13-157.
- GROOT 1869
José Manuel Groot. *Historia eclesiastica y civil de Nueva Granada*, vol. 1. Bogotá: Mantilla, 1869.

- GROSSI 1820
Gennaro Grossi. *Le Belle Arti*, vol. 2. Napoli: Tip. Giornale Enciclopedico, 1820.
- GROSSI, TRANI 2010
Monica Grossi, Silvia Trani (a cura di). *L'Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca in Roma. Inventario*. Roma, 2010.
- GRUPP, MERCADO DE GRUPP 2010
Franz Grupp, Zully Mercado de Grupp. "Bernardo Bitti: padre de la pintura Virreinal americana". *Persona y cultura*, n. 8, 2010, pp. n.n.
- GUADALUPI 1989
Gianni Guadalupi. "I falconi maltesi". *FMR*, n. 74, 1989, pp. 1-24.
- GUAMÁN POMA DE AYALA 1615
Felipe Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. S. l., 1615.
- GUARDA 2016
Gabriel Guarda. *La edad media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago del Cile: Universidad Católica del Chile, 2016.
- GUARNIERI CALÒ CARDUCCI 2013
Luigi Guarnieri Calò Carducci. *Il Perù nella storia e nella storiografia*. Roma: Bulzoni, 2013.
- GUARRACINO 2007
Scipione Guarracino. *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- GUERRA 2000
Alessandro Guerra. "Per un'archeologia della strategia missionaria dei gesuiti: le *indipetae* e il sacrificio nella «vigna del Signore»". *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, n. 13, 2000, pp. 109-191.
- GUERRA MARTINIÈRE 1977
Margarita Guerra Martinieri. "Necrologia. José Chichizola Debernardi (16.I.1936-17.VII.1980)". *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 11, 1977, pp. 431-432.
- GUERRA MEDICI 2002
Maria Teresa Guerra Medici. *Famiglia e potere in una signoria dell'Italia centrale: i Varano di Camerino*. Camerino: Università degli Studi, 2002.
- GUERRIERI BOROSI 2015
Maria Barbara Guerrieri Botosi. "Decorazioni pittoriche tra Manierismo e Ottocento". In Marina Formica (a cura di). *Villa Mondragone «seconda Roma»*. Roma: Palombi, 2015, pp. 79-100.
- GUIBOVICH PÉREZ 2019
Pedro Guibovich Pérez. "El ministerio educativo jesuita en la provincia del Perú". In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 75-99.
- GUIDO 2006
Tuccio Sante Guido. "La Gloria di Santa Caterina da Siena di Melchiorre Cafà nella Chiesa a Magnanopoli a Roma: uno 'studio preparatorio' in cera". *I beni culturali*, a. 14, n. 2, 2006, pp. 55-64.
- GUIDO 2017
Sante Guido. "Scambi d'Arte e d'Artisti tra Malta e Italia: Filippo Paladini e la Madonna di Malta, Mattia Preti, e Melchiorre Cafà". *Symposia Melitensia*, n. 13, 2017, pp. 97-117.
- GUIDO, MANTELLA 2015
Sante Guido, Giuseppe Mantella. "...in ogni luoco dell'Isola di Malta ha lasciate imprese...per tutt'i secoli nell'eterna gloria". Opere del Gran Maestro Gregorio Carafa per la Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista". In Sante Guido, Giuseppe Mantella, Maria Teresa Sorrenti (a cura di). *Mattia Preti e Gregorio Carafa. Due Cavalieri Gerosolimitani tra Italia e Malta*. Atti della Giornata di Studi (La Valletta, 2013). Serra San Bruno: Tip. Mele, 2015, pp. 63-101.
- GUIDO, MANTELLA 2016
Sante Guido, Giuseppe Mantella. "A Great Siege for the Grand Cardinal". *Vigilo. Din l-Art Helwa*, n. 50, 2016, pp. 55-59.
- GUILLAUME 2004
Marguerite Guillaume. "Un dessin de Matteo Perez d'Alesio?". In *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*. Firenze: Giunti, 2004, pp. 239-242.
- GÜNTHER DOERING, LOHMANN VILLENA 1992
Juan Günther Doering, Guillermo Lohmann Villena. *Lima*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- GUTIÉRREZ 1982
Ramón Gutiérrez. "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano". In ILLA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: ILLA, 1982, pp. 369-385.
- GUTIÉRREZ 1984
Ramón Gutiérrez. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- GUTIÉRREZ 1986
Ramón Gutiérrez. "Apuntes sobre la doctrina de Juli y su influencia en la génesis de las misiones guaraníes". In *Primer simposio sobre las tres primeras décadas de las misiones jesuíticas de guaraníes 1609-1642*. Atti del Convegno (1979). Posadas: Ediciones Montoya, 1986, pp. 53-64.
- GUTIÉRREZ 1992
Ramón Gutiérrez. *Evolución histórica urbana de Arequipa, 1540-1990*. Lima: Epígrafe, 1992.
- GUTIÉRREZ 1992
Ramón Gutiérrez. *Evolución histórica urbana de Arequipa, 1540-1990*. Lima: Epígrafe, 1992.
- GUTIÉRREZ 1995a
Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GUTIÉRREZ 1995b
Ramón Gutiérrez. "Transculturación en el arte americano". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 11-24.
- GUTIÉRREZ 1995c
Ramón Gutiérrez. "Los gremios y academias en la producción del arte colonial". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 25-50.
- GUTIÉRREZ 1995d
Ramón Gutiérrez. "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 51-82.
- GUTIÉRREZ 1997a
Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997.
- GUTIÉRREZ 1997b
Ramón Gutiérrez. "Arquitectos italianos en Sudamérica. Siglos IX y XX".

- Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, pp. 53-71.
- GUTIÉRREZ 2018
Fernando Gutiérrez. “Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del Renacimiento italiano trasplantado a Japón”. *Mirai. Estudios Japoneses*, n. 2, 2018, pp. 3-19.
- GUTIÉRREZ et alii 1986
Ramón Gutiérrez, Carlos Pernaut, Graciela Viñuales, Hernán Rodríguez Villegas, Rodolfo Vallin Magaña, Bertha Estela Benavides, Elizabeth Kuon Arce, Jesús Lambarri. *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamerica, 1986.
- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA 1920
Emilio Gutiérrez de Quintanilla. *Sobre bellas artes*. Lima: El autor, 1920.
- GUTIÉRREZ, GUTIÉRREZ VIÑUALES 1997
Ramón Gutiérrez, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (a cura di). *La Pintura y la Escultura en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES 1997
Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX”. *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, pp. 35-46.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES 2004
Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES 2007
Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Carrara nell'America Latina. Industria e creazione scultorea”. In Sandra Berresford (a cura di). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milano: Federico Motta Editore, 2007, pp. 254-259.
- GUTIÉRREZ HACES 2008
Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, 4 vol. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- GUZMÁN, MARTÍNEZ 2012
Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez (a cura di). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. Actas de la VI Jornadas de Historia del Arte (Valparaíso, 2012). Santiago del Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.
- HALL 1983
James Hall. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano: Longanesi, 1983.
- HAMPE MARTÍNEZ 2005
Teodoro Hampe Martínez. “Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro”. In *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 77-89.
- HAMPE MARTÍNEZ 2008
Teodoro Hampe Martínez. “Las bibliotecas virreinales en el Perú y la difusión del saber italiano: el caso del virrey Toledo (1582)”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 539-555.
- HANSEN 1680
Leonardum Hansen. *Vita Mirabilis Mors Pretiosa Sanctitas Thaumaturga Inclytae Virginis S. Rosæ Peruanæ Ex Tertio Ordine S. P. Dominici, Pridem Ex Autenticis Approbatorum Processuum Documentis Excerpta Et Collecta*. Roma: Nicolai, 1680.
- HARTH-TERRÉ 1945
Emilio Harth-Terré. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945.
- HARTH-TERRÉ 1960
Emilio Harth-Terré. “El indígena peruano en las bellas artes virreinales”. *Revista Universitaria. Organó de la Universidad Nacional del Cuzco*, a. XLIX, n. 118, 1960, pp. 46-95.
- HARTH-TERRÉ, MÁRQUEZ ABANTO 1963
Emilio Harth-Terré, Alberto Márquez Abanto. *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Lima: Archivo Nacional del Perú, 1963.
- HARTH-TERRÉ 1975
Emilio Harth-Terré. *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. Mexico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975.
- HAUSER 1965
Arnold Hauser. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Torino: Einaudi, 1965 (1ª ed. 1964).
- HAUSER 2001
Arnold Hauser. *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*. Torino: Einaudi, 2001 (1ª ed. 1956).
- HENRÍQUEZ UREÑA 1974
Pedro Henríquez Ureña. *Storia della cultura nell'America spagnola. Letteratura, arte, pensiero, storia politica e sociale*. Torino: Einaudi, 1974 (1ª ed. 1961).
- HEREDIA MORENO 2008
Carmen Heredia Moreno. “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI”. In María José Castillo Pascual (a cura di). *Imágenes. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. La Rioja, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 445-478.
- HERNÁNDEZ DE ALBA 1938
Guillermo Hernández de Alba. *Teatro del arte colonial: primera jornada en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Lithografía Colombia, 1938.
- HERNÁNDEZ MOLINA, NIGLIO 2016
Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016.
- HERNÁNDEZ PALOMO 1983
José Jesús Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVI*. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, 1982), vol. 2. Siviglia: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C., 1983.
- HERNÁNDEZ PALOMO 1991
José Jesús Hernández Palomo. “Las Cartas Anuas del Perú en el Archivum Romanum Societatis Iesu: valoración y catálogo (1603-1765)”. *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 48, n. 2, suplemento, 1991, pp. 27-74.
- HERNÁNDEZ PALOMO 2006
José Jesús Hernández Palomo. “De Roma a Lima la Misión a las Indias (1619): razón y visión de una peregrinación sin retorno”. In Gerónimo Pallas. *Misión a las Indias*. Siviglia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. crítica a cura di José Jesús Hernández Palomo), 2006, pp. 11-34.
- HERRERA GARCÍA 2018
Francisco Javier Herrera García. “Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana”. In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Grandada: Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 509-536.

- HERRERA GARCÍA, GILA MEDINA 2013
Francisco Javier Herrera García, Lázaro Gila Medina. “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 303-368.
- HERZOG 2011
Tamar Herzog. “Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico”. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. X, 2011, pp. 21-31.
- HOEFER 1859
Jean-Christien-Ferdinand Hoefler (a cura di). *Nouvelle biographie générale : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, vol. XXX. Parigi, 1859.
- HOFFMANN 2004
Paola Hoffmann. *Le ville di Roma e dei dintorni*. Roma: Newton & Compton, 2004.
- HOLGUERA CABRERA 2017a
Antonio Holguera Cabrera. “La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 48, 2017, pp. 91-104.
- HOLGUERA CABRERA 2017b
Antonio Holguera Cabrera. “Gonzalo Arias: una aproximación crítica al coleccionismo limeño durante el siglo XVII”. In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 15-29.
- HOLGUERA CABRERA 2017c
Antonio Holguera Cabrera. “Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)”. *Laboratorio de Arte*, n. 29, 2017, pp. 503-524.
- HOLGUERA CABRERA 2018
Antonio Holguera Cabrera. “«Nueve países grandes de pincel valiente»: la galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares(1799)”. In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2017).
- Siviglia: Universidad de Sevilla, 2018, pp. 16-30.
- HOLGUERA CABRERA 2019a
Antonio Holguera Cabrera. *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII* (Tesi di dottorato). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2019.
- HOLGUERA CABRERA 2019b
Antonio Holguera Cabrera. “La colección pictórica del Palacio de Torre Tagle en 1761”. In René J. Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio, María José Zaparín Yáñez (a cura di). *Vestir la Arquitectura*. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte (Burgos, 2018), vol. 1. Burgos: Universidad de Burgos, 2019, pp. 723-728.
- HOLGUERA CABRERA 2020
Antonio Holguera Cabrera. “Noticias inéditas sobre el coleccionismo de pintura europea en la Lima borbónica”. In Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 335-354.
- HOLGUERA CABRERA 2021a
Antonio Holguera Cabrera. “El I marqués de Santa María, coleccionista entre la tradición y la modernidad: transferencias artísticas y gusto estético en la Lima borbónica”. In *Universitas. Las artes ante el tiempo*. Actas del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Salamanca, 2021). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1200-1208.
- HOLGUERA CABRERA 2021b
Antonio Holguera Cabrera. “Nuevas aportaciones en torno al naturalismo pictórico en la Lima seiscentista”. In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández Muñoz, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 207-224.
- HOLGUÍN VALDEZ 2019
Anthony Michael Holguín Valdez. *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal* (Tesi di Laurea). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019.
- HOLGUÍN VALDEZ 2020
Anthony Michael Holguín Valdez. “Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 17, 2020, pp. 98-109.
- HOLGUÍN VALDEZ 2021
Anthony Michael Holguín Valdez. “El sevillano José Del Pozo. Viajero y profesor de dibujo en Lima (Perú)”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 20, 2021, pp. 106-118.
- HOLGUÍN VALDEZ 2022
Anthony Michael Holguín Valdez. “Un platero vasco en Lima (Perú): Agustín de Arpide”. *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n. 11, 2022, pp. 5-28.
- HORODOWICH, MARKEY 2017
Elizabeth Horodowich, Lia Markey (a cura di). *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*. Cambridge: Cambridge university press, 2017.
- Huellas 2005
Huellas de la Recolección. Agustinos recoletos IV Centenario. Bogotá: Panamerica, 2005.
- HUGHES 1976
Quentin Hughes. “Documents on the building of Valletta”. *Melita Historica*, vol. 7, 1976, pp. 1-16.
- HUNTER 1996
John Hunter. *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575). Studi e Documenti*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1996.
- IBÁÑEZ 1913
Pedro María Ibáñez. *Crónicas de Bogotá*, vol. 1. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913.
- IILA 1980
IILA (a cura di). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, 2. voll. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982-1984.
- IMBRUGLIA 1999
Girolamo Imbruglia. “Alla conquista del mondo: la scoperta dell'America e l'espansione europea”. In *Storia Moderna*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 23-48.
- INFANTINO 1634
Giulio Cesare Infantino. *Lecce Sacra*. Lecce: Pietro Micheli, 1634.

- INFELISE 2007
Mario Infelise. *I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*. Roma-Bari: Laterza, 2007.
- INGENITO 2019
Emanuela Ingenito. "Il Soccorso Piccolo al Borgo di notte a di V di luglio". In Attilio Antonelli (a cura di). *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli. 1535-1637*. Napoli: arte'm, 2019, p. 544.
- INGROSSO 2001
Lorella Ingrosso. *Archivio Storico Diocesano di Lecce. Serie Giudicati - Inventario*. Galatina: Congedo, 2001.
- INTORRE 2016
Sergio Intorre. *Coralli trapanesi nella collezione March*. Palermo: OADI, 2016.
- Inventario* 1993
Inventario del Patrimonio Artistico Mueble de Arequipa, 2 voll. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1993.
- IRWIN 2014
Christa Irwin. *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi di dottorato). New York: City University of New York, 2014.
- IRWIN 2018
Christa Irwin. "Bernardo Bitti. An Italian Reform Painter in Peru". In Jesse M. Locker (a cura di). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018, pp. 262-277.
- IRWIN 2019
Christa Irwin. "Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru". *Journal of Jesuit studies*, vol. 6, 2019, pp. 270-293.
- JACOBS 1995
Auke P. Jacobs. *Los movimientos migratorios entre Castilla e Hispanoamérica durante el reinado de Felipe III, 1598-1621*. Amsterdam-Atlanda: Rodopi, 1995.
- JECKEL, OÑATE Y JUÁREZ 1873
Bernardo María Jeckel, Julian Oñate y Juárez. *Gran Galería de pinturas antiguas*. Lima: la Patria, 1873.
- JAPÓN 2020
Rafael Japón. "A Roman Chapel for Saint Rose in Lima. The commission of Melchiorre Cafà's sculpture, four paintings produced by the 'best European artist', and hundreds of medals to spread her worship". In Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo Dell'Arco (a cura di). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, vol. 1. Sevilla: Univero Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 265-274.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ 2014
Ismael Jiménez Jiménez. "La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú". *Cuadernos de Arte de la Universidad De Granada*, vol. 45, 2014, pp. 113-128.
- JOHNSON, LIPSETT-RIVERA 1998
Lyman L. Johnson, Sonya Lipsett-Rivera. "Introduction". In Lyman L. Johnson, Sonya Lipsett-Rivera (a cura di). *The faces of honor: sex, shame, and violence in Colonial Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998, pp. 1-17.
- JORDÁN, MAZZOTTI, SÁNCHEZ-CONCHA 2021
César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Peru - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021.
- JUSTO ESTEBARANZ 2011
Ángel Justo Estebaranz. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011.
- KELEMEN 1951
Pál Kelemen. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: The Macmillan company, 1951.
- KENNEDY TROYA 1995
Alexandra Kennedy Troya. "La pintura en el Nuevo Reino de Granada". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 139-157.
- KENNEDY TROYA 2000
Alexandra Kennedy Troya. "Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú (siglos XVI al XIX)". In *Homenaje a Félix Denegri Luna*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 352-369.
- KENNEDY TROYA 2010
Alexandra Kennedy Troya. "Arte y artistas de exportación". In Alfonso Ortiz Crespo, Adriana Pacheco Bustillos (a cura di). *Arte quiteño más allá de Quito*. Atti del Seminario Internazionale (Quito, 2007). Quito: FORNSAL, 2010, pp. 24-43.
- KINEW 2016
Shawon Kinew. "New sources for Melchiorre Cafà's 1665 sculpture of Rose of Lima". *The Burlington Magazine*, vol. CLVIII, n. 1358, 2016, pp. 345-348.
- KINEW 2019
Shawon Kinew. "La morbidezza in pietra. Il concetto di scultura nella Rosa da Lima di Melchiorre Cafà". In Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato (a cura di). *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*. Milano: Officina Libraria, 2019, pp. 249-269.
- KOLDEWEIJ 1992
Eloy Koldeweij. "How spanish is 'spanish leather'?" In *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. Atti del convegno (Madrid, 1992). Londra: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992, pp. 84-88.
- KRASS 2013
Urte Krass. "Saint Francis Xavier's Tomb in Goa. Transmission, Transplantation, and Accidental Convergence". In G. Ulrich Großmann, Petra Krutisch (a cura di). *The Challenge of the Object*. Atti del Convegno (Norinberga, 2012), vol. 1. Norinberga: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, pp. 198-202.
- KRELDL 1978
Detlev Krelldl. "Zur Entstehungsgeschichte Giovan Francesco Romanellis Epiphanie in Sant'Eligio degli Orefici in Roma". *Kunst*, n. 157, 1978, pp. 30-33.
- KUBIAK 2014
Ewa Kubiak. "El modelo de Il Gesù en la arquitectura limeña del siglo XVII". *Sztuka Ameryki Lacinskiej*, n. 4, 2014, pp. 61-82.
- KUBLER, SORIA 1959
George Kubler, Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. New York: Penguin Books, 1959.
- KUSUNOKI 2010
Ricardo Kusunoki. "Mimesis, retórica y patria: notas acerca de las ideas sobre la pintura en la Lima ilustrada (1750-1800)". *Revista del Museo Nacional*, n. 50, 2010, pp. 157-172.
- KUSUNOKI 2011
Ricardo Kusunoki. "Imaginosos cosmopolitas y 'progreso' artístico: Italia en la pintura peruana (1830-

- 1868)". In Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 245-270.
- KUSUNOKI 2015
Ricardo Kusunoki. "Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini". In Ricardo Kusunoki Rodríguez (a cura di). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: MALI, 2015, pp. 2-27.
- KUSUNOKI 2022
Ricardo Kusunoki. "Ministros de los enfermos y emisarios del 'buen gusto'. Arte y piedad en la Orden de San Camilo de Lelis". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 241-265.
- KUSUNOKI, WUFFARDEN 2016a
Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALI, 2016.
- KUSUNOKI, WUFFARDEN 2016b
Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Colección Museo de Arte de Lima. Arte colonial*. Lima: MALI, 2016.
- KUSUNOKI, WUFFARDEN 2019
Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Plata de los Andes*. Catalogo della mostra (Lima, 2019). Lima: MALI, 2019.
- L'ABBATE 2017
Vito L'Abbate. "La cappella e la confraternita del SS. Rosario nella chiesa di San Benedetto". In Vito L'Abbate (a cura di). *Il 'Tesoro' di San Benedetto. Storia, arte, devozione e vita quotidiana nel Monstrum Apuliae*. Catalogo della mostra (Conversano, 2017). Foggia: Grenzi, 2017, pp. 53-72.
- LANE 2010
Kris Lane. *Colour of Paradise. Emeralds in the Age of the Gunpower Empires*. Yale: Yale University Press, 2010.
- LANE 2019
Kris Lane. *Potosi: The Silver City That Changed the World*. Berkeley: University of California Press, 2019.
- LAPI 1655
Michele Angelo Lapi. *Vita del servo di Dio d. Torivio Alfonso Mogrovejo dedicata alla santità di nostro signore Alessandro VII Pontefice Massimo*. Roma: Tinassi, 1655.
- LA ROCCA, RADINA 2019
Luigi La Rocca, Francesca Radina (a cura di). *Restauri in mostra. Archeologia, arte, architettura*. Catalogo della mostra (Bari, 2018). Foggia: Grenzi, 2019.
- LATASA VASSALLO 1997.
Pilar Latasa Vassallo. *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montecarlos (1607-1615)*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1997.
- LATTUADA 2013
Riccardo Lattuada. "Filippo V a Napoli". In Vega de Martini (a cura di). *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*. Catalogo della mostra (Caserta, 2013-2014). Napoli: ESI, 2013, pp. 115-125.
- LATTUADA 2017a
Riccardo Lattuada. "Sant'Anna, San Giuseppe e Maria Bambina (L'educazione della Vergine)". In Almerinda Di Benedetto (a cura di). *Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2017, pp. 120-121.
- LATTUADA 2017b
Riccardo Lattuada. "Santa Elisabetta con San Giovannino". In Almerinda Di Benedetto (a cura di). *Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2017, pp. 122-123.
- LATTUADA 2020
Riccardo Lattuada. "Un nuovo 'San Michele' del Cavalier d'Arpino: il percorso di un'invenzione da Roma a Macerata, e da Macerata a Gragnano". *Bollettino d'arte*, a. CV, nn. 46, 2020, pp. 139-142.
- LAUCIELLO 2020
Francesco Lauciello. *ZT. Un pittore nella Ruvo del Cinquecento*. Ruvo di Puglia: Pro Loco, 2020.
- LAVALLÉ 2022
Bernard Lavallé. "Los claustros y la ciudad. El protagonismo de las órdenes religiosas en la sociedad virreinal". In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 1-35.
- LAWLESS 2010
Catherine Lawless. "The Virgin's grandmother: the unusual legend of St Ismeria". *Journal of Medieval History*, vol. 36, n. 4, 2010, pp. 359-373.
- LE COMTE 1697
Louis le Comte. *Nouveaux Mémoires sur l'Etat présent de la Chine*, vol. 1. Parigi, 1697.
- LEFORT, MEYER 1870
Paul Lefort, Julius Meyer. *Voce "Alesio. Matteo Perez de Alesio"*. In Julius Meyer (a cura di). *Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung Der Namhaftesten Fachgelehrten Des In-Und Auslandes*, vol. 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1870, pp. 271-272.
- LELLI 2019
Fabrizio Lelli. "Mosè mago nel Rinascimento tra tradizione ebraica e cristiana". In Emma Abate (a cura di). *L'eredità di Salomone. La magia ebraica in Italia e nel Mediterraneo*. Firenze: Giuntiana, 2019, pp. 99-118.
- LEONARDINI 1998
Nanda Leonardini. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (Tesi di dottorato). Città del Messico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- LEONARDINI 2007
Nanda Leonardini. "Migración y arte italiano en el Perú del siglo XIX". In Mario Sartor, Silvana Serafin (a cura di). *Emigración/Immigrazione*. Udine: Forum, pp. 411-428.
- LEONARDINI 2018
Nanda Leonardini. *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- LEÓN-COLOMA 2011
Miguel Ángel León-Coloma. "Pietro Torrigiano". In Clotide Lechuga Jiménez (a cura di). *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, vol. 39, tomo II. *Escultores*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2011, pp. 255-277.
- LEONE 1994
Giorgio Leone. "L'iconografia della Madonna del Carmine e la committenza confraternale in Calabria dal XVI al XIX secolo". In Liana Bertoldi Lenoci (a cura di). *Confraternite, Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*. Fasano: Schena, 1994, pp. 717-753.

- LEONE 2015
Giorgio Leone. “Declinando Caravaggio: Mattia Preti dal naturalismo al Barocco”. In Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (a cura di). *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*. Catalogo della mostra (Roma, 2015). Milano: Skira, 2015, pp. 173-177.
- LEONE DE CASTRIS 1988
Pierluigi Leone de Castris. “La pittura del Cinquecento in Italia meridionale”. In Giuliano Briganti (a cura di). *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, tomo 2. Napoli: Electa, 1988, pp. 472-514.
- LEONE DE CASTRIS 1991
Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*. Napoli: Electa, 1991.
- LEONE DE CASTRIS 1994
Pierluigi Leone De Castris. “Marco Pino: il ventennio oscuro”. *Bollettino d'arte*, vol. LXXIX, nn. 84-85, 1994, pp. 71-86.
- LEONE DE CASTRIS 1995
Pierluigi Leone de Castris. “‘Lecce picciol Napoli’. La Puglia, il Salento e la pittura napoletana dei ‘secoli d’oro’”. In Antonio Cassiano (a cura di). *Il Barocco a Lecce e nel Salento*. Catalogo della mostra (Lecce, 1995). Roma: De Luca, 1995, pp. 3-10.
- LEONE DE CASTRIS 1996
Pierluigi Leone de Castris. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*. Napoli: Electa, 1996.
- LEONE DE CASTRIS 1999
Pierluigi Leone de Castris. “Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli”. *Prospettiva*, nn. 93-94, 1999, pp. 69-78.
- LEONE DE CASTRIS 2007a
Pierluigi Leone de Castris. “Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le Province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico”. In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 5-36.
- LEONE DE CASTRIS 2007b
Pierluigi Leone de Castris. “Sculture in legno di primo Seicento in Terra d’Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli”. In Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna*. Catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008). Roma: De Luca, 2007, pp. 19-47.
- LEONE DE CASTRIS 2008a
Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009). Napoli: Paparo, 2008.
- LEONE DE CASTRIS 2008b
Pierluigi Leone de Castris. “1550-1650. Le immagini della devozione tridentina”. In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009). Napoli: Paparo, 2008, pp. 41-61.
- LEONE DE CASTRIS 2013
Pierluigi Leone de Castris. “Angeli custodi tra Napoli, la Spagna e le province”. In Donatella Gagliardi (a cura di). *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, storia, arte*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 257-270.
- LEONE DE CASTRIS 2014
Pierluigi Leone de Castris. “Il pittore, la data, il committente, il contesto”. In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Il restauro della tavola di Silvestro Buono nel Duomo di Sorrento*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 2014, pp. 17-26.
- LEONE DE CASTRIS 2015
Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiopaparo, 2015.
- LEONE DE CASTRIS 2019
Pierluigi Leone de Castris. “La ‘maniera moderna’ a Napoli e nel Vicereame”. In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l’Italia meridionale e il Mediterraneo tra ‘400 e ‘500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte’m, 2019, pp. 153-167.
- LEONE DE CASTRIS 2021
Pierluigi Leone de Castris. *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*. Napoli: arte’m, 2021.
- LEPAGE 2007
Andrea Lepage. “El arte de la conversión: modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n. 25, 2007, pp. 45-77.
- LEPRI 2004
Nicoletta Lepri. “Le stampe dell’assedio di Malta di Matteo da Leccia e i loro ascendenti vasariani”. *Bollettino d’informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, a. 38, n. 78, 2004, pp. 45-58.
- LEPRI 2016
Nicoletta Lepri (a cura di). *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*. Atti della giornata di Studi (Firenze, 2014). Raleigh, Aonia, 2016.
- LEPRI, PALESATI 1999
Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. *Matteo da Leccia: manierista toscano dall’Europa al Perù*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance, 1999.
- LEPRI, PALESATI 2000
Nicoletta Lepri, Antonio Palesati. “Matteo da Leccia e Vasari”. *Bollettino d’informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, a. 34, n. 71, 2000, pp. 21-29.
- LÉVANO 2019
Diego Lévano. “Genoveses en Lima a finales del virreinato”. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 1, 2019, pp. 64-104.
- LÉVANO PEÑA 2014
Jorge Lévano Peña. “Recuperación del centro histórico de Lima”. In Ricardo Estabridis Cárdenas (a cura di). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014, pp. 74-88.
- LEVENE 1951
Ricardo Levene. *Las Indias no eran colonias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- LIACI 1960
Vincenzo Liaci. “Il ‘Magnifico Matteo’ nacque ad Alezio, non a Lecce”. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 28 febbraio 1960, p. 3.
- LIGRESTI 1999
Domenico Ligresti. “La Sicilia di Filippo II”. In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo I. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 473-484.
- LIMENTANI VIRDIS, PIETROGIOVANNA 1999
Caterina Limentani Virdis, Mari Pietrogiovanna. “Flemish Winds on the Roman Landscape: The Bril Brothers and Other Painters in Rome at the Time of Pope Gregory XIII”. In *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Simposio (Utrecht, 1995). Firenze: Centro di, 1999, pp. 67-78.

- LIZÁRRAGA 1908
Reginaldo de Lizárraga. *Descripción y población de las Indias*. Lima: Imprenta Americana, 1908.
- LLEÓ CAÑAL 2001
Vicente Lleó Cañal. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Siviglia: Ediciones Libanó, 2001 (1ª ed. 1979).
- LLEÓ CAÑAL 2007
Vicente Lleó Cañal. “Tres pinturas y un dibujo”. In *In sapientia libertas escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 168-171.
- LOCKER 2018
Jesse M. Locker (a cura di). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018.
- LOFANO 2015
Francesco Lofano. “Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari”. *Napoli Nobilissima*, vol. LXXII, n. II-III, 2015, pp. 31-43.
- LOHMANN VILLENNA 1940
Guillermo Lohmann Villena. “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII”. *Revista histórica*, vol. XIII, 1940, pp. 5-30.
- LOHMANN VILLENNA 1992
Guillermo Lohmann Villena. “Lima española”. In Juan Günther Doering, Guillermo Lohmann Villena. *Lima*. Madrid: Mapfre, 1992, pp. 49-181.
- LOHMANN VILLENNA 1994
Guillermo Lohmann Villena. “Los corsos: una hornada monopolista en el Perú del siglo XVI”. *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 51, n. 1, 1994, pp. 15-45.
- LOHMANN VILLENNA 2004
Guillermo Lohmann Villena. “Lima en el siglo XVII”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 107-112.
- LOHMANN VILLENNA 2008
Guillermo Lohmann Villena. “La ciudad de Lima, Corte del Perú. ¿Idealización o realidad?”. In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 493-508.
- LÓPEZ CORDÓN 2007
María Victoria López Cordón. “Dall’utopia indiana alla maledizione dell’oro: l’America nel pensiero spagnolo del XVI e XVII secolo”. In Francesca Cantù (a cura di). *Scoperta e conquista di un Mondo Nuovo*. Roma: Viella, 2007, pp. 239-269.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, CONTRERAS-GUERRERO, DÍAZ GÓMEZ 2021
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Adrián Contreras-Guerrero, José Antonio Díaz Gómez (a cura di). *Mecenazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el Barroco Hispánico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, DÍAZ GÓMEZ, CONTRERAS-GUERRERO 2021
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, José Antonio Díaz Gómez, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *De Austrias a Borbones. Construcciones visuales en el Barroco Hispánico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021.
- LÓPEZ GUZMÁN 1995
Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995.
- LÓPEZ GUZMÁN 2004a
Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004.
- LÓPEZ GUZMÁN 2004b
Rafael López Guzmán. “Los caminos del arte”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 42-48.
- LÓPEZ GUZMÁN 2009
Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía y América. Cultura Artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009.
- LÓPEZ GUZMÁN 2010
Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía-América. Estudios Artísticos y Culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.
- LÓPEZ GUZMÁN 2011
Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía y América. Patrimonio Artístico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.
- LÓPEZ GUZMÁN 2012
Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012.
- LÓPEZ GUZMÁN 2017
Rafael López Guzmán (a cura di). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017.
- LÓPEZ GUZMÁN 2021a
Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021.
- LÓPEZ GUZMÁN 2021b
Rafael López Guzmán (a cura di). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Catalogo della mostra (Madrid, 2021-2022). Madrid: Museo del Prado, 2021.
- LÓPEZ GUZMÁN, CONTRERAS-GUERRERO 2017
Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017.
- LÓPEZ GUZMÁN, ESPINOSA SPÍNOLA 2003
Rafael López Guzmán, Gloria Espinosa Spínola (a cura di). *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- LÓPEZ GUZMÁN, ESPINOSA SPÍNOLA 2013
Rafael López Guzmán, Gloria Espinosa Spínola. *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*. Almería: Universidad de Almería, 2013.
- LÓPEZ GUZMÁN, MONTES GONZÁLES 2017
Rafael López Guzmán, Francisco Montes González (a cura di). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017.
- LÓPEZ JIMENEZ 1966
José Cristiano López Jimenez. *Escultura Mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.
- LÓPEZ MARTÍNEZ 1928
Celestino López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1928.

- LÓPEZ MARTÍNEZ 1929
Celestino López Martínez. *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929.
- LÓPEZ MARTÍNEZ 1953
Celestino López Martínez. "Gonzalo Argote de Molina historiador y bibliófilo". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 18, nn. 58-59, 1953, pp. 187-208.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ 1995
José Ramón López Rodríguez. "Sevilla, el nacimiento de los museos, América y la botánica". In Fernando Gascó, José Beltrán (a cura di). *La antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua de Andalucía*, vol. 2. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, pp. 75-97.
- LÓPEZ TORRIJOS 2007
Rosa López Torrijos. "Sobre pintores italianos en España (Castello, Peroli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso)". In *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, pp. 198-202.
- LOREA 1726
Antonio de Lorea. *Santa Rosa [...], milagro de la naturaleza, y portentoso efecto de la gracia*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1726 (1ª ed. 1671).
- LORENZONI 2014-2015
Martina Lorenzoni. *I soggiorni veneziani di Federico Zuccari: i taccuini di disegni* (Tesi di dottorato). Udine: Università degli Studi di Udine, 2014-2015.
- LOYOLA 1944
Ignazio di Loyola. *Gli Esercizi Spirituali*. Firenze: Salani (ed. a cura di Luigi Ambruzzi), 1944.
- LUTTRELL 2016
Anthony Luttrell. "The Greenwich Paintings of the 1565 Siege of Malta". In Charlene Vella (a cura di). *At home in art. Essays in honour of Mario Buhagiar*. Malta: Midsea Books, 2016, pp. 67-77.
- MADONNA 1993
Maria Luisa Madonna (a cura di). *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Roma: De Luca, 1993.
- MAGNANI 1992
Lauro Magnani. "La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco". In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 291-302.
- MAGNANI 1995
Lauro Magnani. *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*. Genova: Segep, 1995.
- MAGNANI, SANGUINETI 2017
Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d'Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017.
- MAIORANO 1999
Lucio Maiorano. *Evangelista Menga dal Castello di Copertino al grande assedio di Malta*. Lecce: Adriatica, 1999.
- MAIORANO 2000
Lucio Maiorano. *Matteo Perez d'Alleccio. Pittore ufficiale del grande assedio di Malta*. Alezio: Lupo edizioni, 2000.
- MAJLUF 2000
Natalia Majluf (a cura di). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Catalogo della mostra (Lima, 1999-2000). Lima: Museo de Arte de Lima, 2000.
- MALDAVSKY 2012
Aliocha Maldavsky. "Pedir las Indias. Las cartas indipetae de los jesuitas europeos, siglos XVI-XVIII, ensayo historiográfico". *Relaciones*, n. 132, 2012, pp. 147-181.
- MALO LARA 2015
Lina Malo Lara. *La iglesia de San Alberto de Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Arte Hispalense, 2015.
- MANCHEGO 1940
Tomás Manchego. *Breve reseña histórica del Convento de San Pablo Apóstol de Predicadores de Arequipa*. Arequipa, 1940.
- MANCINELLI 1989
Fabrizio Mancinelli. "Reparto arte bizantina, medioevale e moderna (1975-1983)". *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, vol. IX, n. 2, 1989, pp. 293-442.
- MANCINELLI 1994
Fabrizio Mancinelli. *La Cappella Sistina*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 1994.
- MANCINI 2010
Federica Mancini. *Luca Cambiaso*. Milano: 5 Continents, 2010.
- MANCINI 1998
Giorgia Mancini. "Domenico Carnevali e la pittura a Modena nella seconda metà del Cinquecento". In Angelo Mazza, Giorgia Mancini. *Pittura a Modena e a Reggio Emilia tra Cinque e Seicento. Studi e Ricerche*. Modena: Aedes Muratoriana, 1998, pp. 13-40.
- MANCINI 1956
Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 1. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (ed. critica a cura di Adriana Marucchi), 1956.
- MANDUCA 1994
John Manduca. "The Great Siege of 1565". *Treasures of Malta*, n. 1, vol. I/1, 1994, pp. 44-47.
- MANSELLI 1986
Raoul Manselli. *La Repubblica di Lucca*. Torino: UTET, 1986.
- MARCHENA FERNÁNDEZ 2021
Juan Marchena Fernández. "Elogio de la gloria efímera. Las ciudades del Istmo en el Caribe". In Fernando Quiles, Juan Marchena Fernández (a cura di). *Viaje al corazón del mundo. Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Siviglia: Enredars Publicaciones, 2021, pp. 125-269.
- MARCO DORTA 1950
Enrique Marco Dorta. "La pintura en Colombia, Ecuador, Peru y Bolivia". In Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, tomo 2. Barcellona: Salvat, 1950, pp. 443-494.
- MARCO DORTA 1956
Enrique Marco Dorta. "La arquitectura del siglo XVIII en el Ecuador". In Diego Angulo Íñiguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo 3. Barcellona: Salvat, 1956, pp. 273-312.
- MARCO DORTA 1960
Enrique Marco Dorta. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*, vol. 2. Sevilla: CSIC, 1960.
- MARCONI 2011
Nicoletta Marconi. "Regole, tradizioni e pratiche operative nella costruzione di Valletta, 'Città Nuova di Malta'". In Nicoletta Marconi (a cura di). *Valletta: città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*. Roma:

- Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 2011, pp. 73-135.
- MARCORA 1985
Carlo Marcora. "Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio". In *Baronio e l'arte*. Atti del Convegno Internazionale (Sora, 1984). Sora: Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, 1985, pp. 189-244.
- MARIANI 1935
Valerio Mariani (a cura di). *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 scritte da Gio. Baglione romano*. Roma: Arti Grafiche (rist. anastatica dell'ed. 1642), 1935.
- MARIAS FRANCO 2004
Fernando Marías Franco. "La magnifica del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)". In Piero Boccardo, José Luis Colomer, Clario Di Fabio (a cura di). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fundación Carolina, 2004, pp. 55-68.
- MARIAZZA FOY 1989a
Jaime Mariazza Foy. "Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 366.
- MARIAZZA FOY 1989b
Jaime Mariazza Foy. "San Juan Bautista". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 370.
- MARIAZZA FOY 1989c
Jaime Mariazza Foy. "San Jerónimo". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 379.
- MARIAZZA FOY 1989d
Jaime Mariazza Foy. "San Agustín". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 380.
- MARIAZZA FOY 1989e
Jaime Mariazza Foy. "San Antonio de Padua". In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 380.
- MARIAZZA FOY 2011
Jaime Mariazza Foy. "Historia de las intervenciones de restauración y conservación". In Mario Micheli (a cura di). *Capilla Villegas, Iglesia de la Merced, Lima, Perú. Proyecto de conservación y restauración*. Roma: Gangemi Editore sap, 2011, pp. 12-25.
- MARIAZZA FOY 2012
Jaime Mariazza Foy. "Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 9, 2012, pp. 47-55.
- MARIAZZA FOY 2019
Jaime Mariazza Foy. "Breves consideraciones sobre el retrato en la pintura virreinal peruana". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 16, 2019, pp. 28-45.
- MARILUZ URQUIJO 1962
José M. Mariluz Urquijo. "Dos contratos de José de Boqui". *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas*, n. 15, 1962, pp. 121-124.
- MARROU 1997
Henri Irénée Marrou. *Decadencia romana o tarda antichità? III-VI secolo*. Milano: Jaca Book, 1997 (1ª ed. 1977).
- MARTÍN GONZÁLEZ 1984
Juan José Martín González. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ 2014
Juan Manuel Martínez (a cura di). *El poder de la Imagen. Arte en Chile: 3 miradas*. Santiago del Cile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- MARTÍNEZ 1853
Jusepe Martínez. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [1675 ca.]. Zaragoza: M. Peiro, 1853.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ 2021
Nuria Martínez Jiménez. "La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad De Granada*, vol. 52, 2021, pp. 187-204.
- MARTÍNEZ LARA 2017
Pedro Manuel Martínez Lara. "Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés". In María del Amor Rodríguez Miranda, José Antonio Peinado Guzmán (a cura di). *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación 'Hurtado Izquierdo', 2017, pp. 500-516.
- MARTÍNEZ MILLÁN 1999
José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), 4 voll. Madrid: Pertelez, 1999.
- MARTI 1932
Pietro Marti. *Ruderi e monumenti nella Penisola Salentina*. Lecce: Primaria tip. La modernissima, 1932.
- MARTINI 2002
Antonio Martini. "L'Arciconfraternita del Gonfalone". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 19-29.
- MARTINI 1984
Linda Martino. "Vetri dipinti". In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 422-430.
- MASELLA 1982
Luigi Masella. "La Puglia nel Vicereame spagnolo". In *La Puglia tra Barocco e Rococò*. Milano: Electa, 1982, pp. 5-31.
- MASON 2013
Stefania Mason. *Voce "Negretti, Jacopo, detto Palma il Giovane"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78. Roma: Treccani, 2013.
- MASON RINALDI 1984
Stefania Mason Rinaldi. *Palma il Giovane. L'opera completa*. Milano: Electa, 1984.
- MASSAFRA 2008
Angelo Massafra. "Società e territorio in Terra di Bari e Capitanata fra Cinque e Seicento". In Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Mimma Pasculli Ferrara. *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma: De Luca, 2008 (1ª ed. 1996), pp. 9-18.
- MATEOS 1600 (1944)
Francisco Mateos (a cura di). *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Cronica anonima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesus en los Países de habla española en la America Meridional*, 2 voll. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- MATTEUCCI 2002a
Daniela Matteucci (a cura di). *Ercole Ramazzani de la Rocha: aspetti del manierismo nelle Marche della Controriforma*. Catalogo della mostra (Acrevia, 2002). Venezia: Marsilio, 2002.
- MATTEUCCI 2002b
Daniela Matteucci. "Le grandi presenze a Roma e nelle Marche. Ipotesi di relazioni culturali, contatti e influssi nell'opera di Ramazzani". In Daniela Matteucci (a cura di). *Ercole Ramazzani de la Rocha: aspetti del manierismo nelle Marche della Controriforma*.

- Catalogo della mostra (Acrevia, 2002). Venezia: Marsilio, 2002, pp. 35-47.
- MATTOS 2005
Leonardo Mattos. "Los retratos de incas y reyes pintados en Roma en 1597, con algunas consideraciones sobre Gonzalo Ruíz y Pérez de Alesio". In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 381-384.
- MAURO 1997
Ida Mauro. Voce "Nardi, Angelo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77. Roma: Treccani, 2012.
- MAYER 1942
August Mayer. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa, 1942.
- MAZZACANE 1956
Vincenzo Mazzacane. *Profili di cerretesi*. Napoli: Ed. Libreria Scientifica Editrice, 1956.
- MAZZALUPI 2012
Matteo Mazzalupi. "Battista da Camerino: recupero di uno scultore donatelliano tra Mantova, Perugia e Firenze". In Arturo Calzona, Matteo Ceriana (a cura di). *Per un nuovo Agostino di Duccio: studi e documenti*. Verona: Scripta, 2012, pp. 119-147.
- MAZZALUPI 2013
Matteo Mazzalupi. "1. Storie della Passione di Cristo". In Alessandro Marchi, Barbara Mastrocola (a cura di). *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee,oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*. Catalogo della mostra (Camerino, 2013). Camerino: Artelito, 2013, pp. 68-75.
- MEDINA MORA 2008
Manuel Medina Mora. "Presentaciones". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 13.
- MELÉNDEZ 1671
Juan Meléndez. *Festiva pompa, culto religioso, veneracion reverente, fiesta, aclamacion, y aplauso: A la feliz beatificacion de la bienaventurada virgen Rosa de S. Maria*. Lima: Medina, 1671.
- MELÉNDEZ 1681-1682
Juan Meléndez. *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Prouincia de San Juan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*, 3 voll. Roma: Tinassio, 1681-1682.
- MELILLO 1980
Vincenzo Melillo. *Matteo Perez da Lecce incisore in Roma*. Roma, 1980.
- MEMBRINI 2015
Maurizio Membrini. "Il cardinale Alessandro Sforza, Villa Sforzesca e la visita di Gregorio XIII". In Maurizio Mambriani (a cura di). *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: Feudalità e Brigantaggio*. Atti del Convegno (Castell'Azzara, 2014). Arcidosso: Effigi, 2015, pp. 79-102.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2003
Luis Méndez Rodríguez. "Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro". In María Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (a cura di). *Los extranjeros en la España moderna*. Actas del I Coloquio Internacional (Malaga, 2002), tomo II. Malaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 535-545.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2005
Luis Méndez Rodríguez. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2016a
Luis Méndez Rodríguez (a cura di). *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Catalogo della mostra (Siviglia, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2016b
Luis Méndez Rodríguez. "Francisco Pacheco y la nueva cultura artística". In Luis Méndez Rodríguez (a cura di). *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Catalogo della mostra (Siviglia, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, pp. 13-23.
- MENEGALDO, FRANCIA 2012
Antonio Menegaldo, Vincenzo Francia. *Basilica di Sant'Eustachio in Campo Marzio - Roma. Cenni storici, artistici e religiosi*. Genova: Marconi, 2012.
- MENÉNDEZ RÚA 1939
Ángel Menéndez Rúa. *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*. Lima: Sanmartín y Cía, 1939.
- MERINO VALENCIA 1975
Héctor Merino Valencia. *Quito Eterno. Iglesias y Conventos*. Quito: Paralelo Cero, 1975.
- MERLUZZI 2007
Manfredi Merluzzi. "Dalla Conquista al governo del Nuovo Mondo. Una sfida per l'Europa del XVI secolo". In Francesca Cantù (a cura di). *Identità del Nuovo Mondo*. Roma: Viella, 2007, pp. 67-119.
- MERLUZZI 2008
Manfredi Merluzzi. "Il Perù del viceré Francisco de Toledo: l'affermazione di uno spazio politico cortigiano". In Francesca Cantù (a cura di). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Siviglia, 2005). Roma: Viella, 2008, pp. 79-102.
- MERLUZZI 2012
Manfredi Merluzzi. "Los Andes: la constitución del Perú virreinal". In Óscar Mazín, José Javier Ruiz Ibáñez (a cura di). *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas (siglos XVI a XVIII)*. México: El Colegio de México, 2012, pp. 257-281.
- MERLUZZI 2014
Manfredi Merluzzi. *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo virrey del Perú (1569-1581)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- MEROLA 2017
Giuseppina Merola. "Alcune novità sulla scultura lignea barocca nel Cilento: Nicola Fumo e la sua bottega". In Francesco Abbate, Antonello Ricco (a cura di). *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*. Foggia: Grenzi, 2017, pp. 104-110.
- MEROLA 2022
Giuseppina Merola. *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*. Roma: De Luca, 2022.
- MESA 1985
José de Mesa. "Ensayo preliminar sobre la pintura y escultura virreinal en Trujillo". In *Arte virreinal en Trujillo*. Catalogo della mostra (Trujillo, 1985). Trujillo: Banco Industrial del Perú, 1985, pp. n.n.
- MESA, GISBERT 1961
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bernardo Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Dirección nacional de informaciones de la presidencia de la república, 1961.
- MESA, GISBERT 1963a
José de Mesa, Teresa Gisbert. "Bernardo Bitti: un pittore manierista italiano in

- Perù. I". *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 1, 1963, pp. 23-29.
- MESA, GISBERT 1963b
José de Mesa, Teresa Gisbert. "Bernardo Bitti: un manierista italiano in Perù. II". *Il Vasari. Rivista di studi manieristici*, a. XXI, n. 2, 1963, pp. 84-88.
- MESA, GISBERT 1965
José de Mesa, Teresa Gisbert. "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 23-47.
- MESA, GISBERT 1968
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Voce "Bitti, Bernardo"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10. Roma: Treccani, 1968.
- MESA, GISBERT 1969
José de Mesa, Teresa Gisbert. "Dos dibujos inéditos de Medoro en Madrid". *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 19-27.
- MESA, GISBERT 1971
José de Mesa, Teresa Gisbert. "Angelino Medoro, escultor". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 24, 1971, pp. 73-79.
- MESA, GISBERT 1972a
José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972.
- MESA, GISBERT 1972b
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.
- MESA, GISBERT 1974
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.
- MESA, GISBERT 1978
José de Mesa, Teresa Gisbert. "La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 23, 1978, pp. 125-164.
- MESA, GISBERT 1980
José de Mesa, Teresa Gisbert. "Marcos Guerra y el problema del escultor quiteño «Padre Carlos»". *Anuario de Estudios Americanos*, n. 37, 1980, pp. 685-695.
- MESA, GISBERT 1982
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1. Lima: Banco Wiese LTDO, 1982.
- MESA, GISBERT 1983
José de Mesa, Teresa Gisbert. "El hermano Bernardo Bitti escultor". In Bibiano Torres Ramírez, José Jesús Hernández Palomo (a cura di). *Andalucía y América en el siglo XVI*. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, 1982), vol. 2. Siviglia: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C., 1983, pp. 411-427.
- MESA, GISBERT 1991
José de Mesa, Teresa Gisbert. "La escultura en Cusco". In *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 191-249.
- MESA, GISBERT 1997
José de Mesa, Teresa Gisbert. *Arquitectura Andina 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1997.
- MESA, GISBERT 2005
José de Mesa, Teresa Gisbert. *El Manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina, 2005.
- MICALLEF 2018
Mario Micallef. "Painting in Co-Cathedral sacristy given new lease of life". *Tvm news*, 15 ottobre 2018 disponibile in <https://tvmnews.mt/en/news/watch-painting-in-co-cathedral-sacristy-given-new-lease-of-life/> (consultato il 31/10/2022).
- MIFSUD 2018
Christian Mifsud. "Valletta, a city in maps. The utility of cartographic sources in the study of historic urban development". In Simone Azzopardi, Jonathan Borg, David Mallia (a cura di). *Proceedings of History Week 2015. The 1565 Great Siege, the founding of Valletta and their lasting effects*. Malta: Malta Historical Society, 2018, pp. 176-188.
- MIGLIORATO 2018
Alessandra Migliorato. "La scultura in alabastro a Trapani: nuovi spunti di ricerca". In Carmen Morte García (a cura di). *El Alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 239-254.
- MIGLIORATO 2019
Alessandra Migliorato. "Fonti e storia critica per l'alabastro trapanese: una parabola artistica dall'apice alla decadenza". *Ars & Renovatio*, n. 7, 2019, pp. 165-185.
- MIGNINI 2005a
Filippo Mignini (a cura di). *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*. Catalogo della mostra (Roma, 2005). Milano: Mazzotta, 2005.
- MIGNINI 2005b
Filippo Mignini. "L'Europa di Matteo Ricci e l'altro mondo della Cina". In Filippo Mignini (a cura di). *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*. Catalogo della mostra (Roma, 2005). Milano: Mazzotta, 2005, pp. 9-18.
- MINERVA 2013a
Brizia Minerva. "La maniera moderna di Gianserio Straffella". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 51-64.
- MINERVA 2013b
Brizia Minerva. "1. Madonna di Costantinopoli". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 217-218.
- MINERVA 2013c
Brizia Minerva. "2. Santi Pietro, Paolo, Gregorio Magno, Girolamo". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 218-220.
- MINERVA 2013d
Brizia Minerva. "3. Pentecoste". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 220-221.
- MINERVA 2013e
Brizia Minerva. "4. Santissima Trinità". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 221-222.
- MINERVA 2013f
Brizia Minerva. "5. Madonna di Costantinopoli e santi Michele e Caterina d'Alessandria". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la*

- Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 222-223.
- MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ 2006
 Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- MINUTOLI 2017
 Daniele Minutoli. "La basilica di Santa Maria di Loreto: frammenti di uno straordinario itinerario". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 192-201.
- MIRA CABALLOS 1995
 Esteban Mira Caballos. "Los prohibidos en la emigración a América (1492-1550)". *Estudios de Historia Social y Económica de América*, n. 12, 1995, pp. 37-54.
- MIROGLIO 1993
 Andrea Miroglio. "Niccolò del Benino. L'avventura di un mercante-imprenditore fiorentino in America". *Rivista Geografica Italiana*, vol. 100, 1993, pp. 463-478.
- MOLFINO 1964
 Alessandra Molfino. *L'Oratorio del Gonfalone*. Roma: Banco di Santo Spirito, 1964.
- MOMIGLIANO 1973
 Arnaldo Momigliano. "La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C.". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III serie, vol. 3, n. 2, 1973, pp. 397-418.
- MONACO 2020
 Angelo Maria Monaco. "Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino. Pittori regnicoli della Maniera moderna, in una rete di committenze". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 89-98.
- MONARDES 1574
 Nicolás Monardes. *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en medicina*. Sevilla: Alfonso Escrivano, 1574.
- MONBEIG GOGUEL 1998
 Catherine Monbeig Goguel. "Palazzo Farnese. Sala dei Fasti Farnesiani". In Anna Coliva (a cura di). *Francesco Salviati. Affreschi romani*. Milano: Electa, 1998, pp. 76-87.
- MONCIATTI 2020
 Alessio Monciatti. "Una misconosciuta immagine di San Pietro in Vaticano, tra Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo e Vasari". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 61-66.
- MONTAGU 1984
 Jennifer Montagu. "The graphic work of Melchior Cafà". *Paragone*, vol. 35, n. 413, 1984, pp. 50-61.
- MONTANARI 2006
 Tomaso Montanari. "Il Matrimonio mistico e la visione delle Rose di Santa Rosa da Lima: due rilievi di Cafà alle Desalzas Reales di Madrid". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 131-138.
- MONTANARI 2009
 Tomaso Montanari. "Santa Rosa da Lima e l'angelo". In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, p. 359.
- MONTANARI 2016
 Tomaso Montanari. *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*. Torino: Einaudi, 2016.
- MONTEROS 1884
 Pablo Espinosa de los Monteros. *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Sevilla: Carlos Sautigosa, 1884.
- MONTES GONZÁLEZ 2017
 Francisco Montes González. "Virgen de la Antigua". In Rafael López Guzmán, Francisco Montes González (a cura di). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, pp. 289-311.
- MONTES GONZÁLEZ 2020
 Francisco Montes González. "El relicario de San Gavino: Un obsequio indiano para Sassari". *Spanish Italy & the Iberian Americas*, 17 giugno 2020 disponibile in <https://siia.mcah.columbia.edu/object/el-relicario-de-san-gavino-un-obsequio-indiano-para-sassari> (consultato il 05/09/2022).
- MORALEJO MACARENA 2019
 Macarena Moralejo Ortega. "La percepción literaria y artística del Nuevo Mundo en los Antiguos Estados de Italia (s. XVI-XVII)". In Ferdando Quiles García, María del Pilar López (a cura di). *Barroco vivo, Barroco continuo*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 348-367.
- MORALES 2018
 Alfredo J. Morales. "El istmo de Panamá. La defensa de una ruta comercial global". In *Mares fortificados protección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII*. Catalogo della mostra (Panamá, 2018). Siviglia: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 17-28.
- MORALES FOLGUERA 1998
 José Miguel Morales Folguera. *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.
- MOREL 1985
 Philippe Morel. "Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento". In Marcello Fagiolo (a cura di). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 149-178.
- MORELLI 1990
 Gabriele Morelli. "Cedole, licenze e lettere di un «clerigo» viaggiatore nella Lima del primo Seicento". In Giuseppe Bellini (a cura di). *L'America tra realtà e meraviglioso. Scopritori, cronisti, viaggiatori*. Atti del Convegno (Milano, 1990). Roma: Bulzoni, 1990, pp. 41-51.
- MORELLO 2008
 Giovanni Morello. *Intorno a Bernini. Studi e documenti*. Roma: Gangemi, 2008.
- MORETTI 2005
 Massimo Moretti. "La «Concezione» di Maria in Spagna: profili storici e iconografici". In Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco (a cura di). *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2005). Milano: Federico Motta, 2005, pp. 79-89.
- MORETTI 2009
 Massimo Moretti. "Caravaggio e Fantino Petriognani committente e protettore di artisti". In Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari (a cura di). *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*. Roma: CAM editrice, 2009, pp. 69-121.

- MORETTI 2012
Massimo Moretti (a cura di). *Lettere di Pieter de Witte. Pietro Candido nei carteggi di Antonio Maria Graziani (1569-1574)*. Roma: De Luca, 2012.
- MORETTI 2014
Massimo Moretti. “Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze”. *Arte Marchigiana*, n. 1, 2014, pp. 63-108.
- MORETTI 2015
Massimo Moretti. “Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento”. In Alessandro Zuccari (a cura di). *Scipione Pulzone e il suo tempo*. Roma: De Luca, 2015, pp. 53-67.
- MORETTI 2016
Massimo Moretti. “Precisioni e aggiunte al catalogo di Giorgio Picchi: *La Gloria dei Santi* per la cappella Della Rovere e la decorazione del chiostro dei Minori Conventuali di Casteldurante”. *Accademia Raffaello. Atti e studi*, a. 15, nn. 1-2, 2016, pp. 57-79.
- MORETTI 2020
Massimo Moretti. “Cartografia e pittura di storia. Il Mediterraneo e la celebrazione delle imprese contro i Turchi nella Galleria delle Carte Geografiche”. In Camilla S. Fiore (a cura di). *Espandere i confini. Paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*. Roma: De Luca, 2020, pp. 87-101.
- MORETTI, ZUCCARI 2009
Massimo Moretti, Alessandro Zuccari. “Barocci e Roma: tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII”. In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, pp. 146-155.
- MORONE 2014
Lorenzo Morone. “Silvestro Jacobelli, G. Giotto, l'Addolorata e San Giovanni Evangelista”. *Vivi Telese*, 26 aprile 2014 disponibile in <https://www.vivitelese.it/2014/04/silvestro-jacobelli-g-giotto-laddolorata-san-giovanni-evangelista/> (consultato il 09/08/2022).
- MORONI 1861
Gaetano Moroni. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 102. Venezia: Tip. Emiliana, 1861.
- MOULD DE PEASE 2002
Mariana Mould de Pease. *Apuntes interculturales. Conservación y uso de los Bienes Culturales de la Iglesia Católica del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- MOYSSÉN 1964
Xavier Moysén. “Una pintura de Bernardo Bitti en México”. *Boletín INAH*, n. 16, 1964, pp. 12-14.
- MOZZONI, SANTINI 1999
Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di). *L'architettura dell'eclittismo: la diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Napoli: Liguori, 1999.
- MUJICA PINILLA 1991
Ramón Mujica Pinilla. *Los Cristos de Lima. Esculturas en madera y marfil. S. XVI-XVIII*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
- MUJICA PINILLA 1993
Ramón Mujica Pinilla. “El sermón a las aves: e el culto a los angeles en el Virreinato peruano”. In *Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, pp. 39-68.
- MUJICA PINILLA 2002a
Ramón Mujica Pinilla. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 1-57.
- MUJICA PINILLA 2002b
Ramón Mujica Pinilla. “El arte y los sermones”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 219-313.
- MUJICA PINILLA 2004
Ramón Mujica Pinilla. “Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 96-101.
- MUJICA PINILLA 2005
Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, 2005.
- MUJICA PINILLA 2009
Ramón Mujica Pinilla. “De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano”. In Cécile Michaud, José Torres della Pina (a cura di). *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Catalogo della mostra (Lima, 2009). Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009, pp. 71-83.
- MUJICA PINILLA 2014
Ramón Mujica Pinilla. “Una apasionante empresa editorial”. In Ricardo Estabridis Cárdenas (a cura di). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014, pp. 222-235.
- MUJICA PINILLA 2019
Ramón Mujica Pinilla. “Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la máquina barroca al teatro de la memoria”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo BendeZú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 141-203.
- MUJICA PINILLA 2020
Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2020.
- MUJICA PINILLA 2022
Ramón Mujica Pinilla “La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima. Algunos alcances históricos e iconológicos de su cultura visual”. In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 39-68.
- MUJICA PINILLA, WUFFARDEN REVILLA, DEJO BENDEZÚ 2019
Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo BendeZú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019.
- MULA 2000
Charles Mula. *The Princes of Malta. The Grand Masters of Order of St John in Malta 1530-1798*. Malta: Publishers Enterprises Group, 2000.
- MULLER 2006
Priscilla Muller. *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America del Siglo de Oro a Goya*. Catalogo della mostra (Madrid, 2006-2007). Madrid: Museo del Prado, 2006.
- MUNDY, OURUSOFF DE FERNANDEZ-GIMENEZ 1990
James Mundy, Elizabeth Ourusoff de Fernandez-Gimenez. *Renaissance into*

- Baroque Italian Master Drawings by the Zuccari (1550-1600)*. Milwaukee Cambridge: Milwaukee Art Museum Cambridge UP, 1990.
- MUÑOZ 1912
Antonio Muñoz. “La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro”. *Rivista d’arte*, a. VIII, 1912, pp. 1-14.
- MUSI 1999
Aurelio Musi. “El Reino de Nápoles y el sistema imperial español”. In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 555-565.
- NAGLER 1835
Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines künstler-lexicon*, vol. 1. München: Fleischmann, 1835.
- NAGLER 1839
Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines künstler-lexicon*, vol. 8. München: Fleischmann, 1839.
- NANNI 2014
Stefania Nanni. *Voce* “Paolo da Cesena”. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 81. Roma: Treccani, 2014.
- NAPOLIONI 1991
Angiola Maria Napolioni. “«Stato» di Camerino”. In Pio Cartechini (a cura di). *La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V*. Catalogo della mostra documentaria (Macerata, 1989). Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1991, pp. 125-132.
- NATIONAL MARITIME MUSEUM 1970
National Maritime Museum (a cura di). *The Maritime Siege of Malta 1565*. London: H.M.S.O., 1970.
- NAVA CELLINI 1982
Antonia Nava Cellini. *La scultura del Settecento*. Torino: UTET, 1982.
- NAVARRETE PRIETO 1998
Benito Navarrete Prieto. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NAVARRETE PRIETO 2006
Benito Navarrete Prieto. *El Papel del Dibujo en España*. Madrid: Caylus, 2006.
- NAVARRETE PRIETO 2007
Benito Navarrete Prieto. “La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Philippe”. *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 3, 2007, pp. 75-100.
- NAVARRETE PRIETO 2009
Benito Navarrete Prieto. “Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas”. *BSAA arte*, n. 75, 2009, pp. 115-126.
- NAVARRETE PRIETO 2010
Benito Navarrete Prieto. “A New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco’s Last Judgment: Creative Process and Theological Approval”. *Master Drawings*, vol. 48, n. 4, 2010, pp. 435-446.
- NAVARRETE PRIETO 2014
Benito Navarrete Prieto. “86. Juan Gui Romano. Crucificado”. In Benito Navarrete Prieto, Marcos Fernández Gómez (a cura di). *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, vol. 2. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2014, pp. 160-163.
- NAVARRETE PRIETO 2016
Benito Navarrete Prieto. “El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: procesos y principios”. In Luis Méndez Rodríguez (a cura di). *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Catalogo della mostra (Siviglia, 2016). Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, p. 41-55
- NAVARRETE PRIETO 2020a
Benito Navarrete Prieto. “Identità e appropriazione culturale nel disegno del Cinquecento in Spagna. Fra la tradizione vernacolare e la ‘maniera’ italiana”. In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, pp. 47-58.
- NAVARRETE PRIETO 2020b
Benito Navarrete Prieto. “18-19-20. Angelino Medoro”. In Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020, pp. 146-150.
- NAVARRETE PRIETO, PÉREZ SÁNCHEZ 2009
Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.
- NAVARRETE PRIETO, REDÍN MICHAUS 2020
Benito Navarrete Prieto, Gonzalo Redín Michaus (a cura di). *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. Roma: De Luca, 2020.
- NAVARRÓ 2007
José Gabriel Navarro. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Quito: Trama, 2007.
- NAYA FRANCO, POSTIGO VIDAL 2021
Carolina Naya Franco, Juan Postigo Vidal (a cura di). *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2021.
- NEGRI ARNOLDI 1974
Francesco Negri Arnoldi. “Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l’immagine del Cristo vivente”. *Storia dell’arte*, n. 20, 1974, pp. 57-79.
- NEGRO, ROIO 2002
Emilio Negro, Nicosetta Roio. “Le opere”. In *Leonello Spada (1576-1622)*. Reggio Emilia: Credem, 2002, pp. 75-154.
- NERI 1952
Damiano Neri. *Scultori francescani del Seicento in Italia*. Pistoia: Tip. Piemontese, 1952.
- NESSSELRATH 2003
Arnold Nesselrath. “La cappella di Sisto IV, la decorazione del Quattrocento e la sua importanza nel contesto attuale”. In Francesco Buranelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Gentili (a cura di). *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*. Catalogo della mostra (Rimini-Savona, 2003-2004). Milano: Silvana, 2003, pp. 25-29.
- NIBBY 1863
Antoine Nibby. *Itinéraire de Rome*. Roma: d’Aureli, 1863.
- NICCOLI 2004
Paola Niccoli. “L’emigrazione aristocratica: i ragusei ad Ancona nei secoli XVI-XVII”. *Proposte e Ricerche*, n. 52, 2004, pp. 49-64.
- NICOLACI 2017
Michele Nicolaci. “Ignoto (fine XVI secolo)”. In Vitaliano Tiberia. *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Roma: Arbor Sapientiae, 2017, pp. 36-37.
- NICOLAI 2015
Fausto Nicolai. “Karel van Mander e gli affreschi di Palazzo Spada a Terni. Il

- contratto del 1574". *Studi di Storia dell'Arte*, n. 26, 2015, pp. 97-110.
- NOCENTINI 2011
Serena Nocentini. "1. Giorgio Vasari. Cristo portato al sepolcro". In Alessandro Cecchi (a cura di). *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*. Catalogo della mostra (Arezzo, 2011). Milano: Skira, 2011, pp. 62-63.
- NOVELLI, MASSACCESI 1961
Leandro Novelli, Mario Massaccesi. *Ex voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*. Cesena: Santa Maria del Monte, 1961.
- NOVEMBRE, FIORILLO 1989
Antonio Novembre, Giuseppe Fiorillo. *Il castello ed il centro antico di Copertino: note per uno studio storico-urbanistico*. Copertino: Greco, 1989.
- NUMHAUSER 2007
Paulina Numhauser. "¿Sublevando el Virreinato? Jesuitas italianos en el Virreinato del Perú del siglo XVII. Gerónimo Pallas S.J.". In Laura Laurencich Minelli, Paulina Numhauser (a cura di). *Sublevando el Virreinato. Documentos contestatarios a la historiografía tradicional del Perú colonial*. Quito: Abya Yala, 2007, pp. 73-124.
- NUOVO 2011
Andrea Nuovo. "Sant'Orsola e le Pie Vergini". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 123-124.
- OBERHUBER 1960
Konrad Oberhuber. "Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom". *Römische historische Mitteilungen*, 1960, pp. 239-254.
- OESTERREICHER 2004
Wulf Oesterreicher. "Plurilingüismo en el Reino de Nápoles (siglos XVI y XVII)". *Lexis*, vol. 28, nn. 1-2, 2004, pp. 217-257.
- OJEDA DI NINNO 2020
Almerindo Ojeda Di Ninno. "La reconstrucción histórica del arte colonial a través de sus fuentes grabadas: el caso de PESSCA". *Norba. Revista De Arte*, n. 40, 2020, pp. 175-184.
- OKADA 2014
Hiroshige Okada. "Pintura mural en el Virreinato del Perú". In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 403-407.
- OLDELLI 1807
Gian Alfonso Oldelli. *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del canton Ticino*. Lugano: Veladini, 1807.
- OLIVA 1631 (1895)
Joan Anello Oliva. *Historia del reino y provincias del Perú, de sus Incas reyes, descubrimiento y conquista por los españoles de la corona de Castilla, con otras singularidades concernientes á la historia* [1631], vol. 1. Lima: Imprenta y librería de S. Pedro, 1895.
- ORLANDI 2011
Angela Orlandi. "Al soffio degli Alisei. Mercanti fiorentini tra Siviglia e il Nuovo Mondo". *Archivio Storico Italiano*, vol. 169, n. 3, 2011, pp. 477-506.
- ORLANDI 2014
Angela Orlandi. "Dall'Andalusia al Nuovo Mondo: affari e viaggi di mercanti toscani nel Cinquecento". In Giuliano Pinto, Leonardo Rombai, Claudia Tripodi (a cura di). *Vespucci, Firenze e le Americhe*. Atti del Convegno (Firenze, 2012). Firenze: Olschki, 2014, pp. 63-86.
- ORLANDI 1772
Cesare Orlandi. *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre e profane*, vol. 2. Perugia: Augusta, 1772.
- ORLANDI 1994
Giuseppe Orlandi. "La missione popolare in Età Moderna". In Gabriele De Rosa, Tullio Gregory (a cura di). *Storia dell'Italia religiosa*, vol. 2. Roma-Bari: Laterza, 1994, pp. 419-452.
- ORLANDI 1753
Pellegrino Antonio Orlandi. *Abecedario pittorico*. Venezia: Giambattista Pasquali, 1753.
- OROPEZA CHÁVEZ 2016
Ana Brisa Oropeza Chávez. *Regulación y práctica de la extranjería en el derecho indiano: de las Partidas a la Recopilación de 1860* (Tesi di dottorato). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- ORTELIO 1612
Abramo Ortelio. *Theatro d'el Orbe de la Tierra*. Anversa: Plantiniana, 1612 (1ª ed. 1570).
- ORTIZ CRESPO 2002
Alfonso Ortiz Crespo. "La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito". In Alexandra Kennedy-Troya (a cura di). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 87-107.
- ORTIZ TORO 2014
Raúl Ortiz Toro. *Popayán. Religión, arte y cultura*. Popayán: Arquidiócesis, 2014.
- OTTLEY 1831
William Young Ottley. *Notices of Engravers, and their works, being the commencement of a new dictionary*. Londra: Longman, 1831.
- PACHECO 1599
Francisco Pacheco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599.
- PACHECO 1649
Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Faxardo, 1649.
- PACELLI 1991a
Vincenzo Pacelli (a cura di). Cerreto Sannita. Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento. Napoli: ESI, 1991.
- PACELLI 1991b
Vincenzo Pacelli. "Pittura e decorazione plastica nelle chiese e nei palazzi di Cerreto Sannita". In Vincenzo Pacelli (a cura di). Cerreto Sannita. Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento. Napoli: ESI, 1991, pp. 67-111.
- PAGDEN 2021
Anthony Pagden. "La independencia del Perú: de la monarquía incásica a la república liberal". In *Forjando la Nación Peruana. El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2021, pp. 1-17.
- PALADINI 1952
Guglielmo Paladini. *Guida storica ed artistica della città di Lecce. Curiosità e documenti di toponomastica locale*. Lecce: Editrice Salentina, 1952.
- PALEOTTI 1582
Gabriele Paleotti. "Discorso intorno alle immagini sacre e profane [1582]". In Paola Barocchi (a cura di). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, vol. 2. Roma-Bari: Laterza, 1961.

- PALLAS 2006
Gerónimo Pallas. *Misión a las Indias*. Siviglia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. crítica a cura di José Jesús Hernández Palomo), 2006.
- PALM 1949
Erwin Walter Palm. "Estilo y época en el arte colonial". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 2, 1949, pp. 2-24.
- PALMIERI 1896
Atanasio Palmieri. *Riassunto Storico sulla Veneranda Congrega dei Sette Dolori del Comune di Faicchio*. Foligno: Salvati, 1896.
- PALOMERO PÁRAMO 1983
Jesús Palomero Páramo. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- PALOMINO 1724
Antonio Palomino. *El Museo pictorico y escala óptica*, tomo 2. Madrid: Juan García Infancón, 1724.
- PALOMINO 1796
Antonio Palomino. *El Museo pictorico y escala óptica*, tomo 3. Madrid: Sancha, 1796.
- PALOMINO BELLIDO 2015
William Alexander Palomino Bellido. "La ideología de la arquitectura y su influencia en Arequipa". In *Arequipa patrimonio cultural de la humanidad. Reflexiones a los quince años de su declaratoria*. Arequipa: Ministerio de Cultura, 2015, pp. 225-239.
- PALUMBO 1910
Pietro Palumbo. *Storia di Lecce*. Lecce: Tip. Giuridignano, 1910.
- PAMPALONE 1979
Antonella Pampalone. *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma: De Luca, 1979.
- PANARELLO 2008
Mario Panarello. "L'Immacolata in Calabria nella pittura e nella scultura dalla fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento". In Alessandra Anselmi (a cura di). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: De Luca, 2008, pp. 19-76.
- PANARELLO 2010
Mario Panarello. *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010.
- PANDURO SÁEZ 2017
Iván Panduro Sáez. "Sagrada Familia con San Juan Bautista niño y Santo Domingo". In Rafael López Guzmán, Adrián Contreras-Guerrero (a cura di). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América-Centro Damián Bayón, 2017, pp. 67-68.
- PANDURO SÁEZ 2019
Iván Panduro Sáez. "Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 15, 2019, pp. 96-113.
- PANTANELLA 2002
Rossella Pantanella (a cura di). "Documenti". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 218-223.
- PAOLETTI, PERLINI 2000
Gloriano Paoletti, Antonella Perlini. *La Chiesa di Jesi tanta egregia e sublime arte. Pittura, scultura, architettura: secc. VI-XX*. Jesi: Diocesi di Jesi, 2000.
- PAOLI 2016
Lucia Paoli. "Da Livorno a Nombre de Dios. Una dettagliata relazione inviata a Firenze e il progetto dei Medici per un possesso in Brasile". In Nicoletta Lepri (a cura di). *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*. Atti della giornata di Studi (Firenze, 2014). Raleigh: Aonia, 2016, pp. 91-113.
- PAOLUCCI et alii 2018
Antonio Paolucci, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Paola Refice, Ulisse Tramonti (a cura di). *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Forlì, 2018). Milano: Silvana, 2018.
- PAONE 1960
Michele Paone. "Matteo Perez e la sua patria". *Studi Salentini*, n. IX, 1960, p. 92.
- PARRA 1670
Jacinto de Parra. *Rosa laureada entre los santos*. Madrid: Domingo Garcia Morrás, 1670.
- PARRA-CÁRDENAS 2019
Juan David Parra-Cárdenas. *Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620* (Tesi di Laurea Magistrale). Bogotá: Universidad de los Andes, 2019.
- PARRILLA 2013
Francesca Parrilla. "La Beata Vergine". In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 384-387.
- PARRÓN SALAS 1997
Carmen Parrón Salas. "Perú y la transición del comercio político al comercio libre, 1740-1778". *Anuario de estudios americanos*, vol. 54, n. 2, 1997, pp. 447-473.
- PARTRIDGE 1995
Loren Partridge. "The Room of Maps at Caprarola, 1573-75". *The Art Bulletin*, vol. 77, n. 3, 1995, pp. 413-444.
- PASCOLI 1730
Lione Pascoli. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Rossi, 1730.
- PASCUAL CHENEL 2019
Álvaro Pascual Chenel. "Dibujar, especular y más dibujar. Los Carducho y Cajés, entre la formación italiana y la escuela española". *Boletín de arte*, n. 40, 2019, pp. 281-293.
- PASCUAL CHENEL, RODRÍGUEZ REBOLLO 2015
Álvaro Pascual Chenel, Ángel Rodríguez Rebollo. *Vicente Carducho: dibujos. Catálogo razonado*. Catalogo della mostra (Madrid, 2015). Madrid: Biblioteca Nacional, 2015.
- PASCULLI FERRARA 1983
Mimma Pasculli Ferrara. *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*. Fasano: Schena, 1983.
- PASCULLI FERRARA 1989
Mimma Pasculli Ferrara. "Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII - XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino". In Maria Stella Calò Mariani (a cura di). *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra Medioevo ed età Moderna. La scultura*. Galatina: Congedo, 1989, pp. 53-80.
- PASCULLI FERRARA 2007
Mimma Pasculli Ferrara. "Da Nicola Salzillo di S. Maria Capua Vetere a Francisco Salzillo di Murcia (Spagna)". In Letizia Gaeta (a cura di). *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Galatina: Congedo, 2007, pp. 193-219.

- PASTOR DE LA TORRE 1999
Celso Pastor de la Torre. "La escuela pictórica del Cuzco". In *Perú: Fe y Arte en el Virreynato*. Córdoba: Cajasur, 1999, pp. 19-57.
- PASTORE 2013a
Chiara Pastore. "48. Natività della Vergine". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 278-279.
- PASTORE 2013b
Chiara Pastore. "49. Natività della Vergine". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, p. 279.
- PASTORE 2013c
Chiara Pastore. "54. Circoncisione". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 285-286.
- PATETTA 2002
Luciano Patetta (a cura di). *Architetti e ingegneri italiani in Argentina, Uruguay e Paraguay*. Roma: Pellicani, 2002.
- PATRUCCO 2005
Sandro Patrucco. *Italianos en la Lima Borbónica (1700-1800). Su presencia e inserción en la sociedad virreinal* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- PATRUCCO 2021
Sandro Patrucco. "Los italianos en el Perú en el siglo XVI". In César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Peru - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021, pp. 13-19.
- PAVONE 2011
Sabina Pavone. "I gesuiti in Italia (1548-1773)". In Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura di). *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2. Torino: Einaudi, 2011, pp. 359-373.
- PAYO HERNANZ et alii 2019
René J. Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio, María José Zaparín Yáñez (a cura di). *Vestir la Arquitectura*. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte (Burgos, 2018), vol. 1. Burgos: Universidad de Burgos 2019.
- PAZ SOLDÁN BOZA 2003
Mariano Felipe Paz Soldán Boza. "Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña". In Norma Campos Vera (a cura di). *Barroco andino*. Memorial del I Encuentro Nacional. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Union Latina, 2003, pp. 231-244.
- PEASE GARCÍA YRIGOYEN 1992
Franklin Pease García Yrigoyen. *Perú: hombre e historia. Entre el siglo XVI y el XVIII*, vol. 2. Lima: Edubanco, 1992.
- PECCI 2019
Gerardo Pecci. "Giacomo Colombo pittore. Il «fondo pintato» per il gruppo scultoreo della Pietà di Eboli". In Nicola Cleopazzo, Mario Panarello (a cura di). "Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. *Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*. Portici: Centro Studi Previtali, 2019, pp. 261-269.
- PEDROCCHI 2020
Anna Maria Pedrocchi. "La SS. Trinità dei Pellegrini: un'ipotesi per Livio Agresti". In Antonio Vannugli (a cura di). *Amica veritas. Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*. Roma: Quasar, 2020, pp. 353-365.
- PELLEGRINO 2009
Bruno Pellegrino (a cura di). *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, 2 voll. Atti del V Convegno Internazionale AISSCA (Lecce, 2003). Galatina: Congedo, 2009.
- PENHOS 2008
Marta Penhos. "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados". In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 821-877.
- PEÑA MARTÍN 2017
Ángel Peña Martín. *Arte, imagen y monasterios en el Quito virreinal, ss. XVI-XVIII. El ciclo litúrgico de Navidad* (Tesi di dottorato). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- PEÑA PRADO 1938
Juan M. Peña Prado. "Ensayos de arte virreinal". In *Lima precolombina y virreinal*. Lima: Artes Graficas, 1938, pp. 89-172.
- PERA 2011
Mario Pera. "Fare l'America or Learn to Live in it? Italian Immigration in Peru". *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, n. 19, 2011, pp. 62-71.
- PÉREZ DE TUDELA 2001
Almudena Pérez de Tudela. "Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial". *Reales Sitios*, n. 147, 2001, pp. 13-25.
- PÉREZ DE TUDELA 2007
Almudena Pérez de Tudela. "El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)". In Carlos José Hernando Sánchez (a cura di). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. 1. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 2007). Madrid: Seacex, 2007, pp. 391-420.
- PÉREZ MORERA, RODRÍGUEZ MORALES 2008
Jesús Pérez Morera, Carlos Rodríguez Morales. *Arte en Canarias del gótico al manierismo*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.
- PÉREZ PÉREZ 2016
María Cristina Pérez Pérez. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965a
Alfonso Pérez Sánchez. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965b
Alfonso Pérez Sánchez. "Más sobre Borgianni y Nardi". *Archivo Español de Arte*, vol. 38, n. 150, 1965, pp. 105-144.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1986
Alfonso Pérez Sánchez. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1988
Alfonso Pérez Sánchez. "El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII". In Dolores Muruzábal (a cura di). *Zurbarán*. Catalogo della mostra (Madrid, 1988). Madrid: Museo del Prado, 1988, pp. 49-61.
- PÉREZ VARELA 2020
Ana Pérez Varela. "Representaciones del Apóstol Santiago en Santiago de Chile: presencia y ausencia". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 18, 2020, pp. 118-130.

- PESCITELLI 2004
Renato Pescitelli. *La Chiesa di S. Maria di Costantinopoli in Cerreto Sannita*. Cusano Mutri: Grafica Nuova Impronta, 2004.
- PESCITELLI 2006
Renato Pescitelli. *La Chiesa di San Rocco in Cerreto Sannita*. Cerreto Sannita: La Modernissima, 2006.
- PESCITELLI 2007
Renato Pescitelli. "Cerreto Sannita". In Nicola Vigliotti, Renato Pescitelli. *La ceramica di Cerreto Sannita e San Lorenzello*. San Lorenzello: Ente culturale shola cantorum San Lorenzo martire, 2007, pp. 28-67.
- PESCITELLI 2009
Renato Pescitelli. *Palazzi Case e Famiglie Cerretesi nel XVIII secolo. La rinascita, l'urbanistica e la società di Cerreto Sannita dopo il sisma del 1688*. Cerreto Sannita: Teta print, 2009 (1ª ed. 2000).
- PETRUCCI 1957a
Alfredo Petrucci. "Il magnifico Matteo". *Il Messaggero*, 25 aprile, 1957.
- PETRUCCI 1957b
Alfredo Petrucci. "Del 'Magnifico Matteo'. Risposta di Alfredo Petrucci". *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 18 maggio 1957, p. 3.
- PETRUCCI 1958
Alfredo Petrucci. *L'opera del genio italiano all'estero. Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1958.
- PETRUCCI 1971
Alfredo Petrucci. *Pernix Apulia. Pagine sparse di Vita, di Storia e di Arte pugliese*. Bari: Adda, 1971.
- PEYTAVIN 1999
Mireille Peytavin. "Renta y rendimiento: tipos de inversiones económicas en el reino de Nápoles". In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 609-623.
- PEZZOLO 2007
Luciano Pezzolo. "Stato, guerra e finanza nella Repubblica di Venezia fra medioevo e prima età moderna". In Rossella Cancila (a cura di). *Mediterraneo in armi (sec. XV-XVIII)*, tomo 1. Palermo: Quaderni di Mediterranea, 2007, pp. 67-112.
- PIETRANGELI 1992
Carlo Pietrangeli (a cura di). *Il Palazzo Apostolico Vaticano*. Firenze: Nardini Editore, 1992.
- PIGNARO 2018
Claudia Pignaro. *Serenissima, inquieta. Venezia tra Oriente e Occidente nel secondo Cinquecento*. Ariccia: Aracne, 2018.
- PINACOTECA 1862
Pinacoteca y museo del S. D. D. José Dávila Condemarín. Lima: Imprenta de la Época, 1862.
- PINDINELLI, CAZZATO 2000
Elio Pindinelli, Mario Cazzato. *Il pittore Catalano*. Gallipoli: CRSEC, 2000.
- PINELLI 1981
Antonio Pinelli. "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura". In Giovanni Previtali, Federico Zeri (a cura di). *Storia dell'arte italiana*, vol. 6, tomo 1. *Dal Cinquecento all'Ottocento*. Torino: Einaudi, 1981, pp. 89-181.
- PINELLI 2003
Antonio Pinelli. *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Einaudi, 2003 (1ª ed. 1993).
- PINELLI 2020
Antonio Pinelli. "La tela del ragno e l'eloquenza del pappagallo. Le intriganti trame visive di Donato Decumbertino a Gambatesa". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 131, 2020, pp. 5-50.
- PINTO 2021
Aldo Pinto. *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni, Parte 1.1: artisti e artigiani A-L*. Napoli, 2021, pp. 660-664 disponibile in www.fedoa.unina.it.
- PIRRI 1970
Pietro Pirri. *Giuseppe Valeriano S.I., architetto e pittore: 1542-1596*. Roma: Institutum historicum S. I., 1970.
- PISCITELLO 1997
Patrizia Piscitello. "Gli affreschi dell'episcopio di Oria (1565)". *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1997, pp. 27-37.
- PISCITELLO 2015
Patrizia Piscitello. *Voce "Pérez, Matteo, detto Matteo da Lecce"*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 82. Roma: Treccani, 2015.
- POLAR 1891
Jorge Polar. *Arequipa: descripción y estudio social*. Arequipa: Mercantil, 1891.
- PONCE PORTE, CASTRO CÁCERES 2019
Carlos Ponce Porte, Angie Castro Cáceres. *Guía básica del Museo Convento San Francisco y Catacumbas de Lima*. Lima: Provincia Franciscana de los XII Apóstoles, 2019.
- PORRAS BARRENECHEA 1955
Raúl Porras Barrenechea. "Un inventario iconográfico del siglo XVI. El pintor Mateo de Alessio". *Cultura peruana*, n. 90, 1955, pp. n.n.
- PORRAS BARRENECHEA 1957
Raúl Porras Barrenechea. *Los viajeros italianos en el Perú*. Lima: Ed. Ecos, 1957.
- PORRAS BARRENECHEA 1997
Raúl Porras Barrenechea. *Relaciones italianas de la conquista del Perú*. Roma: Instituto Italo Latino Americano, 1997.
- PORRAS GIL 2004
María Concepción Porras Gil. "Battista Antonelli. Progetti e opere difensive nel Vicereame del Perù ed in altri territori americani". In Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004, pp. 113-142.
- PORRAS GIL 2013
María Concepción Porras Gil. "Battista Antonelli. Las defensas de Cartagena de Indias". In Miguel Ángel Zalama y Pilar Mogollón Cano-Cortés (a cura di). *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Extremadura-Universidad de Valladolid, 2013, pp. 391-400.
- PORRAS GODOY 2015
Brenda Janeth Porras Godoy. *El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX* (Tesi di dottorato). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- PORRES BENAVIDES 2021
Jesús Ángel Porres Benavides. "Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII". In Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 987-995.

- PRATESI 1993
Giovanni Pratesi (a cura di). *Repertorio di scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, 3 voll. Torino: Allemandi, 1993.
- PREIMESBERGER 1969
Rudolf Preimesberger. "Ein Bozzetto Melchiorre Cafas". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n. 22, 1969, pp. 178-183.
- PREIMESBERGER 2005
Rudolf Preimesberger. "¿Una muerte por amor para la cristianización de América? La estatua funeraria de Santa Rosa de Lima: una imagen barroca de la primera santa católica en el Nuevo Mundo. Un ensayo desde una perspectiva histórica e histórico-artística". *Humboldt*, vol. XLVII, n. 143, 2005, pp. 16-19.
- PRESCOTT 1970
William Prescott. *La conquista del Perú*. Torino: Einaudi, 1970.
- PREVITALI 1978
Giovanni Previtali. *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*. Torino: Einaudi, 1978.
- PREVITALI 1979
Giovanni Previtali. "La periodizzazione della storia dell'arte italiana". In Giovanni Previtali, Federico Zeri (a cura di). *Storia dell'arte italiana*, vol. 1. *Questioni e metodi*. Torino: Einaudi, 1979, pp. 5-95.
- PRIETO USTIO 2017
Ester Prieto Ustio. "Comercio artistico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante la primera mitad del Seicientos". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 611-626.
- PROCACCINI 2017
Matteo Procaccini. "'In questa santa cappella angelica'. La decorazione lauretana della cappella Della Rovere: paradigma delle committenze ducali". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 202-211.
- PRODI 1964
Paolo Prodi. "Riforma cattolica e controriforma". In *Nuove questioni di storia moderna*, vol. 1. Milano: Marzorati, 1964, pp. 357-418.
- PRODI 1984
Paolo Prodi. *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- PRODI 2014
Paolo Prodi. *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: il Mulino, 2014.
- PRODI 2016
Paolo Prodi. "Storia, natura e pietà: il problema della disciplina delle immagini nell'età tridentina". In Lydia Salvucci Insolera (a cura di). *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. 'Per istruire, ricordare, meditare e trarne fatti'*. Atti del Convegno (Roma, 2013). Roma: Artemide, 2016, pp.73-84.
- PROSPERI 1982
Adriano Prosperi. "'Otras Indias': missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi". In *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 1980). Firenze: Olschki, 1982 pp. 205-234.
- PROSPERI 1996
Adriano Prosperi. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Einaudi, 1996.
- PRUNÉS 2001
Josep M. Prunés. "Los Mínimos y América (esbozo histórico)". *Bollettino Ufficiale dell'Ordine dei Minimi*, a. 49, n. 1, 2001, pp. 104-126.
- PUNZI 2017
Vito Punzi. "'7. Battesimo di Cristo". In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, p. 36.
- PUPILLO 2013
Marco Pupillo. "Il talento e la reputazione. Scipione Pulzone fuori e dentro l'Accademia". In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 165-173.
- PUSTKA, PIACENTINI 2017
Maria Ludmila Pustka, Fabio Piacentini. "L'Adorazione dei Magi. Restauro nel Laboratorio dei Musei Vaticani". In Simone Facchinetti (a cura di). *Lorenzo Lotto. I Capolavori della Santa Casa di Loreto*. Catalogo della mostra (Bergamo, 2017). Bergamo: Fondazione Credito Bergamasco, 2017, pp. 52-55.
- QUEREJAZU LEYTON 1975
Pedro Querejazu Leyton. "Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas en el Museo Histórico regional del Cuzco". *Arte y arqueología*, nn. 3-4, 1975, pp. 97-111.
- QUEREJAZU LEYTON 1995
Pedro Querejazu Leyton. "La pintura colonial en el Virreinato de Perú". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 159-176.
- QUEREJAZU LEYTON 1997
Pedro Querejazu Leyton. "L'arte barocca nell'antica Audiencia di Charcas oggi Bolivia". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, pp. 149-160.
- QUEREJAZU LEYTON 2001
Pedro Querejazu Leyton. "La 'Madona del pajarito' de Bernardo Bitti: tratamiento de conservación y restauración". *Conserva*, n. 5, 2001, pp. 81-94.
- QUEREJAZU LEYTON 2012
Pedro Querejazu Leyton. "El arte en el suroriente del lago Titicaca". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 197-213.
- QUESADA 2011
Maria Antonietta Quesada. "Notai degli Uffici della Curia Romana". In Romina De Vizio (a cura di). *Repertorio dei notai romani dal 1348 al 1927 dall'Elenco di Achille Francois*. Roma: Fondazione Marco Besso, 2011, pp. XVII-XXIV.
- QUILES 2021
Fernando Quiles. "Bajo la desmesura del cielo y en el juicio de todos los confines: Portobelo y los talleres artísticos sevillanos (siglos barrocos)". In Fernando Quiles, Juan Marchena Fernández (a cura di). *Viaje al corazón del mundo. Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Siviglia: Enredars Publicaciones, 2021, pp. 359-380.
- QUILES, AMADOR, FERNÁNDEZ 2020
Fernando Quiles, Pablo Amador, Martha Fernández (a cura di). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2020.

- QUILES GARCÍA 2008
Fernando Quiles García. “Comercio de Indias y Arte de Sevilla en los tiempos del Barroco. La flota de Tierra Firme y el encuentro con el Virreinato de Perú”. In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano (Ouro Preto, 2006)*. Pampulha: Editora C/Arte, 2008, pp. 774-788.
- QUILES GARCÍA 2009
Fernando Quiles García. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de Palabras, 2009.
- QUILES GARCÍA 2018
Fernando Quiles García. *Santidad Barroca Roma, Sevilla y América hispana*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018.
- QUILES, MARCHENA FERNÁNDEZ 2021
Fernando Quiles, Juan Marchena Fernández (a cura di). *Viaje al corazón del mundo. Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Siviglia: Enredars Publicaciones, 2021.
- RADICATI DI PRIMEGLIO 1985
Carlo Radicati di Primeglio. *Antonio Ricardo Pedemontanus: nuevos aportes para la biografía del introductor de la imprenta en la América Meridional. Señalejas biográficas de italianos en el Perú hasta mediados del siglo XVII*. Lima: Instituto Italiano de Cultura, 1985.
- RAGAZZI 2018
Alexandre Ragazzi. “Teorías e prácticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru”. In Clara Bargellini, Patricia Díaz Cayeros (a cura di). *El Renacimiento italiano desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018, pp. 127-150.
- RAGOZZINO 2019
Marta Ragozzino. “Il tardogotico in Adriatico: una stagione umbratile in Puglia e Basilicata”. In Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris, Marta Ragozzino (a cura di). *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, 2019). Napoli: arte'm, 2019, pp. 67-77.
- RAMÍREZ DEL AGUILA 1978
Pedro Ramírez del Aguila. *Nuticias Políticas de Indias* [1639]. Sucre: Imprenta Universitaria (ed. crítica a cura di Jaime Urioste Arana), 1978.
- RAMÍREZ DEL VILLAR 1974
Roberto Ramírez del Villar. “Un monumento de la Lima virreinal”. In *San Francisco de Lima*. Lima: Imprenta Deso, 1974, pp. 4-95.
- RAMOS SOSA 1997
Rafael Ramos Sosa. “La fiesta barroca en Ciudad de Mexico y Lima”. *Historia*, vol. 30, 1997, pp. 263-286.
- RAMOS SOSA 2000
Rafael Ramos Sosa. “Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)”. *Anales del Museo de América*, n. 8, 2000, pp. 45-63.
- RAMOS SOSA 2004a
Rafael Ramos Sosa. “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”. In *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 113-169.
- RAMOS SOSA 2004b
Rafael Ramos Sosa. “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú”. In *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura, 2004, pp. 63-66.
- RAMOS SOSA 2005
Rafael Ramos Sosa. “Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla”. *Laboratorio de arte*, n. 18, 2005, pp. 185-190.
- RAMOS SOSA 2010
Rafael Ramos Sosa. “Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 489-500.
- RAMOS SOSA 2014
Rafael Ramos Sosa. “Noticias del pintor Angelino Medoro en Lima y Sevilla”. In Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua (a cura di). *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. 2. Roma: Gangemi, 2014, pp. 712-715.
- RAMOS SOSA 2015
Rafael Ramos Sosa. “Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonio e imágenes”. In Pierluigi Leone de Castris (a cura di). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Atti del Convegno (Napoli, 2015). Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 211-220.
- RAMOS SOSA 2017
Rafael Ramos Sosa. “Dal Mediterraneo al Pacifico: scultori e devozioni dei Santi Patroni in Hispanoamerica”. In Isabella Di Liddo, Mimma Pasculli Ferrara (a cura di). *I Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano: Schena, 2017, pp. 29-44.
- RAMOS SOSA 2018
Rafael Ramos Sosa. “Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710”. In Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García (a cura di). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 397-422.
- RAMOS SOSA 2019
Rafael Ramos Sosa. “Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267.
- RAMOS SOSA 2020a
Rafael Ramos Sosa. “Sculpture at Home in Baroque Lima”. In Jorge F. Rivas Pérez (a cura di). *Materiality. Making Spanish America*. Denver: Denver Art Museum, 2020, pp. 63-73.
- RAMOS SOSA 2020b
Rafael Ramos Sosa. “Notas artísticas sobre la escultura del Yacente en la Merced de Lima y su contexto devocional”. In Cosimo Damiano Fonseca, Isabella Di Liddo (a cura di). *Viridarium novum. Studi di Storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Roma: De Luca, 2020, pp. 52-55.
- RAMOS SOSA, GARCÍA JURADO, JAPÓN FRANCO 2016
Rafael Ramos Sosa, Ricardo García Jurado, Rafael Japón Franco. “Relazioni artistiche tra Italia e Ispanoamerica: Firenze e Siviglia”. In Nicoletta Lepri (a cura di). *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 2014). Firenze: Aomia, 2016, pp. 61-90.
- RANDOLFI 1999
Rita Randolfi. *Oratorio del Gonfalone*. Roma: Istituto nazionale di studi romani, 1999.

- RAVINA MARTÍN 1982
Manuel Ravina Martín. “Mármoles genoveses en Cádiz”. In *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, vol. I. Siviglia: Editorial Universidad de Sevilla, 1982, pp. 595-615.
- RENDINA, PARADISI 2003
Claudio Rendina, Donatella Paradisi. *La grande guida delle strade di Roma: storia, arte, segreti, leggende, curiosità delle vie e delle piazze di rioni, quartieri e suburbi romani*. Roma: Newton & Compton, 2003.
- RENDINA 2004
Claudio Rendina. *Le chiese di Roma*. Roma: Newton & Compton, 2004.
- REVENGA DOMÍNGUEZ 2008
Paula Revenga Domínguez. “Los lenguajes pictóricos españoles en tránsito”. In Juana Gutiérrez Haces (a cura di). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 462-541.
- REYES FLORES 2014
Alejandro Reyes Flores. “Italianos en Lima y los Barrios Altos”. *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 29, n. 1, 2014, pp. 173-193.
- RIBERA 1948
Adolfo Ribera. “Los pintores del Buenos Aires Virreinal”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 1, 1948, pp. 146-169.
- RIBERA, SCHENONE 1948
Luis Adolfo Ribera, Héctor Schenone. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.
- RIDOLFI 1837
Carlo Ridolfi. *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, vol. 2. Padova: Tip. Cartallier, 1837 (1ª ed. 1648).
- RIGA 2003
Floriana Riga. *Oria. Le stanze del Vescovo e i loro affreschi*. Oria: Italgrafica, 2003.
- RINALDI 2016
Furio Rinaldi. “Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564”. In Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini (a cura di). *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*. Roma: De Luca, 2016, pp. 57-81.
- RINCÓN AVENDAÑO 2013
Julieth Andrea Rincón Avendaño. “La imagen de la Virgen de Chiquinquirá: historia, sistema iconográfico y sistema cultural en la Colonia”. In Carlos Mario Alzate Montes, Fabián Leonardo Benavides Silva, Andrés Mauricio Escobar Herrera (a cura di). *Religiosidad e imagen. Aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA, 2013, pp. 209-231.
- RIPA 1603
Cesare Ripa. *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. Roma: Lepido, 1603.
- RIVAS 2016
Jorge Rivas. “El lujo indiano”. In Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Colección Museo de Arte de Lima. Arte colonial*. Lima: MALI, 2016, pp. 77-91.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN 2000
Paul Rizo-Patrón Boylan. *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- RIZZO 2007
Mario Rizzo. “Porte, chiavi e bastioni. Milano, la geopolitica italiana e la strategia asburgica nella seconda metà del XVI secolo”. Rossella Cancila (a cura di). *Mediterraneo in armi (sec. XV-XVIII)*, tomo 2. Palermo: Quaderni di Mediterranea, 2007, pp. 467-511.
- RODA PEÑA 2010
José Roda Peña. “La Escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 273-306.
- RODA PEÑA 2013
José Roda Peña. “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 145-178.
- RODA PEÑA 2014
José Roda Peña. “La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental”. In *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2014, pp. 84-111.
- RODRÍGUEZ GUILLÉN 1735
Pedro Rodríguez Guillén. *El sol, y año feliz del Peru San Francisco Solano, Apostol y Patrono Universal de dicho Reyno*. Madrid: Causa de la V.M. de Agreda, 1735.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS 1987
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”. *Goya*, n. 196, 1987, pp. 194-204.
- RODRÍGUEZ LORENZO 2015
Sergio M. Rodríguez Lorenzo. *La Carrera de Indias. La ruta, los hombres, las mercancías*. Santander: Esles de Cayón, 2015.
- RODRÍGUEZ MOYA 2012
Inmaculada Rodríguez Moya. “Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica”. *Potestas*, n. 5, 2012, pp. 155-191.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ 2019
José Enrique Rodríguez Rodríguez. “San Pedro: viaje a la imaginación”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 1-19.
- RODRÍGUEZ ROMERO 2012
Agustina Rodríguez Romero. “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII”. In María Isabel Baldasarre, Silvia Dolinko (a cura di). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, vol. 2. Buenos Aires: CAIA, 2012, pp. 29-56.
- ROETTGEN 1980
Herwarth Roettgen. *Voce “Cesari, Bernardino”*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 24. Roma: Treccani, 1980.
- ROHLFS 1982
Gerhard Rohlf. *Dizionario storico dei cognomi salentini (Terra d'Otranto)*. Galatina: Congedo, 1982.
- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ 2015
Jesús Rojas-Marcos González. “La pintura sevillana del Renacimiento”. *Temas de Estética y Arte*, n. 29, 2015, pp. 141-161.
- ROMERO DE TEJADA 2000
Pilar Romero de Tejada. “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”. In Natalia Majluf (a cura di). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La*

- representación etnográfica en el Perú colonial*. Catalogo della mostra (Lima, 1999-2000). Lima: Museo de Arte de Lima, 2000, pp. 17-25.
- ROMERO MUÑOZ, SÁENZ SÁENZ 1995
Dolores Romero Muñoz, Amaya Sáenz Sáenz. “Puertos y barcos para la navegación en la España Moderna”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Andalucía en América: el legado de ultramar*. Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 37-50.
- ROMERO SÁNCHEZ 2010
Guadalupe Romero Sánchez. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Atrio patrimonio, 2010.
- ROMERO SÁNCHEZ 2012
Guadalupe Romero Sánchez. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012.
- ROMERO SÁNCHEZ 2019a
Guadalupe Romero Sánchez (a cura di). *Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2019.
- ROMERO SÁNCHEZ 2019b
Guadalupe Romero Sánchez. “El pintor Alonso de Narváez y la devoción a la virgen de Chiquinquirá. Nuevos aportes biográficos”. *Quintana*, n. 18, 2019, pp. 315-332.
- ROMERO SÁNCHEZ 2021
Guadalupe Romero Sánchez. “¿Sólo enjalbegado? La pintura mural en las iglesias doctrineras de Cundinamarca y Boyacá en la primera mitad del siglo XVII. Nuevos aportes documentales a su estudio”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Eseñcias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 169-193.
- ROMERO-SÁNCHEZ, CONTRERAS-GUERRERO 2021
Guadalupe Romero-Sánchez, Adrián Contreras-Guerrero. “Mantas, paredes y cuadros pintados en auxilio de las iglesias neogranadinas”. *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, n. 17, 2021, pp. 63-78.
- ROMERO TORRES 2010
José Luis Romero Torres. “Historiografía y fortuna crítica: Sevilla”. In Lázaro Gila Medina (a cura di). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 39-53.
- ROSA 1996
Mario Rosa. “La cultura política”. In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 59-116.
- ROSA, VERGA 1998
Mario Rosa, Marcello Verga. *Storia dell'Età Moderna, 1450-1815*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- ROSAND 1970
David Rosand. “Palma il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations”. *Master Drawings*, vol. 8, n. 2, 1970, pp. 148-161, 210-223.
- ROSCI 2000
Marco Rosci. *Il Cerano*. Milano: Electa, 2000.
- ROSELLI 1953
Bruno Roselli (a cura di). *Exposición retrospectiva de Arte italiano en el Perú realizada en el Museo de Arte italiano*. Catalogo della mostra (Lima, 1953). Lima: Instituto Cultural Italo-Peruano, 1953.
- ROSELLI 1962
Bruno Roselli (a cura di). *Pittura italiana antigua en Lima*. Catalogo della mostra (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962.
- ROSETO 1555
Giovanni Ventura Roseto. *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, per far ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, et tutta l'arte intiera*. Venezia, 1555.
- ROSINI 2010
Patrizia Rosini. *Clelia Farnese. La figlia del Gran Cardinale*. Viterbo: sette città, 2010.
- ROSINI 2016
Patrizia Rosini. *Famiglia Cesarini. Ricerche e documenti*. Lulu.com, 2016.
- ROSSI 2014
Massimiliano Rossi. *Unione e diversità. L'Italia del Vasari nello specchio della Sistina*. Firenze: Olschki, 2014.
- ROSSO DEL BRENNA 1994
Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994.
- ROSTIROLLA 2017
Giancarlo Rostirolla. *La Cappella Giulia 1513-2013. Cinque secoli di musica sacra in San Pietro*. Londra: Bärenreiter, 2017.
- ROTONDI TERMINIELLO, GAVAZZA 1992
Giovanna Rotondi Terminiello, Ezia Gavazza. “Pittori e committenti per una nuova immagine”. In Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello (a cura di). *Genova nell'Età Barocca*. Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 41-73.
- ROUILLON ALMEIDA 2012
Denisse Rouillon Almeida. *El Carmen Alto de Lima, 1643-1686* (Tesi di Laurea). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- ROUILLON ALMEIDA 2013
Denisse Rouillon Almeida. *El monasterio de El Carmen Alto en Lima (1686-1829). Repercusión e impacto de los cultos carmelitanos en la religiosidad y la sociedad coloniales* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.
- RUBÉN BERROA 1934
Francisco Rubén Berroa. *Monografía de la Diócesis de Huánuco contribución a la historia eclesiástica peruana*. Huánuco: El Seminario, 1934.
- RUIZ ROSAS 2005
Alonso Ruiz Rosas. *Monasterio de Santa Teresa de Arequipa*. Lima: Stimulus, 2005.
- RUOTOLO 1984
Renato Ruotolo. “Mobili”. In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catalogo della mostra (Napoli 1984-1985). Napoli: Electa, 1984, pp. 363-364.
- SACCHI 2004
Rosanna Sacchi. “Il Concilio di Trento e le arti”. In Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari. *Arte nel Tempo. Dalla crisi della Maniera al Rocò*. Milano: Bompiani, 2004, p. 558.
- SADIE 1998
Julie Anne Sadie. *Companion to Baroque Music*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1998.
- SÁIZ DÍEZ 2002
Félix Sáiz Díez. *El Museo del Convento de los Descalzos*. Lima: Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2002.

- SALAZAR MORALES 1969
Teófilo Salazar Morales. "Nueva obra de Angelino Medoro en Lima". *Arte y Arqueología*, n. 1, 1969, pp. 11-18.
- SALAZAR MORALES 1975
Teófilo Salazar Morales. "Bernardo Bitti - escultor: tablero central de altar en la capilla Challapampa". *Arte y arqueología*, nn. 3-4, 1975, pp. 135-144.
- SALAZAR-SOLER 2020
Carmen Salazar-Soler. "Minería y moneda en la época colonial temprana". In Carlos Contreras (a cura di). *Economía del periodo colonial temprano*, tomo 2. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2020, pp. 109-228.
- SALERNO 1957
Luigi Salerno. *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, vol. 2. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1957.
- SALICE 2019
Giampaolo Salice. *Il Regno di Sardegna e il suo Parlamento nel 1583*. Perugia: Morlacchi, 2019.
- SALLMANN 1996
Jean-Michel Sallmann. *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*. Lecce: Argo, 1996.
- SALVAGNI 2012
Isabella Salvagni. *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, vol. 1. Roma: Campisano, 2012.
- SALVAGNI 2015
Isabella Salvagni. "«Architetto e pittor fu la mia impresa». La collezione di libri e disegni di Ottaviano Mascherino all'Accademia di San Luca. Il disegno come eredità per la didattica dell'architettura". *Palladio*, n. 55, 2015, pp. 65-94p. 69.
- SALVO 1995
Simona Salvo. *La chiesa di S. Eligio degli Orefici*. Roma: Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1995.
- SAMANEZ ARGUMEDO 2012
Roberto Samanez Argumedo. "Arquitectura virreinal". In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 177-195.
- SAMANEZ ARGUMEDO 2013
Roberto Samanez Argumedo. "Pintura, escultura y platería". In *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Cusco: Telefónica del Perú, 2013, pp. 79-102.
- SAMMUT 1963
Edward Sammut. *The Co-Cathedral of St. John. Formerly the conventual church of the Order of Malta and its art treasures*. Malta: Progress Press, 1963.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1941
Francisco Javier Sánchez Cantón. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, vol. 5. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS 2021
Rafael Sánchez-Concha Barrios. "Los italianos y sus manifestaciones de santidad en el Perú Republicano". In César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (a cura di). *Peru - Italia. Más allá del Bicentenario*. Torino: Embajada del Perú en Italia, 2021, pp. 57-69.
- SÁNCHEZ LÓPEZ 2003
Juan Antonio Sánchez López. "Cesare Arbassia, un pintor italiano para los círculos humanistas hispanos del siglo XVI". In María Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (a cura di). *Los extranjeros en la España moderna*. Actas del I Coloquio Internacional (Malaga, 2002), tomo II. Malaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 699-710.
- SÁNCHEZ PEÑA 2006
José Miguel Sánchez Peña. *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cadice: Jiménez-Mena, 2006.
- SANCHO CORBACHO 1982
Heliodoro Sancho Corbacho. "Artífices sevillanos del siglo XVII". In *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, vol. 1. Siviglia: Universidad de Sevilla, 1982, pp. 617-695.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1985
Antonio San Cristóbal Sebastián. "Capillas en Lima con Pinturas Murales". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 8, 1985, pp. 123-148.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1992
Antonio San Cristóbal Sebastián. "Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el Siglo XVII". *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 49, n. 1, 1992, pp. 233-270.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1994
Antonio San Cristóbal Sebastián. "Dos Gremios de artífices en el siglo XVII limeño: los plateros y los doradores". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 10, 1994, pp. 95-112.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1997
Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 1997.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1998
Antonio San Cristóbal Sebastián. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el Retablo mayor de la Concepción". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 17, 1998, pp. 91-130.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 1999
Antonio San Cristóbal Sebastián. "Perspectiva en la interpretación de la arquitectura planiforme de Arequipa". *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 26, 1999, pp. 357-358.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2000
Antonio San Cristóbal Sebastián. "La iglesia de Nuestra Señora del Prado". *Revista del Archivo General de la Nación*, n. 21, 2000, pp. 157-192.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2001
Antonio San Cristóbal Sebastián. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Lima: Colegio de San Agustín, 2001.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2006
Antonio San Cristóbal Sebastián. *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Institut français d'études andines, 2006.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN 2011
Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011.
- SANGALLO 2009
Maurizio Sangallo. "Federico Barocci o delle controriforme: tra Filippo Neri, i cappuccini, Federico Borromeo. Roma Urbino Milano". In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, pp. 156-165.
- SANGUINETI 2013
Daniele Sanguineti. *Scultura genovese in legno policromo dal secondo*

- Cinquecento al Settecento. Torino: Allemandi, 2013.
- SANGUINETI 2018
Daniele Sanguineti (a cura di). *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova*. Catalogo della mostra (Genova, 2018-2019). Genova: Segep, 2018.
- SANJURJO RAMOS 2012
Jesús Sanjurjo Ramos. “Camino transmicos y ferias de Panamá, siglos XVII-XVIII”. *Anales del Museo de América*, vol. XX, 2012, pp. 260-271.
- SANTAGATA 1757
Saverio Santagata. *Istoria della Compagnia di Gesù, appartenente al Regno di Napoli*, tomo IV. Napoli: Mazzola, 1757.
- SANTONCITO 2018
Daniela Santoncito. *Gonzalo Argote de Molina como editor de textos medievales. El conde Lucanor* (Tesi di dottorato). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018.
- SANTOPADRE, VERITÀ 2006
Paola Santopadre, Marco Verità. “A Study of Smalt and its Conservation Problems in Two Sixteenth-Century Wall Paintings in Rome”. *Studies in Conservation*, vol. 51, n. 1, 2006, pp. 29-40.
- SAPORI 1996
Giovanna Saporì. “Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo)”. In Vittorio Casale, Filippo Coarelli, Bruno Toscano (a cura di). *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*. Roma: Quasar, 1996, pp. 171-175.
- SAPORI 1997
Giovanna Saporì. “Pittori fiamminghi da Roma in Umbria”. *Bollettino d'Arte*, n. 100 supplemento, 1997, pp. 77-92.
- SARASTI JARAMILLO 2010
Juan Francisco Sarasti Jaramillo (a cura di). *Arquidiócesis de Cali 1910-2010. Un alba iluminada, recuento histórico*. Cali: Arquidiócesis de Cali, 2010.
- SARMIENTO 1971
Ernesto Sarmiento (a cura di). *El Arte Virreinal en Lima*. Lima: Arica, 1971.
- SARMIENTO 1973
Ernesto Sarmiento (a cura di). *Pintura virreinal*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1973.
- SARTOR 1990
Mario Sartor. “Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII)”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, pp. 223-263.
- SARTOR 1994
Mario Sartor. “Trattativa italiana e processi urbano-architettonici iberoamericani”. In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 113-122.
- SARTOR 1997
Mario Sartor. “Editoriale”. *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, pp. 4-6.
- SARTOR 2004a
Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004.
- SARTOR 2004b
Mario Sartor. “Omaggio agli Antonelli. Considerazioni intorno a tre generazioni di architetti militari italiani attivi nel Mediterraneo e in America”. In Mario Sartor (a cura di). *Omaggio agli Antonelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gatteo, 2003). Udine: Forum, 2004, pp. 23-68.
- SARTOR 2011a
Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011.
- SARTOR 2011b
Mario Sartor. “Celebrando il bicentenario”. In Mario Sartor (a cura di). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 7-14.
- SARTOR 2018
Mario Sartor. “Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra “fortuna” e clamorosi silenzi”. *Quaderni Culturali IILA*, n. 1, 2018, pp. 19-29.
- SBARAGLIA 2011-2012
Francesca Sbaraglia. *Il palazzetto della “Retirata” di Mondragone: un cantiere Attemps della seconda metà del Cinquecento* (Tesi di dottorato). Roma: Università la Sapienza, 2011-2012.
- SBORGI 1988
Franco Sborgi. “Alcune considerazioni preliminari sulle vicende della scultura nell'ultimo quarto del XVIII secolo”. In *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. 2. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 301-309.
- SBORGI 2005
Franco Sborgi. “La diffusione della scultura italiana nei Paesi andini e in Iberoamerica fra il XIX e il XX secolo”. In *Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación. Encuentro entre la cultura de los Países andinos y la tradición humanista italiana*. Roma: IILA, 2005, pp. 233-244.
- SCANU 2020
Marco Antonio Scanu. “I conti di Quirra nel '500 sardo: Cagliari, il San Francesco di Stampace e una nuova proposta per Matteo Pérez da Lecce”. *Ars & Renovatio*, n. 8, 2020, pp. 77-109.
- SCARANO 1994
Paolo Scarano. “Un accademico napoletano viceré del Perù: Carmine Niccolo Caracciolo di Santobono”. In Angela Caracciolo Arico (a cura di). *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo. Venezia, il Mondo Iberico e l'Italia*. Atti del Convegno (Venezia, 1992). Roma: Bulzoni, 1994, pp. 423-437.
- SCHAPIRO 1998
Meyer Schapiro. “Style”. In Donald Preziosi (a cura di). *The Art of Art History. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 143-149.
- SCHENONE 1949
Héctor Schenone. “Relaciones documentales”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 2, 1949, pp. 129-140.
- SCHENONE 1950
Héctor Schenone. “Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 3, 1950, pp. 77-112.
- SCHENONE 1961
Héctor Schenone. “Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 14, 1961, pp. 58-72.
- SCHENONE 1963
Héctor Schenone. “Una pintura en Lima, atribuida a Perez de Alesio”. *Anales del Instituto de arte americano e*

- investigaciones estéticas*, n. 16, 1963, pp. 28-33.
- SCHENONE 1992
Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, 2 voll. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- SCHIAVO 1985
Armando Schiavo. *La pontificia insigne Accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon*. Roma: F. Palombi, 1985.
- SCHIAVONI 1990
Claudio Schiavoni (a cura di). *Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali-Ufficio centrale per i beni archivistici, 1990.
- SCHIRÒ 2014a
Joseph Schirò. "The mystery surrounding the Matteo Perez d'Aleccio map prints of the Great Siege of Malta of 1565". *BIMCC Newsletter*, n. 49, 2014, pp. 11-15.
- SCHIRÒ 2014b
Joseph Schirò. "The discovery of a rare Matteo Perez d'Aleccio copperplate of the Great Siege of Malta". In Giovanni Bonello (a cura di). *A Timeless Gentleman: Festschrift in honour of Maurice de Giorgio*. Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2014, pp. 169-180.
- SCHOLEM 1982
Gershon Scholem. *La Cabala*. Roma: Edizioni mediterrane, 1982.
- SCIBERRAS 2006a
Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006.
- SCIBERRAS 200b
Keith Sciberras. "Introduction. Melchiorre Cafà: *Maltese Genius of the Roman Baroque*". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 1-18.
- SCIBERRAS 2006c
Keith Sciberras. "Melchiorre Cafà's *Baptism of Christ* for the Knights of the Order of Malta". In Keith Sciberras (a cura di). *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*. La Valletta: Midsea Books, 2006, pp. 97-112.
- SCIBERRAS 2009
Keith Sciberras. *Baroque painting in Malta*. Valletta: midsea books, 2009.
- SCIBERRAS 2011
Keith Sciberras. "From Late Mannerism to Caravaggio and Baroque classicism: paintings for the Città Nuova (1575-1610)". In Nicoletta Marconi (a cura di). *Valletta: città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 2011, pp. 203-218.
- SCIBERRAS 2015
Keith Sciberras. *Caravaggio to Mattia Preti. Baroque painting in Malta*. Valletta: midsea books, 2015.
- SCIBERRAS, STONE 2001
Keith Sciberras. David M. Stone. "Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 139-148.
- SCICLUNA 1915
Hannibal Scicluna. "Buildings and fortifications of Valletta". In Allister Macmillan (a cura di). *Malta and Gibraltar illustrated*. London: Collingridge, 1915.
- SCICLUNA 1955
Hannibal Scicluna. *La chiesa di San Giovanni in Valletta*. Roma: Danesi, 1955.
- SCOCCHERA 2019
Vanina Scocchera. "Objetos en disputa: valoraciones simbólicas, redes e intercambios entre monasterios femeninos y agentes de la sociedad colonial (Virreinato del Río de la Plata fines s. XVIII-XIX)". In María de los Angeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 373-391.
- SCOTTI 2009
Riccardo Scotti. *Barocco andino. Arcangeli guerrieri, madonne e dee, santi meticci*. Torino: Ananke, 2009.
- SCULTURA 1987-1989
La scultura a Genova e in Liguria, 3 voll. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987-1989.
- SEBASTIÁN 1963
Santiago Sebastián. "Angelino Medoro policromó una imagen en Cali (Colombia)". *Archivo Español de Arte*, vol. 36, n. 142, 1963, pp. 137-138.
- SEBASTIÁN 1965
Santiago Sebastián. "La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá". *Archivo Español de Arte*, n. 38, 1965, pp. 321-326.
- SEBASTIÁN 1967
Santiago Sebastián. "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 7, 1967, pp. 30-67.
- SEBASTIÁN 1971
Santiago Sebastián. "La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n. 12, 1971, pp. 45-75.
- SEBASTIÁN 1985
Santiago Sebastián. "El arte iberoamericano del siglo XVIII. 1. El Barroco tardío. Méjico, Centroamérica y Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina y Chile, Estados Unidos". In Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa, Teresa Gisbert de Mesa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, vol. 2. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- SEBASTIÁN 1986
Santiago Sebastián. "Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá". *Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*, n. 1, 1986, pp. 105-106.
- SEBASTIÁN 1990
Santiago Sebastián. *L'arte barocca in America Latina. Iconografía del Barocco Iberoamericano*. Milano: Motta, 1990.
- SEBASTIÁN 2006
Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006.
- SELLINK 1995
Manfred Sellink. "57. La conversione di san Paolo". In *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Catalogo della mostra (Bruxelles-Roma, 1995). Milano: Skira, 1995, pp. 125-126.
- SERANGELI, ZAMBUTO 2005
Sandro Serangeli, Raffaella Zambuto. "Sui rapporti tra Gesuiti e Università di Macerata: una fonte male intesa". *Annali di storia delle università italiane*, n. 9, 2005, pp. 269-272.

- SERGI, CAPPELLI 2016
Sergi Pantaleone, Vittorio Cappelli (a cura di). *Traiettorie culturali tra il Mediterraneo e l'America latina. Cronache, letteratura, arti, lingue e culture*. Atti del Convegno Internazionale (Rende, 2015). Cosenza: Pellegrini, 2016.
- SERRA GÓMEZ 2020
Arturo Serra Gómez. “Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola de Mari, ‘maestro scultore’”. In Alejandro Cañestro Donoso (a cura di). *Symma Studiorvm Scvlptricvcae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2020, pp. 743-762.
- SERRANO ESTRELLA 2016
Felipe Serrano Estrella. “Marmi per l'eucarestia. I tabernacoli nell'architettura religiosa spagnola”. In Grégoire Extermann, Ariane Varela Braga (a cura di). *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca, 2016, pp. 319-342.
- SERRANO ESTRELLA 2017a
Felipe Serrano Estrella (a cura di). *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, 2017.
- SERRANO ESTRELLA 2017b
Felipe Serrano Estrella. “Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna”. In Felipe Serrano Estrella (a cura di). *Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada-Jaén: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Jaén, 2017, pp. 7-67.
- SERRANO GARCÍA 2021
Manuel Serrano García. “¿Pintó Angelino de Medoro el tríptico del convento franciscano?”. *El Getsemanicense*, 28 giugno 2021. Consultato il 7 dicembre 2021. <https://elgetsemanicense.com/noticia/pinto-angelino-de-medoro-el-triptico-del-convento-franciscano#galeria-noticia>.
- SESTIERI 1988
Giancarlo Sestieri. *La pittura del Settecento*. Torino: UTET, 1988.
- SGARBI 2007
Vittorio Sgarbi (a cura di). *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Catalogo della mostra (Caldarola, 2007). Venezia: Marsilio, 2007.
- SIGNOROTTO 1999
Gianvittorio Signorotto. “Urbino nell'età di Filippo II”. In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998), vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 833-879.
- SIMMONS 1895
Blanch Lintorn Simmons. *Description of the Governor's Palaces in Malta of Valletta, st. Antonio and Verdala*. Malta: Government Printing, 1895.
- SIMONETTI 2008
Antonella Simonetti. “L'iconografia della Madonna delle Grazie: qualche esempio in terra di Bari”. In Francesco Abbate (a cura di). *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*. Napoli: Paparo, 2008, pp. 159-170.
- SIRACUSANO 2005a
Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.
- SIRACUSANO 2005b
Gabriela Siracusano. “Para copiar las ‘buenas pinturas’. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”. In *Manierismo y transición al barroco*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 131-139.
- SIRACUSANO, REY MÁRQUEZ 2016
Gabriela Siracusano, Juan Ricardo Rey Márquez (a cura di). *Itinerarios de la materialidad*. Catalogo della mostra (Buenos Aires, 2016). Buenos Aires: UNTREF, 2016.
- SOLÁ 1958
Miguel Solá. *Historia del Arte hispanoamericano. Arquitectura, escultura, pintura u artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona: Labor, 1958 (1ª ed. 1935).
- SOLANO 1993
Francisco de Solano. “La Carrera de Indias después de 1588”. In *Después de la Gran Armada la historia desconocida (1588-16..)*. Actas de la IX Jornadas de Historia Marítima (Madrid, 1993). Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval, 1993, pp. 73-83.
- SOLARI SWAYNE 1982
Manuel Solari Swayne. *San Pedro de Lima, la penitenciaria y la Virgen de la O*. Lima: Peruinvest, 1982.
- SOLÓRZANO GONZALES 2012
Mónica Solórzano Gonzales. *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad de Bernardo Bitti en el arte peruano virreinal* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- SORCE 2018
Francesco Sorce. “La Madonna del passero di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli”. *Il Capitale culturale*, n. 18, 2018, pp. 85-117.
- SORIA 1956
Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956.
- SORIA 1959
Martín Soria. “La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 12, 1959, pp. 24-34.
- SORIA 1965
Martín Soria. “Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628.” *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, pp. 117-130.
- SORRENTI 1994
Maria Teresa Sorrenti. “La famiglia di S. Anna ed i SS. Pietro, Nicola da Tolentino, S. Chiara d'Assisi e S. Agostino detto ‘Gloria di S. Anna’”. In Giorgio Leone (a cura di), *Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria. Celebrazioni per l'VII centenario della nascita della Santa*. Castrovillari: Il Coscile, 1994, p. 110.
- SORRONE 2011
Maura Lucia Sorrone. “Scultura in legno tra Napoli e le periferie: appunti su Colicci e Di Venuta”. *Kronos*, n. 14, 2011, pp. 211-223.
- SOTOS SERRANO 1982
Carmen Sotos Serrano. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina, 2 voll.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- SPAGNOLETTI 1999
Angelantonio Spagnoletti. “La visione dell'Italia e degli Stati italiani nell'età di Filippo II”. In José Martínez Millán (a cura di). *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 1998),

- vol. 1, tomo 2. Madrid: Pertelez, 1999, pp. 893-903.
- SPAGNOLETTI 2005
Angelantonio Spagnoletti. *Il mondo moderno*. Bologna: il Mulino, 2005.
- SPAZZOLI 1972
Franco Spazzoli. "Livio Agresti. Attualità di un piccolo maestro". *Studi Romagnoli*, n. 23, 1972, pp. 63-96.
- SPEDICATO 1989
Mario Spedicato (a cura di). *Copertino in epoca moderna e contemporanea*, vol. 1. *Le fonte documentarie. Inventari*. Galatina: Congedo, 1989.
- SPEDICATO 2013
Mario Spedicato. "La Controriforma in Puglia: aspetti istituzionali e religioso-devozionali". In Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (a cura di). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 35-50.
- SPIGA 2001
Giuseppe Spiga. "Profilo storico della Sardegna tra il XVI e il XVII secolo". In *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*. Catalogo della mostra (Cagliari-Sassari, 2001-2002). Cagliari: Janus, 2001, pp. 15-20.
- SPINOSA 2009
Nicola Spinosa (a cura di). *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, 2 voll. Catalogo della mostra (Napoli, 2009-2010). Napoli: Electa Napoli-Arte'm, 2009.
- SPINOSA 2018
Nicola Spinosa. *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, vol. 1. Roma: Ugo Bozzi ed., 2018.
- STASTNY 1967
Francesco Stastny. *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo, 1967.
- STASTNY 1969
Francesco Stastny. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 22, 1969, pp. 7-45.
- STASTNY 1975
Francesco Stastny. "La pintura limeña y los retratos de la Universidad de San Marcos". In *Exposición pintores y catedráticos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975, pp. 5-85.
- STASTNY 1979
Francisco Stastny. "A note on two frescoes in the Sistine Chapel". *The Burlington Magazine*, vol. 121, n. 921, 1979, pp. 776-783.
- STASTNY 1981
Francisco Stastny. *Las artes populares del Perú*. Madrid: Edubanco, 1981.
- STASTNY 1984
Francisco Stastny. "Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños". *Cielo abierto*, vol. IX, n. 27, 1984, pp. 26-37.
- STASTNY 1985
Francisco Stastny. "Un fresco de Pérez de Alesio en la capilla Sistina". *Letras. Órgano del instituto de investigaciones humanísticas*, vol. 48, nn. 88-89, 1985, pp. 30-45.
- STASTNY 1997
Francesco Stastny. "La pittura nel Perú coloniale". In Ramón Gutiérrez (a cura di). *L'arte cristiana nel Nuovo Mondo. Il Barocco dalle Ande alle Pampas*. Milano: Jaca Book, 1997, pp. 111-119.
- STASTNY 2013
Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.
- STOCK 1977
Mario Stock. "L'editto di espulsione degli ebrei dal Regno di Napoli (1510) e la loro breve riammissione nel Settecento". *La Rassegna Mensile di Israel*, vol. 43, nn. 1-2, 1977, pp. 32-35.
- STRATTON-PRUITT 2006
Suzanne Stratton-Pruitt. "Painting in South America, Conquest to Independence: An Overview". In Suzanne Stratton-Pruitt. *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milano: Skira, 2006.
- STRATTON-PRUITT 2017a
Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- STRATTON-PRUITT 2017b
Suzanne Stratton-Pruitt. "El arte de la pintura en la Bolivia colonial, 1600-1825". In Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017, pp. 1-67.
- STRATTON-PRUITT 2021
Suzanne Stratton-Pruitt. "El estilo 'romano' en el Perú del siglo XVII". In
- Rafael López Guzmán (a cura di). *Identidades y redes culturales*. Actas del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 2021). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 319-325.
- STREHLKE 2006a
Carl Brandon Strehlke. "Our Lady of the Expectacion". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 416.
- STREHLKE 2006b
Carl Brandon Strehlke. "Descent from the Cross". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 417.
- STREHLKE 2006c
Carl Brandon Strehlke. "Saint James Major, Saint Ignatius of Antioch, Saint Sebastian, Saint Margaret, Saint Gregory the Great". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 294-297.
- STRICKLAND 2001
Adrian Strickland. "Heraldry in the Magistral Palace". In Albert Ganado (a cura di). *Palace of the Grand Masters in Valletta*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, pp. 167-171.
- STRINATI 1992
Claudio Strinati. "L'Oratorio del Gonfalone". In Anna Aletta (a cura di). *Conversazioni sotto la volta: la nuova volta della Cappella Sistina e il manierismo romano fino al 1550*. Roma: Sinnos editrice, 1992, pp. 77-85.
- STRINATI 2002
Claudio Strinati. "Storie della Passione". In Maria Grazia Bernardini (a cura di). *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2002, pp. 45-49.
- SUÁREZ ÁLVAREZ-CASTELLANOS 2019
María Suárez Álvarez-Castellanos. "Una aproximación al coleccionismo de los Bassano: los grabados de Las Estaciones en la Biblioteca Nacional". In Matteo Mancini, Álvaro Pascual Chenel (a cura

- di). *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid: Sílex, 2019, pp. 261-274.
- SUÁREZ DE FIGUEROA 1675
Miguel Suárez de Figueroa. *Templo de N. grande patriarca San Francisco de la Provincia de los Doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes: arruinado, restaurado, y engradecido de la providencia divina*. Lima, 1675.
- SURDICH 1994
Francesco Surdich. “La percezione del territorio americano nelle prime testimonianze sul Nuovo Mondo”. In Giovanna Rosso del Brenna (a cura di). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 1993). Genova: Sagep, 1994, pp. 47-65.
- SUSTERSIC 1995
Darko Sustersic. “La escultura en el Río de la Plata durante el periodo colonial”. In Ramón Gutiérrez (a cura di). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 271-282.
- TACCHI VENTURI 1910
Pietro Tacchi Venturi. *Storia della Compagnia di Gesù in Italia narrata col sussidio di fonti inedite*, vol. 1. Roma: Civiltà Cattolica, 1910.
- TAFUR GARCÉS 1939
Leonardo Tafur Garcés. “Santa Ana de los Caballeros y la custodia de Benvenuto Cellini”. *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXVI, nn. 295-296, 1939, pp. 405-409.
- TANISI 2015
Stefano Tanisi. “6. Sante Maria Maddalena e Francesca Romana”. In Stefano Cortese (a cura di). *La fede e l'arte esposta. Catalogo del Museo Diocesano di Ugento*. Ugento: Domus Dei, 2015, pp. 51-53.
- TATEO 2002
Francesco Tateo. *Le svolte nella letteratura italiana*, vol. 2. Bari: Graphis, 2002 (1ª ed. 2001).
- TEJADA FARFÁN 2019
Andrea Giuliana Tejada Farfán. “Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales”. *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 34, n. 2, 2019, pp. 43-59.
- TEJADA FARFÁN 2021a
Andrea Giuliana Tejada Farfán. “La aparición de Cristo resucitado a su madre de Bernardo Bitti”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 66-79.
- TEJADA FARFÁN 2021b
Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Bernardo Bitti en Cusco*. Cusco: Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2021.
- TEJADA FARFÁN 2021c
Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Del Cuzco a Rondocan: La serie de Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre de Bernardo Bitti S.J.* (Tesi di Laurea Magistrale). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021.
- TEJADA FARFÁN 2022a
Andrea Giuliana Tejada Farfán. “Bernardo Bitti (1548-1610), pittore camerte nel vice-regno del Perú”. *Orizzonti della Marca*, 11 giugno 2022, p. 3.
- TEJADA FARFÁN 2022b
Andrea Giuliana Tejada Farfán. “La serie di otto tele di Bernardo Bitti, gesuita camerinese (sec. XVI-XVII), a Rondocan, Cuzco (Perù). L'Adorazione dei pastori (I)”. *Orizzonti della Marca*, 3 settembre 2022, p. 5.
- TEJADA FARFÁN 2022c
Andrea Giuliana Tejada Farfán. “La serie di otto tele di Bernardo Bitti, gesuita camerinese (sec. XVI-XVII), a Rondocan, Cuzco (Perù). L'Adorazione dei Re Magi (II)”. *Orizzonti della Marca*, 29 ottobre 2022, p. 3.
- THAU 2008
Maria Vittoria Thau. *Voce* “Mazzuoli, Giuseppe, il Vecchio”. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 72. Roma: Treccani, 2008.
- THEUMA 2006
Guzzeppi Theuma. *L-Arti fil-Knejjes minn Mitt Pittur Malti*. Malta: Pubblikazzjonijet indipendenza, 2006.
- TIBERIA 2000
Vitaliano Tiberia. *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Galatina: Congedo, 2000.
- TIBERIA 2017
Vitaliano Tiberia. *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Roma: Arbor Sapientiae, 2017.
- TITI 1686
Filippo Titi. *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma: Giuseppe Vanacci, 1686.
- TOCCI 1987
Giovanni Tocci. *Il ducato di Parma e Piacenza*. Torino: UTET, 1987.
- TONELLI 2020
Giovanna Tonelli. “La Milano degli Asburgo: “città emporio”, sovrana nell'organizzazione del commercio internazionale”. In Rossella Cancila (a cura di). *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, tomo 1. Palermo: Quaderni di Mediterranea, 2020, pp. 187-204.
- TOQUICA CLAVIJO 2016
María Constanza Toquica Clavijo. “Mediciones, avatares e interpretaciones de la olección de pintura del Museo Colonial”. In *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, pp. 11-24.
- TORD 1987
Luis Enrique Tord. *Arequipa artística y monumental*. Lima: Banco del Sur del Perú, 1987.
- TORD 1989a
Luis Enrique Tord. “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 321-329.
- TORD 1989b
Luis Enrique Tord. “San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, San Judas Tadeo, San Bartolomé, San Felipe, San Andrés, San Tomás, San Mateo”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 340-342.
- TORD 1991
Luis Enrique Tord. “La escultura virreinal en Arequipa”. In *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 275-323.
- TORD 1993
Luis Enrique Tord. “Una Inmaculada inédita de Angelino Medoro”. *Lienzo*, n. 14, 1993, pp. 69-72.
- TORMO Y MONZO 1924
Eliás Tormo y Monzo. *España y el arte napolitano, siglos XV al XVIII*. Madrid: Universidad, 1924.

- TORQUEMADA 1723
Juan de Torquemada. *Monarchia Indiana*, vol. 3. Madrid: Nicolás Rodríguez Franco, 1723 (1^a ed. 1615).
- TORRE 1985
Maurizio Torre. "Gli altari". In *L'arredo sacro nelle chiese del Tigullio*. Genova: Sagep, 1985, pp. 11-32.
- TOSCANO 1979
Bruno Toscano. "Storia dell'arte e forme della vita religiosa". In Giovanni Previtali (a cura di). *Storia dell'arte italiana*, vol. 3. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. Torino: Einaudi, 1979, pp. 273-318.
- TOSINI 1993
Patrizia Tosini. "10. Già S. Elena dei Credenzieri". In Maria Luisa Madonna (a cura di). *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Roma: De Luca, 1993, p. 203.
- TOSINI 1994
Patrizia Tosini. "Rivedendo Giovanni de' Vecchi: nuovi dipinti, documenti e precisazioni". *Storia dell'Arte*, n. 82, 1994, pp. 303-347.
- TOSINI 1997
Patrizia Tosini. "Gli esordi romani di Federico Zuccari e Federico Barocci in Vaticano". In Bonita Cleri (a cura di). *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*. Atti del Convegno (Sant'Angelo in Vado, 1994). Milano: Electa, 1997, pp. 125-138.
- TOSINI 1999
Patrizia Tosini. "Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. 54, 1999, pp. 189-232.
- TOSINI 2005
Patrizia Tosini. "Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone". *Bollettino d'Arte*, a. 90, n. 132, 2005, pp. 43-58.
- TOSINI 2008
Patrizia Tosini. *Girolamo Muziano 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*. Roma: Ugo Bozzi editore, 2008.
- TOSINI 2009
Patrizia Tosini. "Pittura e Controriforma: Federico Zeri e l'arte senza tempo della Maniera". In Anna Ottani Cavina (a cura di). *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*. Catalogo della mostra (Bologna, 2009-2010). Torino: Allemandi, 2009, pp. 70-74.
- TOSINI 2010a
Patrizia Tosini. "Il duomo di Orvieto nella seconda metà del Cinquecento: un modello per la pittura della Controriforma". In Carla Benocci, Giuseppe M. Della Fina, Corrado Fratini (a cura di). *Storia di Orvieto*, vol. 3, tomo 2. *Quattrocento e Cinquecento*. Pacini Editore, 2010, pp. 463-482.
- TOSINI 2010b
Patrizia Tosini. "New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome". *The Burlington Magazine*, n. 152, 2010, pp. 517-522.
- TOSINI 2010c
Patrizia Tosini. "Esercizi di stile: pittori all'opera sui ponteggi di Villa d'Este tra Cinque e Seicento". *Studi di Memofonte*, n. 5, 2010, pp. 25-35.
- TOSINI 2013a
Patrizia Tosini. *Voce* "Nebbia, Cesare". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78. Roma: Treccani, 2013.
- TOSINI 2013b
Patrizia Tosini. *Voce* "Muziano, Girolamo". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77. Roma: Treccani, 2013.
- TOSINI 2014
Patrizia Tosini. "Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma". In Caterina Furlan, Patrizia Tosini (a cura di). *I Cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*. Milano: Silvana, 2014, pp. 283-327.
- TOSINI 2017
Patrizia Tosini. "Dalle Marche a Roma e ritorno: percorsi incrociati di artisti nel secondo Cinquecento". In Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*. Catalogo della mostra (Macerata, 2017). Milano: Silvana, 2017, pp. 17-26.
- TOSINI 2018
Patrizia Tosini. "Pittura a Roma nel secondo Cinquecento: le ragioni della committenza, un terreno per il cambiamento". In Antonio Paolucci, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Paola Refice, Ulisse Tramonti (a cura di). *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*. Catalogo della mostra (Forlì, 2018). Milano: Silvana, 2018, pp. 103-113.
- TOSINI 2019
Patrizia Tosini. "From Venice to Tivoli: Girolamo Muziano and the 'Invention' of the Tiburtine Landscape". In Karen Hope Goodchild, April Oettinger, Leopoldine Prosperetti (a cura di). *Green Worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, pp. 173-194.
- TOSINI 2021
Patrizia Tosini. "Pittura e Controriforma: il contributo di Federico Zeri alla ricostruzione della tarda Maniera romana". In Andrea Bacchi, Daniele Benati, Mauro Natale (a cura di). *Il mestiere del conoscere. Federico Zeri*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 2021, pp. 317-339.
- TRAMOYERES BLASCO 1891
Luis Tramoyeres Blasco. *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*. Valencia: Francisco Vives Mora, 1891.
- TRIPPUTI 2005
Anna Maria Tripputi. "Il diavolo, l'argento e le pietre preziose". In Anna Maria Tripputi, Rita Mavelli (a cura di). *Ori del Gargano*. Foggia: Grenzi, 2005, pp. 107-117.
- TRUSTED 2006
Marjorie Trusted. "Exotic Devotion: Sculpture in Viceregal America and Brazil, 1520-1820". In Joseph Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt (a cura di). *The Arts in Latin America: 1492-1820*. Catalogo della mostra (Filadelfia-Città del Messico-Los Angeles, 2006-2007). Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 248-257.
- TUCCI 1972
Ugo Tucci. *Voce* "Caboto". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 15. Roma: Treccani, 1972.
- TUDINI 2017-2018
Flavia Tudini. *Monarquía Hispánica, gobierno del territorio e attività pastorale nella diocesi di Lima (1580-1606)* (Tesi di dottorato). Trento: Università degli Studi di Trento, 2017-2018.
- TUDINI 2018
Flavia Tudini. "L'arcivescovo Mogrovejo e le riforme previste dal Concilio di Trento: i decreti del III Concilio di Lima (1583)". *Rechtsgeschichte - Legal History*, n. 26, 2018, pp. 419-421.
- TUDINI 2020
Flavia Tudini. "Un beato americano nella Roma barocca. Le feste a Roma per

- la beatificazione di Torbio Mogrovejo”. In Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo Dell’Arco (a cura di). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, vol. 1. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2020, pp. 215-232.
- UGARTE ELÉSPURU 1989
Juan Manuel Ugarte Eléspuru. “Los signos del Zodiaco de los Bassano”. In *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 213-237.
- URDANETA 1886
Alberto Urdaneta. *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Zalama, 1886.
- URIBE GONZÁLEZ, MORALES FERRARO 2016
Mauricio Uribe González, Alessandra Morales Ferraro. “De Antonelli a Violi. Los ingenieros y arquitectos italianos en Colombia”. In Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016, pp. 121-157.
- VACCA 1957
Nicola Vacca. “La patria di Matteo da Lecce”. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 8 maggio 1957, p. 3.
- VACCA 1959
Nicola Vacca. “Per Gianserio Straffella”. *Arte antica e moderna*, n. 6, 1959, pp. 228-231.
- VACCA 1964
Nicola Vacca. “Nuove ricerche su Gian Serio Straffella da Copertino”. *Archivio Storico Pugliese*, a. 17, nn. 1-4, 1964, pp. 17-40.
- VAES 1931
Maurice Vaes. “Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei”. *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, vol. IX, 1931, pp. 341-356.
- VALAZZI 2009
Maria Rosaria Valazzi. “Barocci e la sua terra”. In Alessandra Giannotti, Claudio Pizzorusso (a cura di). *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Catalogo della mostra (Siena, 2009-2010). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2009, pp. 36-47.
- VALDEZ ARROYO 2003
Flor de María Valdez Arroyo. *Las relaciones entre el Perú e Italia (1821-2002)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- VALDIVIESO 1991
Enrique Valdivieso. “La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)”. In Pedro Manuel Piñero Ramírez, Christian Wentzlaff-Eggebert (a cura di). *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*. Acti del Simposio Internazionale (Colonia, 1988). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pp. 105-120.
- VALDIVIESO 2002
Enrique Valdivieso. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002 (1ª ed. 1986).
- VALDIVIESO 2003
Enrique Valdivieso. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003.
- VALENZUELA AVACA, VARGAS MURCIA 2018
Eduardo Valenzuela Avaca, Laura Liliana Vargas Murcia. “Kerigma en imágenes: el programa iconográfico de los muros de la iglesia de Turmequé en el Nuevo Reino de Granada (Colombia)”. *Artefacto visual*, vol. 3, n. 4, 2018, pp. 81-109.
- VALERIANO 1556
Pietro Valeriano. *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea, 1556.
- VALIÑAS LÓPEZ 2005
Francisco Manuel Valiñas López. “El belén en la Real Audiencia de Quito introducción a su estudio”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 36, 2005, pp. 81-98.
- VALLÍN MAGAÑA, VARGAS MURCIA 2004
Rodolfo Vallín Magaña, Laura Liliana Vargas Murcia. *Iglesia de San Juan de Dios*. Bogotá: Arquidiócesis, 2004.
- VALMONT DE BOMARE 1801
Jacques-Christophe Valmont de Bomare. *Dizionario ragionato universale di storia naturale contenente la storia degli animali, vegetabili, e minerali, e quella de’ corpi celesti, delle meteore, e degli altri principali fenomeni della natura: colla storia, e descrizione delle droghe semplici tratte dai tre regni...*, vol. 32. Roma: Michele Puccinielli a Tor Sanguigna, 1801.
- VANNUGLI 1984a
Antonio Vannugli. “6.1 I Profeti, le Sibille e le figure allegoriche”. In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, pp. 151-152.
- VANNUGLI 1984b
Antonio Vannugli. “6.10 Matteo da Lecce”. In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, p. 162.
- VANNUGLI 2012
Antonio Vannugli. “L’oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi”. In Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta (a cura di). *Orsi a Novellara: un grande manierista in una piccola corte*. Rimini: NFC, 2012, pp. 119-133.
- VANNUGLI 2017
Antonio Vannugli. “Doni dall’Italia per il segretario Mateo Vázquez de Leca: Marcantonio Colonna e Ferdinando de’ Medici fanno a gara”. *Studi di Storia dell’Arte*, n. 28, 2017, pp. 193-216.
- VANNUGLI, TILIACOS, MASTRANTONIO 1984
Antonio Vannugli, Cristina Tiliacos, Cecilia Mastrantonio. “Oratorio del Gonfalone”. In Luciana Cassanelli, Sergio Rossi (a cura di). *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*. Roma: Multigrafica, 1984, pp. 145-171.
- VARGAS ARÉVALO 1985
José María Vargas Arévalo (a cura di). *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. Quito: Salvat, 1985.
- VARGAS ARÉVALO 2005
José María Vargas Arévalo. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito: Trama, 2005.
- VARGAS MURCIA 2012
Laura Liliana Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- VARGAS MURCIA 2013
Laura Liliana Vargas Murcia. *Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)* (Tesi di dottorato). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2013.
- VARGAS MURCIA 2016a
Laura Liliana Vargas Murcia. “Del arte de pintores”. In *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1. *Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, pp. 67-83.

- VARGAS MURCIA 2016b
Laura Liliana Vargas Murcia. “Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito”. In María del Pilar López, Fernando Quiles (a cura di). *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2016, pp. 134-145.
- VARGAS MURCIA 2017
Laura Liliana Vargas Murcia. “Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI y XVII)”. *Historia y Memoria*, n. 15, 2017, pp. 49-72.
- VARGAS MURCIA 2019
Laura Liliana Vargas Murcia. “Una imagen del Niño Jesús me estaba llamando’: Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas”. In María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (a cura di). *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 337-354.
- VARGAS UGARTE 1940
Rubén Vargas Ugarte. *Los mártires de la Florida 1566-1572*. Lima: Lumen, 1940.
- VARGAS UGARTE 1947
Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947.
- VARGAS UGARTE 1951
Rubén Vargas Ugarte. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima: Tipografía Peruana, 1951.
- VARGAS UGARTE 1956
Rubén Vargas Ugarte. *La Iglesia de San Pedro de Lima*. Lima: Tipografía Peruana, 1956.
- VARGAS UGARTE 1963a
Rubén Vargas Ugarte. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Gil, 1963.
- VARGAS UGARTE 1963b
Rubén Vargas Ugarte. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, vol. 1. Burgos: Aldecoa, 1963.
- VARGAS UGARTE 1968
Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos, 1968.
- VASARI 1568 (2013)
Giorgio Vasari. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. 1568]. Roma: Newton, 2013 (1ª ed. 2007).
- VASSALLO 2017
Stefano Vassallo. “La policromia dei panneggi nella scultura lignea genovese (secoli XVII e XVIII)”. In Lauro Magnani, Daniele Sanguineti (a cura di). *Scultura in legno policromo d’Età Barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Genova, 2015). Genova: Genova University Press, 2017, pp. 263-273.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA 1948
Antonio Vázquez de Espinosa. *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Washington: Smithsonian Institution, 1948.
- VEGA 2007
Carlos B. Vega. *Hombres y mujeres de América: diccionario biográfico-genealógico de nuestros progenitores, siglos XVI-XIX*. León: Universidad de León, 2007.
- VEGA 1948
Antonio de Vega. *Historia del colegio y universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad, 1948.
- VEGA JÁCOME 2005
Walter Vega Jácome. “Cofradías limeñas”. In Laura Gutiérrez Arbulú (a cura di). *Lima en el siglo XVI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, pp. 703-752.
- VÉLEZ SILDARRIAGA 2021
Luis Bernardo Vélez Saldarriaga. “Atisbos de una nobleza contenida. ¿Pintura liberal en el Nuevo Reino de Granada?”. In Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (a cura di). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 233-285.
- VELLA 2006
Theresa Vella. “The 1565 Great Siege Frescos in The Palace, Valletta”. In Maroma Camilleri, Theresa Vella (a cura di). *Celebratio amicitie. Essays in honour of Giovanni Bonello*. Valletta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2006, pp. 193-205.
- VELLA 2012
Theresa Vella. *The paintings of the Order of St John in Malta. Hospitaller art collections and patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century* (Tesi di dottorato). Bristol: University of Bristol, 2012.
- VELLA 2015
Theresa Vella. “Turing history into art: the 1565 siege fresco cycle by Matteo Perez d’Aleccio (1576-1581)”. In Maroma Camilleri (a cura di). *Besiged Malta 1565*, vol. 1. Valletta: Heritage Malta, 2015, pp. 167-179.
- VELMANS 2006
Tania Velmans. *L’arte monumentale bizantina*. Milano: Jaca Book, 2006.
- VENDITTO 2013
Roberta Venditto. “Donato a Gambatesa: uno speculum principis di maniera romana”. *Archeomolise*, a. V, n. 16, 2013, pp. 20-31.
- VENTE 1986
Vente de dessins anciens, tableaux, aquarelles, gravures. Parigi, 1896.
- VENTURI 2000
Lionello Venturi. *Storia della critica d’arte*. Torino: Einaudi, 2000 (1ª ed. 1964).
- VERA DE FLACHS 2013
Cristina Vera de Flachs. “Un viajero italiano en Hispanoamérica en tiempos de la emancipación: Giuseppe Bocchi”. *RiMe. Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea*, n. 11/2, 2013, pp. 9-31.
- VERA DE FLACHS 2016
Cristina Vera de Flachs. “Giuseppe Bocchi y José Antonio Miralla. Dos viajeros en tiempo de las revoluciones de independencia americanas”. *Investigaciones históricas Época moderna y contemporánea*, n. 36, 2016, pp. 147-165.
- VERGA 1996
Marcello Verga. “Le istituzioni politiche”. In Gaetano Greco, Mario Rosa (a cura di). *Storia degli antichi stati italiani*. Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 3-58.
- VETRUGNO 2004
Paolo Agostino Vetrugno. “Scultura «classicizzante» nel Rinascimento salentino. In Clara Gelao (a cura di). *Scultura del Rinascimento in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 2001). Bari: Edipuglia, 2004, pp. 65-79.
- VETRUGNO 2019
Paolo Agostino Vetrugno. “L’arte salentina al tempo di Leonardo. Appunti

- e spunti". *L'Idomeneo*, n. 28, 2019, pp. 73-92.
- VIERA DE MIGUEL, VILLEGAS TORRES 2017
Manuel Viera de Miguel, Fernando Villegas Torres. "La pintura del Siglo de Oro español y la colección de Don Manuel Ortiz de Zavallos (1812-1882): reflexiones sobre la identidad, el patrimonio y el mercado artístico peruanos". In Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano (a cura di). *Coleccionismo, Mecenas y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores (Siviglia, 2016). Siviglia: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 288-300.
- VIGNOLI 2006
Lucilla Vignoli. "25. Madonna del Rosario". In Anna Ciccarelli (a cura di). *Arte e territorio. Interventi di restauro*, vol. 3. Terni: Fondazione cassa di risparmio di Terni e Narni, 2006, pp. 221-241.
- VILLALOBOS 1980
Sergio Villalobos. *Historia del pueblo chileno*, vol. 4. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1980.
- VILLANI 1904
Carlo Villani. *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*. Trani: Vecchi, 1904.
- VILLANUEVA CARBAJAL 2014
Carlos Alfonso Villanueva Carbal. "El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632)". *Revista Del Archivo General De La Nación*, vol. 29, n. 1, 2014, pp. 287-425.
- VILLARI 1977
Rosario Villari. "La Spagna, l'Italia e l'Assolutismo". *Studi Storici*, a. 18, n. 4, 1977, pp. 5-22.
- VILLASEÑOR BLACK 2003
Charlene Villaseñor Black. "St. Anne Imagery and Maternal Archetypes in Spain and Mexico". In Alla Greer, Jodi Bilinkoff (a cura di). *Colonial Saints. Discovering the holy in the Americas*. Londra-New York: Taylor & Francis Books, 2003, pp. 3-30.
- VILLEGAS DE ANEIVA 2005
Teresa Villegas de Aneiva (a cura di). *Obras maestras. Museo Nacional de Arte*. La Paz: Museo Nacional de Arte, 2005.
- VINASCO ÑUSTES 2016
Fabio Andrés Vinasco Ñustes. "Giovanni Battista Coluccini (1569-1631) en Bogotá. El monje ilustrado y la traza italiana". In Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (a cura di). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes, 2016, pp. 33-54.
- VINCENT, VINCENT-CASSY 2021
Bernard Vincent, Cécile Vincent-Cassy. "Juan de Pareja, esclavo, maestro y modelo en la España de la época moderna. Reflexiones sobre una excepción". In Aurelia Martín Casares, Rafael Benítez Sánchez-Blanco, Andrea Schiavon (a cura di). *Reflejos de la esclavitud en el arte Imágenes de Europa y América*. Valencia: tirant humanidades, 2021, pp. 110-135.
- VIÑUALES 2004
Graciela María Viñuales (a cura di). *Italianos en la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires: CEDODAL, 2004.
- VIÑUALES, GUTIÉRREZ 2014
Graciela María Viñuales, Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Universidad de Lima, 2014.
- VISCOSI 2011a
Myriam Viscosi. "Madonna della Provvidenza". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 35-36.
- VISCOSI 2011b
Myriam Viscosi. "Silvestro Jacobelli". In Vaga de Martini (a cura di). *Sannio e Barocco*. Catalogo della mostra (Benevento, 2011). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, p. 161.
- VIVANTI 2005
Corrado Vivanti. "La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola". In *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, vol. 1. Milano: Il Sole 24 Ore, 2005 (1ª ed. 1974), pp. 277-427.
- VIVES MEJÍA 1996
Gustavo Vives Mejía. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1996.
- VORÁGINE 1982
Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, 2 voll. Madrid: Alianza Forma, 1982.
- VOSS 1994
Hermann Voss. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*. Roma: Donzelli, 1994 (1ª ed. 1920).
- WEBER 1994
Christoph Weber (a cura di). *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994.
- WEBSTER 2017
Susan Verdi Webster. *Lettered Artists and the Languages of Empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- WEDDIGEN 2018
Tristan Weddigen. "Materiality and Idolatry: Roman Imaginations of Saint Rose of Lima". In Christine Göttler, Mia Mochizuki (a cura di). *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Boston: Leiden, 2018, pp. 103-146.
- WETHEY 1950
Harold Wethey. "Retablos coloniales en Bolivia". *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 3, 1950, pp. 7-13.
- WITCOMBE 1992
Christopher L. C. E. Witcombe. "Herrera's Papal Privilegio for the Escorial Prints". *Print Quarterly*, vol. 9, n. 2, 1992, 177-180.
- WITCOMBE 2004
Christopher L. C. E. Witcombe. *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Leiden-Boston: Brill, 2004.
- WITCOMBE 2008
Christopher L. C. E. Witcombe. *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2008.
- WUFFARDEN REVILLA 1976
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "La capilla del Capitán Villegas". *La Imagen*, 26 diciembre 1976, p. 19.
- WUFFARDEN REVILLA 1997
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. "Platería republicana y contemporánea". In José Torres della Pina, Victoria Mujica Díez Canseco (a cura di). *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata del Perú, 1997, pp. 291-369.

- WUFFARDEN REVILLA 2000
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”. In Natalia Majluf (a cura di). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Catalogo della mostra (Lima, 1999-2000). Lima: Museo de Arte de Lima, 2000, pp. 49-65.
- WUFFARDEN REVILLA 2002a
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Iglesia y Colegio Máimo de San Pablo. Lima, Perú”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 91-107.
- WUFFARDEN REVILLA 2002b
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Iglesia y Colegio de la Transfiguración. Cuzco, Perú”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 117-129.
- WUFFARDEN REVILLA 2002c
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Iglesia y Colegio de Santiago. Arequipa, Perú”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 149-161.
- WUFFARDEN REVILLA 2002d
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Iglesia y Colegio de la Compañía. Ayacucho (Huamanga), Perú”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, pp. 163-170.
- WUFFARDEN REVILLA 2004a
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”. *Historica*, vol. 28, n. 1, 2005, pp. 179-192.
- WUFFARDEN REVILLA 2004b
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Escultura, retablos e imagineria en el Virreinato”. In Rafael López Guzmán (a cura di). *Perú indígena y virreinal*. Catalogo della mostra (Barcelona, Madrid, Washington D. C., 2004-2005). Madrid: SEACEX, 2004, pp. 88-95.
- WUFFARDEN REVILLA 2004c
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La Catedral de Lima y el ‘triumfo de la pintura’”. In *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 241-317.
- WUFFARDEN REVILLA 2006
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”. In Ramón Mujica Pinilla (a cura di). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 113-159.
- WUFFARDEN REVILLA 2009
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Los Incas de Cocharcas”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 6, 2009, pp. 31-38.
- WUFFARDEN REVILLA 2010
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La transmisión de los modelos Hombres, modelos y obras de arte en tránsito”. In *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Catalogo della mostra (Madrid, 2010-2011). Madrid: Museo del Prado, 2010, pp. 56-70.
- WUFFARDEN REVILLA 2012
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “De catequesis a invención iconográfica: la imagen religiosa en los templos del Altiplano peruano”. In *La Magia del Agua en el lago Titicaca*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 215-233.
- WUFFARDEN REVILLA 2014a
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Los orígenes, 1532-1575”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 245-255.
- WUFFARDEN REVILLA 2014b
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La impronta italianista, 1575-1610”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 257-274.
- WUFFARDEN REVILLA 2014c
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 275-306.
- WUFFARDEN REVILLA 2014d
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 307-364.
- WUFFARDEN REVILLA 2014e
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Ilustración *versus* tradiciones locales, 1750-1825”. In Luisa Elena Alcalá, Jonathan Rrown (a cura di). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 365-402.
- WUFFARDEN REVILLA 2015
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Virgen de Belén o de la leche”. In Ricardo Kusunoki Rodríguez (a cura di). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: MALI, 2015, pp. 30-45.
- WUFFARDEN REVILLA 2016a
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “De los orígenes a la era Mollinedo”. In Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALI, 2016, pp. 19-37.
- WUFFARDEN REVILLA 2016b
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Hacia un arte propio”. In Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden (a cura di). *Colección Museo de Arte de Lima. Arte colonial*. Lima: MALI, 2016, pp. 57-75.
- WUFFARDEN REVILLA 2016c
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 2016.
- WUFFARDEN REVILLA 2016d
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “El tesoro artístico de las Nazarenas: pintura y escultura”. In *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2016, pp. 229-241.
- WUFFARDEN REVILLA 2017
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. *Pintura virreinal en los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2017.
- WUFFARDEN REVILLA 2019
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La pintura y los programas iconográficos”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezu (a cura di). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267.
- WUFFARDEN REVILLA 2021
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Artífices de la libertad: los pintores afroperuanos entre la independencia y la república”. In *Forjando la Nación Peruana. El incaísmo y los idearios*

- políticos de la República en los siglos XVIII-XX*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2021, pp. 81-113.
- WUFFARDEN REVILLA 2022a
Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022.
- WUFFARDEN REVILLA 2022b
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Misioneros y redentores de cautivos. Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced”. In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 117-161.
- WUFFARDEN REVILLA 2022c
Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Ermitaños del Nuevo Mundo. La provincia agustina de Nuestra Señora de Gracia”. In Luis Eduardo Wuffarden Revilla (a cura di). *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022, pp. 165-205.
- WUFFARDEN REVILLA, GUIBOVICH PÉREZ 1995
Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Pedro M. Guibovich Pérez. “Esplendor y religiosidad en el tiempo de Santa Rosa de Lima”. In *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995, pp. 3-51.
- XUEREB 2021
Nadette Xuereb. *Cosmana Navarra (1600-1687). The Role of a Female Patron of the Arts in Baroque Malta* (Tesi di Laurea Magistrale). Msida: University of Malta, 2021.
- YUN CASALILLA 2009a
Bartolomé Yun Casalilla (a cura di). *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Siviglia: Universidad Pablo de Olavide, 2009.
- YUN CASALILLA 2009b
Bartolomé Yun Casalilla. “Introducción. Entre el imperio colonial y la monarquía compuesta. Élités y territorios en la Monarquía Hispánica (ss. XVI y XVII)”. In Bartolomé Yun Casalilla (a cura di). *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Siviglia: Universidad Pablo de Olavide, 2009, pp. 11-35.
- ZALAMEA 2019
Patricia Zalamea. “En Diálogo con un Mundo Antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global”. *Historia Y Sociedad*, n. 36, 2019, pp. 161-194.
- ZAMORA 1701
Alonso de Zamora. *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona: Joseph Llopis, 1701.
- ZE 1842
Ángel Vicente Zea. *Clave alfabética del Convento de Predicadores de Arequipa*. Arequipa, 1842.
- ZAMPETTI 2001
Pietro Zampetti (a cura di). *Simone De Magistris e i pittori di Caldarola*. Fabriano: Cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2001.
- ZAULI SAJANI 1841
Ifigenia Zauli Sajani. *Gli ultimi giorni dei cavalieri di Malta*, tomo 1. Malta: Tonna, 1841.
- ZERI 1979
Federico Zeri. *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*. Torino: Einaudi, 1979 (1ª ed. 1957).
- ZERI 1995
Federico Zeri. *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*. Milano: Longanesi, 1995.
- ZEZZA 1991
Andrea Zezza. “Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso”. *Bollettino d'Arte*, n. 70, 1991, pp. 1-30.
- ZEZZA 1994
Andrea Zezza. “Tra Perin del Vaga e Daniele da Volterra: alcune proposte, e qualche conferma, per Marco Pino a Roma”. *Prospettiva*, nn. 73-74, 1994, pp. 144-158.
- ZEZZA 2000
Andrea Zezza. “La data della Pietà dei Cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie IV, nn. 1-2, 2000, pp. 191-200.
- ZEZZA 2003
Andrea Zezza. *Marco Pino. L'opera completa*. Napoli: Electa, 2003.
- ZEZZA 2013
Andrea Zezza. “Per Vasari a Napoli”. In Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova (a cura di). *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*. Venezia: Marsilio, 2013, pp. 147-165.
- ZEZZA 2016
Andrea Zezza. “Da don Pedro de Toledo al gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento”. In Encarnación Sánchez García (a cura di). *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo*. Napoli: Tullio Pironri, 2016, pp. 545-587.
- ZEZZA 1991
Maria Gloria Zezza (a cura di). *Alezio: continuità di vita in un centro antico del Salento*. Martina Franca: Arti Grafiche Pugliesi, 1991.
- ZUCCARI 1992
Alessandro Zuccari. *I pittori di Sisto V*. Roma: F.lli Palombi, 1992.
- ZUCCARI 1998
Alessandro Zuccari. “La pittura a Roma attorno ai giubilei del 1550 e del 1575”. In *La storia dei giubilei*, vol. 2. Firenze: Giunti, 1998, pp. 262-281.
- ZUCCARI 2007
Alessandro Zuccari. “Cesare Nebbia tra Orvieto, Roma e Viterbo”. In Laura Bonelli, Massimo Bonelli (a cura di). *L'età di Michelangelo e la Toscana*. Atti della giornata di studi (Bagnaia, 2006). Viterbo: BetaGamma, 2007, pp. 71-86.
- ZUCCARI 2013
Alessandro Zuccari. “«Non meno vale nel fare historie». Riconsiderare la pittura religiosa di Pulzone”. In Alessandra Acconci, Anna Imponente (a cura di). *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Catalogo della mostra (Gaeta, 2013). Roma: Palombi, 2013, pp. 65-89.
- ZUCCARI 2015
Alessandro Zuccari (a cura di). *Scipione Pulzone e il suo tempo*. Roma: De Luca, 2015.



Ambito di Giuseppe Mazzuoli (qui attr.), *Cristo alla colonna*, 1679-1680 ca. Lima, Museo del convento di S. Domenico. Foto Francesco De Nicolo.

Textos en español



Índice

- Tomo I -

Introducción	9
I. Justificación del tema	10
II. Estado de la cuestión	13
III. Objetivos y metodología	19
IV. Terminología	27
V. Estructura de la tesis	30

Primera parte

Fenómenos, modelos y artistas de la Maniera tardía en Italia y Andalucía

Capítulo 1

Italia entre Maniera tardía y la Reforma Católica: la formación de Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Lecce y Medoro Angelino	39
1.1 Italia en la época de Felipe II	40
1.1.1 Marco histórico-económico	40
1.1.2 Los Estados italianos durante el reinado de Felipe II	43
1.1.3 Reforma católica, órdenes religiosas y cultura italiana del Renacimiento tardío	49
1.2 Las artes entre Maniera tardía y Reforma Católica: cuestiones teóricas y terminológicas	53
1.3 La pintura en Roma en la segunda mitad del siglo XVI	58
1.4 La formación de Bernardo Bitti	69
1.4.1 La pintura en las Marcas en los años de Bitti	70
1.4.2 Bitti entre Camerino y Roma	78
1.5 La fortuna de Mateo Pérez de Lecce entre Italia y Malta	82
1.5.1 La pintura en Terra d’Otranto en los años de Mateo Pérez de Lecce	83
1.5.2 Los inicios y el éxito de Mateo Pérez de Lecce en Italia	96
1.5.3 El período maltés	113
1.5.4 El segundo período romano	129
1.6 Los orígenes de Medoro Angelino	137
1.7 Obras seleccionadas	144

Capítulo 2

Italia en Andalucía entre los siglos XVI y XVII	177
2.1 El contexto andaluz entre los siglos XVI y XVII y la presencia artística italiana	178
2.1.1 Preámbulo	178
2.1.2 La pintura en Andalucía entre producción local y obras de Italia	180
2.1.3 La circulación del arte italiano	186
2.1.4 El sistema gremial en Sevilla	188
2.2 El breve tránsito español de Bernardo Bitti	190
2.3 Mateo Pérez de Lecce en la metrópoli hispalense	192
2.4 Medoro Angelino en Sevilla	202
2.4.1 Angelino entre la primera y la segunda estancia sevillana	202
2.4.2 La actividad gráfica de Medoro Angelino	208
2.5 Obras seleccionadas	215

- Tomo II -

Segunda parte

Pintura, escultura y artes aplicadas italianas en el Perú virreinal

Capítulo 3

Sociedad virreinal, hombres, rutas	223
3.1 El Virreinato de Perú desde la conquista hasta la independencia	224
3.1.1 Marco histórico	224
3.1.2 Órganos de poder, élites y sociedad civil	229
3.1.3 Iglesia, órdenes religiosas y élite eclesiástica	232
3.1.4 Lima, Ciudad de los Reyes, capital de un vasto Virreinato	237
3.2 Hombres y mercancías en viaje al Virreinato de Perú	239
3.2.1 La ruta hacia Perú	239
3.2.2 La llegada de mercancías y obras de arte	243
3.2.3 Viajeros e inmigrantes italianos	245
3.3 Artistas italianos en el Virreinato del Perú entre el fervor misionero y el mito de El Dorado ...	255
3.3.1 El arte al servicio de la evangelización	255
3.3.2 El mito del Perú dorado	257

Capítulo 4

Artistas italianos en el Virreinato del Perú entre Maniera tardía y Contrarreforma ..	263
4.1 Preámbulo	264
4.2 Bernardo Bitti “padre” de la pintura peruana	264
4.2.1 La fortuna crítica de Bernardo Bitti en los estudios de arte virreinal	264
4.2.2 El largo itinerario de Bernardo Bitti en los colegios jesuitas de los Andes	266
4.2.3 Observaciones finales	293
4.3 La parábola de Mateo Pérez en Perú	296
4.3.1 Preámbulo	296
4.3.2 Suerte y mala suerte de la obra de Mateo Pérez en Perú	298
4.3.3 La actividad “empresarial” de Mateo Pérez	315
4.4 Medoro Angelino entre Nueva Granada y Perú	320
4.4.1 Preámbulo	320
4.4.2 La actividad de Medoro Angelino en el Nuevo Reino de Granada	322
4.4.3 Medoro Angelino en Perú	334
4.4.4 Observaciones finales	345
4.5 Pintura, escultura y artes aplicadas	348
4.5.1 Obras individuales esparcidas	349
4.5.2 Pedro Pablo Morón	352
4.5.3 Giuseppe Avitabile	357
4.5.4 Giuseppe Pastorello y la presencia italiana en la Real Audiencia de Charcas	359
4.5.5 Artistas italianos en el Nuevo Reino de Granada	362
4.6 Obras seleccionadas	370

Capítulo 5

Arte italiano en el Virreinato del Perú entre el siglo XVII y la Independencia	389
5.1 Persistencias pictóricas de la Maniera tardía italiana en Lima en el siglo XVII	390
5.1.1 Juan Bautista Planeta	391

5.1.2 Antonio Dovela	397
5.2 La pintura del naturalismo entre los Bassano y el caravaggismo	398
5.3 La pintura italiana de los siglos XVII y XVIII en el Perú virreinal	407
5.3.1 Dominicos	409
5.3.2 Franciscanos	411
5.3.3 Agustinos	413
5.3.4 Mercedarios	414
5.3.5 Oratorianos	415
5.3.6 Jesuitas	417
5.3.7 Colecciones catedralicias	420
5.3.8 Pintores italianos en el Perú borbónico	422
5.4 El coleccionismo pictórico de la élite civil	425
5.5 La escultura de mármol	433
5.6 La escultura de madera	446
5.6.1 La escultura napolitana	447
5.6.2 Escultores napolitanos en Perú: el caso de Silvestro Jacobelli	454
5.6.3 La escultura genovesa	466
5.7 Las artes aplicadas	469
5.7.1 Vidrio pintado	470
5.7.2 Marfil	471
5.7.3 Alabastro	473
5.7.4 Coral	473
5.7.5 Ceroplástica	474
5.7.6 Platería	475
5.7.7 Reliquias y relicarios	475
5.7.8 Objetos devocionales y de uso litúrgico	478
5.7.9 Mobiliario doméstico y litúrgico	479
5.7.10 Telas	481
5.7.11 Estampas	482
5.7.12 Artífices	485
5.8 El caso de Arequipa	487
5.9 Obras seleccionadas	494

- Tomo III -

Tercera parte

Conclusiones	513
I. Algunas consideraciones finales	514
II. Resultados de la investigación	517
III. Agradecimientos	519
Láminas en color	521
Anexo documental	605
Bibliografía general	661
Fuentes archivísticas	662

Fuentes publicadas	666
Textos en español	727
Índice	728
I. Introducción	732
I.I Justificación del tema	732
I.II Estado de la cuestión	735
I.III Objetivos y metodología	741
I.IV Terminología	749
I.V. Estructura de la Tesis	751
II. Conclusiones	758
II.I Algunas consideraciones finales	758
II.II Resultados de la investigación	762
II.III Agradecimientos	763
III. Resumen	765

I. Introducción

I.I Justificación del tema

La idea de este proyecto de investigación doctoral nace a raíz de dos viajes que realicé a Perú, entre mayo y julio de 2018 y entre febrero y mayo de 2019. En mi primer viaje partí de Italia con un conocimiento limitado del lejano país andino, conocido por los vestigios de las civilizaciones Nazca, Moche y sobre todo Inca, con las ciclópeas murallas de la antigua capital imperial Cuzco y con las ruinas de Machu Picchu, o aún famoso por su espiritualidad cristiana vinculada a figuras de santidad como Rosa de Lima o Martín de Porres. Por lo tanto, esperaba encontrar grandes sitios arqueológicos y testimonios monumentales del período de la dominación española, y estaba listo para “sumergirme” en el descubrimiento de un universo artístico para mí completamente nuevo y “exótico”.

Fue una gran sorpresa, una vez que llegué al Perú, descubrir que, además del arte precolombino y del arte hispano-americano del período virreinal, existían huellas no marginales de obras, personalidades y estilos relacionados con la cultura artística de mi país, Italia. Una cultura artística que, a través de la observación directa, notaba haber sido asimilada e integrada en aquellos lugares geográficamente tan distantes pero evidentemente cercanos, más bien, unidos en compartir fermentos de la cultura visual italiana.

Se presentaban ante mí las obras, ya ampliamente conocidas por los estudios americanistas, del coadjutor jesuita Bernardo Bitti, que en los coros angélicos de la *Coronación de la Virgen* en la sacristía de S. Pedro en Lima (fig. 252) me recordaba a orquestas similares de las pinturas de Ippolito Borghese o de Girolamo Imperato; percibía la importancia de la huella dejada por el romano Medoro Angelino, cuya lección tuvo un cierto peso en la determinación de las orientaciones de desarrollo del arte virreinal, así como de algunas iconografías; y, sobre todo, quedaba intrigado por la presencia, aunque evanescente, de Mateo Pérez de Lecce, artista con quien comparto los orígenes de Apulia, particularidad que me impulsó a profundizar su estudio a partir de una serie de documentos inéditos que me permitieron aclarar algunos aspectos del polifacético pintor comprometido no solo en el campo artístico sino también en el empresarial³⁰⁰⁹.

Por otra parte, más allá de estos tres pintores ya conocidos por la crítica - pero merecedores de una contextualización adecuada que hasta ahora había faltado - que se refieren al período de formación del arte peruano que se extendió entre el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, gracias a la investigación de campo, descubrí la existencia de muchas otras obras de arte ignoradas, desconocidas o mal catalogadas, que a mis ojos se revelaban como obras indudablemente italianas de los siglos XVII, XVIII y XIX. Descubría, por ejemplo, durante mi primer viaje a Lima en 2018, el lienzo de la *Educación de la Virgen* en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima (fig. 371), obra que reconocí como pertinente a un seguidor del napolitano Francesco De Mura; a ella dedicaba mi primer artículo sobre el tema publicado en 2019 en la revista científica *Quiroga*³⁰¹⁰.

³⁰⁰⁹ Cfr. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 110-130.

³⁰¹⁰ Francesco De Nicolo. “Una pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92.

La pintura napolitana de la *Educación de la Virgen* aparecía para mí como la “punta del iceberg” de un fenómeno de circulación artística, desarrollado durante la Edad Moderna, que debía haber sido mucho más intenso y complejo que el que hasta entonces había sido percibido por los estudios y que, por tanto, merecía una profundización específica. Esta intuición se vio corroborada, además, por el casual encuentro con Adrián Contreras-Guerrero, entonces estudiante de doctorado de la Universidad de Granada, que estaba realizando una Tesis doctoral sobre escultura en Colombia entre los siglos XVI y XVIII, quien me propuso realizar juntos un estudio sobre algunas estatuas inéditas de supuesta procedencia italiana que había encontrado en territorio colombiano; de ello surgió un artículo, publicado en la revista científica *Esperide*, en el que reconocíamos algunas estatuas italianas en Colombia encuadrándolas en su ámbito original de producción³⁰¹¹.

Estimulado por estos descubrimientos, y habiendo entrado en contacto con el prof. Rafael López Guzmán de la Universidad de Granada, conocido internacionalmente por sus investigaciones sobre las relaciones artísticas entre Andalucía y América, quise proponer al profesor la dirección de un trabajo de investigación para profundizar las relaciones artísticas entre Italia y Perú. Nace así la presente Tesis de doctorado con el título *Italia en el Perú virreinal: relaciones artísticas. Pintura, escultura y artes aplicadas, 1542-1821*, cuyo objetivo es contribuir a los estudios sobre las relaciones de circulación artística entre la península italiana y el Perú durante el período virreinal, centrándose en la presencia y consistencia del arte italiano en el país andino, siguiendo el nuevo interés historiográfico que apunta a colmar lo que algunos investigadores no han dudado en definir «silencio historiográfico»³⁰¹², subrayando la escasez de estudios que hasta hace pocos años pesaba sobre estas relaciones y testimonios artísticos.

De hecho, con muy pocas excepciones, los estudiosos italianos han ignorado casi por completo lo que sucedía al otro lado del Atlántico durante la Edad Moderna³⁰¹³, con la consecuencia de que los estudios sobre obras y artistas italianos activos en Perú, como Bernardo Bitti o Medoro Angelino, han estado casi exclusivamente a cargo de investigadores hispanoamericanos o angloamericanos los cuales, aunque aportan importantes y pioneras contribuciones al conocimiento de estos artífices, raramente han encuadrado su formación y su “identidad” en el ámbito del panorama artístico italiano. En otras palabras, hasta ahora ha faltado la correcta contextualización de las figuras de estos maestros dentro de la cultura artística italiana en la que se han formado y de la que se han hecho intérpretes; una interpretación mediante la cual estos artistas adaptaron su léxico pictórico, compuesto por un vocabulario italiano, a las exigencias de los contextos de destino o a las necesidades pietistas, catequéticas, persuasivas y representativas de la población indígena.

³⁰¹¹ Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 54-70. De esta colaboración han surgido otros estudios sobre las relaciones artísticas y culturales entre Italia y Colombia, cuyos resultados han confluído en parte en el presente trabajo de Tesis de Doctorado. Cfr. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118; Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “L'impronta italiana nell'arte neogranadina”. En Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (coords.). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 287-339.

³⁰¹² En estos términos se discutió en un congreso celebrado en Valparaíso, Chile, que, sin embargo, limitó su atención al siglo XIX. Cfr. Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez (coords.). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. Actas de la VI Jornadas de Historia del Arte (Valparaíso, 2012). Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.

³⁰¹³ Cfr. Mario Sartor. “Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII)”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, p. 223.

Precisamente partiendo de la constatación de esta carencia, el presente estudio se propone volver sobre los tres principales artistas italianos que se han trasladado a Perú, los ya conocidos y ya citados Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce, y estudiarlos no en un sentido monográfico - cosa que ya han hecho otros investigadores en el pasado - sino considerar su actividad en relación con los contextos histórico-culturales en los que se formaron y trabajaron.

La adopción de este nuevo enfoque de investigación, centrado en los contextos y no en los artífices individuales, va acompañada de la necesidad de volver críticamente sobre todo lo ya publicado sobre los artistas mencionados, cuya fisonomía, en algunos casos, a la luz de los nuevos estudios y de la nueva óptica de la investigación, habrá de ser rediseñada sustancialmente. Por otra parte, el avance de los estudios pone claramente de manifiesto la extrema necesidad de volver sobre los pasos ya dados por la historiografía histórico-artística para ponderar y enmendar interpretaciones, apreciaciones y atribuciones, que se creían incuestionables pero que, en virtud de las novedades documentales o de las relecturas críticas, se han revelado “falsos mitos”. Consideremos, sólo por dar un ejemplo llamativo, el caso del pintor romano Medoro Angelino, del que una larga tradición de estudios había malinterpretado el nombre invirtiéndolo en Angelino Medoro, pero ahora, gracias a documentación archivística inédita, a la enmienda de lo que ya se conocía y a la necesaria contextualización en el ámbito italiano, he podido demostrar que se llama Medoro Angelino en un artículo publicado en la revista científica de la Universidad de Malta *The Journal of Baroque Studies*, parte integrante de esta Tesis doctoral³⁰¹⁴.

Además de la contextualización de los tres principales pintores italianos que se trasladaron a Perú en el siglo XVI, el presente trabajo de investigación tiene la ambición de ampliar la mirada a toda la época moderna, centrándose en las obras de arte italiano y en los artistas italianos que llegaron a Perú en los siglos XVII y XVIII, hasta la independencia del país proclamada en 1821. La voluntad expresa es la de reconstruir el fenómeno de la circulación artística italiana durante toda la duración del Virreinato del Perú, fenómeno que, si bien no en forma masiva, continuó ininterrumpidamente prolongándose, y en algunos aspectos acentuándose, incluso durante el período republicano, como pude destacar en el estudio específico de las obras de arte italianas del siglo XIX existentes en Arequipa³⁰¹⁵. También en lo que se refiere a los siglos XVII y XVIII, algunas obras son ya ampliamente conocidas - pensemos en la escultura de mármol del *Tránsito de Santa Rosa de Lima* de Melchiorre Cafà en el Museo del convento de S. Domingo en Lima (fig. 361) - pero muchísimas otras, que encontré con la búsqueda de campo o mencionadas en documentos, resultaban completamente desconocidas, ignoradas o mal catalogadas; en otros casos el origen italiano de la obra era conocido pero faltaba la correcta interpretación y contextualización dentro del centro productivo de origen y dentro del más amplio fenómeno de la circulación artística entre Italia y el Virreinato del Perú.

Nápoles, Palermo, Milán, Florencia, Bolonia, Venecia, Génova y, sobre todo, Roma son las ciudades, centro de importantes escuelas regionales, de las que provienen pinturas sobre lienzo y sobre lámina, esculturas en madera, bronce y mármol, mobiliario litúrgico, telas y una amplia gama de objetos de arte suntuario, objetos de culto y reliquias que esbozan el cuadro bastante variado de

³⁰¹⁴ Cfr. Francesco De Nicolo. “Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile”. *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 32-33.

³⁰¹⁵ Cfr. Francesco De Nicolo. “Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59; Francesco De Nicolo. “Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 32-43.

las relaciones artísticas entre Italia y Perú que aquí, por primera vez, se explora en su complejidad y en toda su extensión temporal.

Las nuevas propuestas interpretativas, la mejor comprensión y contextualización de los artífices, la más atenta y selectiva clasificación de las obras, así como la presentación de nueva documentación archivística y de inéditas piezas de arte halladas *in situ*, son los rasgos para los que se cree que el presente trabajo de investigación puede contribuir al conocimiento de una tesela de la Historia del Arte en el ámbito de las relaciones artísticas entre Italia y el Perú de la época virreinal, convencidos también de que, como lo destaca Luisa Elena Alcalá, «el conocimiento del arte europeo puede beneficiarse del estudio de sus contactos con América»³⁰¹⁶. De ello se desprende que los resultados de este estudio aspiran a acrecentar el conocimiento no solo de la Historia del Arte del Virreinato del Perú sino también de la Historia del Arte italiana y, por reflejo, de la de España, país que en muchos casos fue el conducto para el envío de obras y artistas al Nuevo Mundo.

I.II Estado de la cuestión

La historia de Italia y la de América, y en particular las historias de las cortes virreinales italianas y las del Nuevo Mundo, han estado, durante muchísimo tiempo, completamente desconectadas entre sí, viviendo «de espaldas las unas de las otras», al igual que los historiadores del Mediterráneo muchas veces han ignorado los estudios del otro lado del Atlántico y viceversa³⁰¹⁷. Al mismo tiempo, la Historia del Arte iberoamericana ha sido tradicionalmente considerada como una especie de apéndice del arte español pero, paradójicamente, separada del resto de Europa, evaluación que ha obstaculizado la lectura más amplia del fenómeno de la circulación artística y cultural que se ha producido en la Edad Moderna entre Europa, y en particular Italia, y los Virreinos americanos³⁰¹⁸. Sin embargo, la realidad es muy diferente, ya que «el Mediterráneo y el Atlántico no fueron, ni lejanamente, los mundos disociados que los historiadores se han empeñado con demasiada frecuencia en querer ver»³⁰¹⁹. Estudios más recientes, a partir de los de carácter puramente histórico³⁰²⁰, han demostrado la importancia y la validez científica y metodológica de suprimir las fronteras nacionales actuales para restablecer las relaciones entre lugares remotos «que fueron

³⁰¹⁶ Luisa Elena Alcalá. “La pintura en los Virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas”. En Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 26.

³⁰¹⁷ Diana Carrió-Invernizzi. “Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias”. *Anales del Museo de América*, n. 25, 2017, p. 63.

³⁰¹⁸ Cfr. Luisa Elena Alcalá. “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”. *Libros de la Corte*, n. 5, 2017, p. 164.

³⁰¹⁹ Pedro Cardim, Joan Lluís Palos. “El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos”. En Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (coords.). *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 16.

³⁰²⁰ Las relaciones existentes entre los Virreinos italianos y los americanos se han puesto de relieve en Francesca Cantù (coord.). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del Coloquio Internacional (Sevilla, 2005). Roma: Viella, 2008. Véase también Loris De Nardi. “Appunti per uno studio comparato delle periferie dell'impero spagnolo: Indie e domini italiani a confronto (XVI e XVII secolo)”. *Storia e Politica. Rivista quadrimestrale*, a. VIII, n. 2, 2016, pp. 246-281. Más en general, sobre las relaciones puramente históricas entre Italia y las Américas en la Edad Moderna existe una amplia bibliografía cuya reconstrucción no entra dentro de las finalidades de esta tesis doctoral; será el caso señalar de todos modos Pier Luigi Crovetto (coord.). *Andando más, más se sabe*. Actas del Congreso Internacional (Génova, 1992). Roma: Bulzoni, 1994; Giovanna Rosso del Brenna (coord.). *La costruzione di un nuovo mondo: territorio, città, architettura tra Europa e America Latina dal XVI al XVIII secolo*. Actas del Congreso Internacional (Génova, 1993). Génova: Sagep, 1994.

vistos en su momento como integrantes de una unidad»³⁰²¹. Las investigaciones actuales, por tanto, conducen a la reconstrucción de una nueva Historia comparada, conexas y transnacional de la Monarquía Católica, en su sentido de “imperio”, expresión que, refiriéndose a España, como sugiere Giuseppe Galasso, no debe entenderse en los términos de una institución política definida, sino en el sentido

«di una potenza che assume particolare rilievo storico e politico per l'ampiezza dei suoi domini, per le forze di cui dispone, per la preponderanza esercitata in un determinato ambito geografico e storico, per la connessione tra le sue dimensioni politiche e quelle economiche e culturali, e così via»³⁰²².

Un “imperio” global, por lo tanto, para cuyo estudio se advierte la necesidad y la conveniencia de reconectar los hilos entre las diferentes cortes virreinales, superando la tradicional perspectiva de interacción centro-periferia que, indudablemente, refiriéndose a un contexto multicontinental y policéntrico, es absolutamente limitante. A este respecto, Mario Sartor subraya que

«se si considera globalmente la cultura europea dei sec. XVI e XVII, è facile rilevare la fitta rete, ogni giorno più stretta, di interrelazioni esistenti all'interno - e con l'esterno - della vasta area di dominazione spagnola. Il tentativo di costruire un universalismo imperiale e cattolico, che fu l'ambizione del lungo regno di Carlo V, benché frustrato sul piano politico, aveva avuto ampie conseguenze sotto il profilo artistico»³⁰²³.

En el campo histórico-artístico, un primer intento de llegar a una Historia del Arte Comparada de los países vinculados a la Monarquía española tuvo lugar con el ambicioso proyecto *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*, monumental y lujosa publicación en cuatro volúmenes³⁰²⁴, a la que se añadió el catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado entre octubre de 2010 y enero de 2011³⁰²⁵, que se proponía una «visión más amplia y objetiva de la historia virreinal» la cual no puede ser entendida «desde el aislamiento, sino como un constante tránsito de personas, modelos e ideas dentro del ámbito de la monarquía española, que resultó global»³⁰²⁶. La intención declarada del proyecto editorial era aquella

«de mostrar las afinidades estilísticas de la pintura producida en los territorios que comprendieron los antiguos reinos del mundo hispánico, para explicar, de manera interrelacionada y específica, el inicio de la pintura local en Iberoamérica. Ésta surge en una realidad cultural compartida y configurada a partir del intercambio intelectual y comercial que operaba en dicta geografia»³⁰²⁷.

En cuanto a las relaciones bilaterales entre Italia y América, siempre Mario Sartor señala que *«l'indagine sull'apporto italiano al farsi del mondo iberoamericano»* encuentra un sentido particular y relevante *«purché non si cerchi un protagonismo eclatante e vistoso»³⁰²⁸*. Los estudios realizados hasta ahora sobre el tema han centrado su interés sobre todo en los fenómenos artísticos

³⁰²¹ CARDIM, PALOS 2012, p. 15.

³⁰²² Giuseppe Galasso. “Il sistema imperiale spagnolo da Filippo II a Filippo IV”. En Paolo Pissavino, Gianvittorio Signorotto (coord.). *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola. 1554-1659*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1995, p. 14.

³⁰²³ Mario Sartor. “Contributi italiani e mediazioni iberiche nei processi artistici latinoamericani (secc. XVI-XVII)”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, a. XIII, 1990, p. 224.

³⁰²⁴ Juana Gutiérrez Haces (coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, 4 voll. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

³⁰²⁵ Jonathan Brown (coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el Mundo Hispánico*. Catálogo de exposición (Madrid, 2010-2011). México: Fomento Cultural Banamex, 2010.

³⁰²⁶ Candida Fernández de Calderón. “Preámbulo”. En Juana Gutiérrez Haces (coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 25.

³⁰²⁷ Manuel Medina Mora. “Presentaciones”. En Juana Gutiérrez Haces (coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 1. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 13.

³⁰²⁸ SARTOR 1990, p. 224.

desarrollados entre los siglos XIX y XX³⁰²⁹, y solo en episodios esporádicos los investigadores han llegado a los siglos de la Edad Moderna, privilegiando, en todo caso, el área centroamericana correspondiente al antiguo Virreinato de Nueva España³⁰³⁰. Cabe señalar, además, la creación en 1967 del Instituto Italo-Latino Americano (IILA) que, si bien representa un importante polo de atención hacia América Latina y el conocimiento de sus culturas, no se ha podido desarrollar plenamente su potencial a causa de las diversas vicisitudes por las que atravesó la institución lastrada por la considerable reducción del presupuesto. Queda en la historia, sin embargo, el primer Simposio Internacional sobre el Barroco latinoamericano³⁰³¹, que tuvo lugar en Roma en 1980 en la sede original del IILA en el barrio EUR, que fue una importante ocasión de encuentro y confrontación entre estudiosos italianos e iberoamericanos, pero que no logró conclusiones significativas y duraderas en la cultura italiana que sufría, y sufre, según Mario Sartor (durante largos años profesor de la única cátedra en Historia del Arte de América Latina existente en una Universidad italiana), el síndrome del «italocentrismo»³⁰³².

³⁰²⁹ Sólo para citar algunos, véase Loretta Mozzoni, Stefano Santini (coords.). *L'architettura dell'eclettismo: la diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Nápoles: Liguori, 1999; Nanda Leonardini. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (Tesis de doctorado). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998; Tadeu Chiarelli (coord.). *Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Catálogo de exposición (Milán, 2003). Milán: Skira, 2003; Mario Sartor (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011; GUZMÁN, MARTÍNEZ 2012; Rubén Hernández Molina, Olimpia Niglio (coords.). *Ingenieros y arquitectos italianos en Colombia*. Ariccia: Ermes edizioni, 2016; Sergi Pantaleone, Vittorio Cappelli (a cura di). *Traiettorie culturali tra il Mediterraneo e l'America latina. Cronache, letteratura, arti, lingue e culture*. Actas del Congreso Internacional (Rende, 2015). Cosenza: Pellegrini, 2016; Giovanna Capitelli, Macarena Carroza, Stefano Cracolici, Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez. *Arte en la iglesia de San Ignacio*. Santiago del Chile: RIL, 2017; Nanda Leonardini. *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018; Giovanna Capitelli, Stefano Cracolici (coords.). *Roma en México/México en Roma: las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo, 1843-1867*. Catálogo de exposición (Ciudad de México, 2018-2019). Roma: Campisano Editore, 2018; Martin Manuel Checa Artasu, Olimpia Niglio (coords.). *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Diplomazia culturale in azione*. Roma: Aracne, 2021; César Jordán, José A. Mazzotti, Rafael Sánchez-Concha (coords.). *Perú - Italia. Más allá del Bicentenario*. Turín: Embajada del Perú en Italia, 2021; Andrea Canepari (coord.). *L'eredità italiana nella Repubblica Dominicana. Storia, Architettura, Economia e Società*. Turín: Allemandi, 2021. Un hilo particularmente prolífico de estudios, en el surco de las investigaciones de Franco Sborgi (1944-2013) y de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, pone el foco en la escultura de mármol italiana en los países sudamericanos: Rodrigo Gutiérrez Viñuales. "Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX". *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, 1997, pp. 35-46; Ramón Gutiérrez, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coords.). *La Pintura y la Escultura en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997; Cristina Beltrami. *La statuaría italiana dalla metà dell'Ottocento al primo ventennio del Novecento a Montevideo* (Tesis doctoral). Venecia: Università Ca' Foscari, 2002; Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004; Franco Sborgi. "La diffusione della scultura italiana nei Paesi andini e in Iberoamerica fra il XIX e il XX secolo". En *Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación. Encuentro entre la cultura de los Países andinos y la tradición humanista italiana*. Roma: IILA, 2005, pp. 233-244; Rodrigo Gutiérrez Viñuales. "Carrara nell'America Latina. Industria e creazione scultorea". En Sandra Berresford (coord.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore, 2007, pp. 254-259; Luca Bochicchio. *La scultura italiana in America tra '800 e '900. Studio di un modello generale di diffusione per l'America Latina* (Tesis de doctorado). Génova: Università degli Studi di Genova, 2011.

³⁰³⁰ Véanse, por ejemplo, los capítulos del volumen Elizabeth Horodowich, Lia Markey (coords.). *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*. Cambridge: Cambridge university press, 2017 en los que se destacan múltiples ejemplos de relaciones entre Italia y el Nuevo Mundo en campos como el literario, político, diplomático, culinario, religioso y artístico, pero casi exclusivamente en la Nueva España.

³⁰³¹ IILA (coord.). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, 2. voll. Actas del Congreso Internacional (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982-1984.

³⁰³² Mario Sartor. "Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi". *Quaderni Culturali IILA*, n. 1, 2018, pp. 21-24.

Otro proyecto que hay que señalar es el dirigido por Michael Cole y Alessandra Russo con el título *Spanish Italy & the Iberian Americas* financiado por la Fundación Getty, que tiene la intención de analizar «*the artistic interactions between Spanish Italy and the Iberian Americas in the long sixteenth century*»³⁰³³; en la actualidad, el proyecto ha generado algunos artículos y un Simposio celebrado en Florencia en enero de 2023³⁰³⁴. Por último, se evidenciará que cada vez más en Congresos Internacionales en los que se debaten las relaciones artísticas entre Italia y España en la Edad Moderna se incluyen comunicaciones que amplían la mirada sobre América Latina y sus relaciones con los Estados italianos³⁰³⁵.

Si, como se ha dicho, los estudiosos italianos, salvo raras excepciones, no se interesaron por el arte americano de la Edad Moderna³⁰³⁶, y en particular del Virreinato del Perú, hay que reconocer el mérito de un grupo de investigadores hispanoamericanos y angloamericanos por haber realizado estudios que han destacado el papel protagónico desempeñado en la formación del arte hispanoamericano del período virreinal por algunos artistas italianos³⁰³⁷. Los tres tomos *Historia del arte Hispanoamericano* coordinados por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)³⁰³⁸ y el volumen de Pál Kelemen (1894-1993) sobre el barroco americano³⁰³⁹ han representado verdaderos hitos en el campo de los estudios americanistas, pero es con el meritorio y pionero trabajo de Martín Soria (1911-1961), *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*³⁰⁴⁰ (fig. 1), que ha comenzado a destacarse el papel determinante de los artistas italianos en el arte virreinal, a partir de Bernardo Bitti “padre” de la pintura peruana, cuyo sucinto perfil, algunos años antes, había sido trazado por el historiador jesuita peruano Rubén Vargas Ugarte (1886-1975)³⁰⁴¹.

Sobre la base de las ingeniosas valoraciones críticas de Soria, que en muchos aspectos siguen siendo válidas, otros investigadores también se han dedicado al estudio de los primeros artistas italianos que llegaron al Virreinato del Perú en el último cuarto del siglo XVI, en particular los dos cónyuges bolivianos José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926-2018), autores de una monografía sobre Bitti publicada en dos ediciones³⁰⁴² (fig. 2), de un ensayo sobre Angelino

³⁰³³ Véase <https://siia.mcah.columbia.edu/about> (consultado al 05/09/2022).

³⁰³⁴ Entre los artículos que destacan las relaciones artísticas entre Italia española y América Latina, cabe señalar al menos la contribución de Francisco Montes González. “El relicario de San Gavino: Un obsequio indiano para Sassari”. *Spanish Italy & the Iberian Americas*, 17 de junio 2020 disponible en <https://siia.mcah.columbia.edu/object/el-relicario-de-san-gavino-un-obsequio-indiano-para-sassari> (consultado al 05/09/2022).

³⁰³⁵ Véanse, por ejemplo, los recientes Congresos Benito Navarrete Prieto, Corinna T. Gallori (coords.). *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna*. Congreso Internacional (Florencia, 2022) y Joris van Gastel, Nora Guggenbühler (coord.). *Art Across the Iberian World. Connecting Spanish Italy and Latin America*. International Conference (Zúrich, 2022).

³⁰³⁶ Cfr. SARTOR 1990, p. 223.

³⁰³⁷ Para un repertorio bibliográfico de estudios americanistas, véase Rafael López Guzmán, Gloria Esponosa Spínola. *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*. Almería: Universidad de Almería, 2013.

³⁰³⁸ Diego Angulo Íñiguez. *Historia del arte Hispanoamericano*, 3 voll. Barcelona: Salvat, 1945-1956.

³⁰³⁹ Pál Kelemen. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: The Macmillan company, 1951.

³⁰⁴⁰ Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956 cuyo extracto se publicó póstumamente en Italia: Martín Soria. “Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628.” *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 4, 1965, pp. 117-130.

³⁰⁴¹ Rubén Vargas Ugarte. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, pp. 62-64.

³⁰⁴² José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bernardo Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Dirección nacional de informaciones de la presidencia de la república, 1961; José de Mesa, Teresa Gisbert. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.

Medoro³⁰⁴³ y una monografía sobre Mateo Pérez de Alesio³⁰⁴⁴. Sobre este último artista, en particular, intervinieron también los peruanos Francisco Stastny Mosberg (1933-2013)³⁰⁴⁵ (fig. 3) y Jorge Bernales Ballesteros (1937-1991)³⁰⁴⁶.

En los años Cincuenta y Sesenta ocupó la cátedra de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica de Perú de Lima el florentino Bruno Roselli (1887-1970) quien, además de ser el promotor de una campaña de sensibilización de la opinión pública sobre la defensa de los balcones limeños de la época virreinal, mereciendo el apelativo de “*Quijote de los balcones*”³⁰⁴⁷ (fig. 4), fue el primero en interesarse en la presencia de obras italianas en las colecciones privadas de la capital del Perú³⁰⁴⁸. En la introducción al catálogo de la exposición *Pintura Italiana Antigua*, organizada en 1962 en el Museo de Arte de Lima, el olvidado profesor enfatizaba con estas palabras la histórica “simpatía” de los peruanos por Italia:

«el misterioso fluido de las simpatías y antipatías que dirige el curso de la historia mundial, pasando por alto todo elemento concreto, registra un hecho inconfundible: la calurosa y casi vehemente simpatía de los peruanos hacia Italia y hacia lo italiano. Actitud acaso inexplicable, si sólo se atendiera a los pocos contactos históricos y a la limitada inmigración; pero innegable en la extensión territorial peruana, en su amalgama social, aún cruzando colores matices raciales. Mencionar a Antonio Raimondi, no basta; pero bien sirve la figura del sabio milanés como instrumento registrador de intensidad erótica, porque Raimondi amó al Perú con una pasión exclusivista, casi sin paralelo en las biografías de los sabios extranjeros. Y el peruano, cuando escucha la palabra Italia, abre la boca, hincha el pecho y emite unos musicales aah y oooh, de pura cepa erótica. Conclusión incontrovertible: el peruano está enamorado de Italia»³⁰⁴⁹.

Según Roselli, la “simpatía” por Italia se reflejó en la del arte italiano («de Italia al Arte Italiano, el salto es breve») por lo que era lógico que «dentro de las limitadas posibilidades de importación de un arte no hispánico en el Perú, Italia ocupara una posición preferencial»³⁰⁵⁰. Por otro lado, Roselli destacó que, debido al escaso conocimiento artístico de los coleccionistas peruanos, la mayoría de las obras que identificó en el país andino eran de baja calidad y eran sobre todo pinturas adquiridas entre los siglos XIX y XX y no, por tanto, obras italianas llegadas a Perú desde la época virreinal³⁰⁵¹. Más allá de los muchos, pero justificables y comprensibles, límites de esas primeras operaciones expositivas, es necesario destacar el compromiso de Bruno Roselli con el conocimiento y la salvaguardia del patrimonio cultural del Perú que, por otra parte, lo llevó a crear en 1957 el Seminario de Historia del Arte del Instituto Riva-Agüero, organismo dedicado a la investigación y a la divulgación de las humanidades y de la cultura peruana. Este Seminario fue frecuentado, entre otros, por José Chichizola Debernardi (1936-1980), investigador que, también en virtud de sus

³⁰⁴³ José de Mesa, Teresa Gisbert. “El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 18, 1965, pp. 23-47.

³⁰⁴⁴ José de Mesa, Teresa Gisbert. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972.

³⁰⁴⁵ Francesco Stastny. “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n. 22, 1969, pp. 9-55 reeditado en Francesco Stastny. *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 85-114.

³⁰⁴⁶ Jorge Bernales Ballesteros. “Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, a. 56, nn. 171-173, 1973, pp. 221-271.

³⁰⁴⁷ María Fernández Arribasplata. “Bruno Roselli: El Quijote de los balcones”. *El Comercio*, 24 de septiembre 2010; Carlos Batalla. “Bruno Roselli, el defensor de los balcones”. *El Comercio*, 23 de septiembre 2015.

³⁰⁴⁸ Bruno Roselli (coord.). *Exposición retrospectiva de Arte italiano en el Perú realizada en el Museo de Arte italiano*. Catálogo de exposición (Lima, 1953). Lima: Instituto Cultural Italo-Peruano, 1953; Bruno Roselli (coord.). *Pintura italiana antigua en Lima*. Catálogo de exposición (Lima, 1962). Lima: Tip. Peruana, 1962.

³⁰⁴⁹ ROSELLI 1962, pp. n.n.

³⁰⁵⁰ ROSELLI 1962, pp. n.n.

³⁰⁵¹ Cfr. ROSELLI 1962, pp. n.n.

orígenes italianos³⁰⁵², se interesó particularmente por la investigación sobre la Maniera tardía en Lima publicando numerosos documentos que aportaron elementos de novedad para la comprensión de personajes como Mateo Pérez, Pedro Pablo Morón y Medoro Angelino³⁰⁵³.

Para el avance de las investigaciones histórico-artísticas del país andino un papel fundamental lo desempeña el Banco de Crédito del Perú (BCP) - fundado en 1889 por un grupo de comerciantes italianos - que se hizo cargo, desde 1973, de la loable iniciativa editorial, «que buscaba renovar la cultura peruana poniendo en valor el riquísimo legado artístico de su historia», Arte y Tesoros del Perú, «punta de lanza de un ambicioso proyecto de rescate y difusión de un patrimonio cultural del Perú “escasamente conocido”»³⁰⁵⁴. En este ámbito se han desarrollado las investigaciones de varios estudiosos entre los que hay que recordar, además de los ya mencionados anteriormente, a los peruanos Luis Enrique Tord (1942-2017)³⁰⁵⁵, Ricardo Estabridis³⁰⁵⁶, Ramón Mujica³⁰⁵⁷, Luis Eduardo Wuffarden³⁰⁵⁸ además de los españoles padre Antonio San Cristóbal (1923-2008), Rafael Ramos Sosa³⁰⁵⁹ y el canadiense Gauvin Alexander Bailey³⁰⁶⁰; a cada uno de ellos se remontan artículos o ensayos breves destinados al análisis de obras individuales o sobre el encuadramiento general.

A pesar de lo que podría parecer un cuadro bastante rico de estudios y bibliografía, también en virtud de las más recientes aportaciones de la nueva generación de investigadores como Christa Irwin³⁰⁶¹, Javier Chuquiray³⁰⁶², Elena Amerio³⁰⁶³, Ricardo Kusunoki, Anthony Holguín y Andrea

³⁰⁵² Cfr. Margarita Guerra Martiniere. “Necrología. José Chichizola Debernardi (16.I.1936-17.VII.1980)”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n. 11, 1977, pp. 431-432.

³⁰⁵³ José Chichizola Debernardi. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 1983.

³⁰⁵⁴ Ramón Mujica Pinilla. “Una apasionante empresa editorial”. En Ricardo Estabridis Cárdenas (coord.). *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014, p. 222.

³⁰⁵⁵ Luis Enrique Tord. “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”. En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 321-329.

³⁰⁵⁶ Ricardo Estabridis Cárdenas. “Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”. En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 109-164.

³⁰⁵⁷ Ramón Mujica Pinilla. “Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la máquina barroca al teatro de la memoria”. In Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 141-203.

³⁰⁵⁸ Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La pintura y los programas iconográficos.” En Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267. Véase también Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”. *Historica*, vol. 28, n. 1, 2005, pp. 179-192; Luis Eduardo Wuffarden Revilla. “La impronta italianista, 1575-1610”. En Luisa Elena Alcalá, Jonathan Brown (coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pp. 257-274.

³⁰⁵⁹ Rafael Ramos Sosa. “Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza”. En Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 205-267

³⁰⁶⁰ Gauvin Alexander Bailey. “La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima”. En Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden Revilla, Juan Dejo Bendezú (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2019, pp. 101-127.

³⁰⁶¹ Christa Irwin. *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi doctoral). New York: City University of New York, 2014; Christa Irwin. “Bernardo Bitti. An Italian Reform Painter in Peru”. En Jesse M. Locker (coord.). *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. New York: Routledge, 2018, pp. 262-277; Christa Irwin. “Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru”. *Journal of Jesuit studies*, vol. 6, 2019, pp. 270-293.

³⁰⁶² Javier Chuquiray. “Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución”. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 335-362.

³⁰⁶³ Elena Amerio. “Demócrito ‘Bernardo’ Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo”. *Sílex*, vol. 8, n. 2, 2018, pp. 17-42.

Tejada³⁰⁶⁴, sigue faltando un estudio sistemático e integral de la presencia artística italiana en el Perú de la época virreinal y, como ya se ha declarado anteriormente, todavía no se ha investigado y destacado adecuadamente el arte italiano de los siglos XVII y XVIII existente en Perú.

I.III Objetivos y metodología

El objetivo principal de este trabajo de investigación es contribuir al conocimiento del fenómeno de las relaciones artísticas entre Italia y Perú durante el período del Virreinato español, es decir, entre la conquista (1532) y la Independencia (1821) del país andino, así como aportar una contribución al contexto de los artistas directamente implicados en este proceso a través de la contextualización en sus ámbitos de formación y origen. Las artes aquí consideradas, continuando con un enfoque ya introducido por otros investigadores como Ramón Gutiérrez³⁰⁶⁵, son la pintura, la escultura y las artes aplicadas, mereciendo la arquitectura un estudio específico en otro lugar. Entre las finalidades de esta Tesis no se encuentra la de determinar en qué medida los modelos italianos han sido asumidos y reelaborados por los artistas locales del Virreinato del Perú ni el de estudiar las iconografías y los cultos italianos llegados al Perú, temas que también merecen un estudio específico.

Para alcanzar los fines generales enunciados, el trabajo tiene los siguientes objetivos específicos:

- contextualizar a los pintores italianos Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce dentro de su ámbito italiano de formación;
- adentrarse en el complejo fenómeno de los intercambios artísticos entre la península italiana y la península ibérica, profundizando particularmente en el trabajo de los artistas italianos que trabajaron en Andalucía antes de trasladarse al Virreinato del Perú;
- aclarar las razones que llevaron a los artistas italianos a trasladarse al Virreinato del Perú;
- recorrer la actividad de los artistas italianos asentados en el Virreinato del Perú conectándola con el tejido social de los comitentes;
- reunir, estudiar, contextualizar y revisar las obras de arte italiano (pintura, escultura y artes aplicadas) encontradas en Perú correspondientes a toda la época virreinal;
- comprender la dinámica, las rutas y las razones que subyacen al envío de obras de arte de Italia al Virreinato del Perú.

Para lograr estos objetivos específicos se propuso:

- adoptar una nueva perspectiva de investigación que parte de Italia y conduce a Perú;
- reconsiderar críticamente todo lo ya publicado sobre el tema y enmendar los posibles errores de interpretación anteriores;
- llevar a cabo investigaciones en archivos que permitan aportar noticias derivadas de documentación inédita encontrada en Italia, España, Malta y América Latina;
- realizar una investigación directa de campo.

³⁰⁶⁴ Andrea Giuliana Tejada Farfán. "Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales". *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 34, n. 2, 2019, pp. 43-59; Andrea Giuliana Tejada Farfán. *Bernardo Bitti en Cusco*. Cusco: Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2021; Andrea Giuliana Tejada Farfán. "La aparición de Cristo resucitado a su madre de Bernardo Bitti". *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 66-79.

³⁰⁶⁵ Cfr. Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.

En cualquier caso, habrá que señalar desde ahora que el desarrollo de esta investigación tuvo que hacer frente a una serie de acontecimientos contingentes e imprevisibles, entre ellos la ausencia total de financiación por parte de entidades o instituciones que han impedido la realización de las investigaciones en las modalidades pensadas inicialmente limitando, en particular, los desplazamientos en largas distancias. Además, después de haber realizado dos estancias preliminares en Perú entre los meses de mayo y julio de 2018 y entre febrero y mayo de 2019, desde marzo de 2020, como tristemente se sabe, comenzaron meses muy difíciles a nivel mundial debido a la pandemia de COVID-19 que se abatió con particular virulencia precisamente sobre Italia, España y América Latina condicionando, inevitablemente, el trabajo de investigación por la imposibilidad de viajar y por el largo cierre de archivos y bibliotecas. Para el desarrollo de este trabajo de investigación, por lo tanto, nos vimos obligados a utilizar una metodología “a distancia”, que consiste en períodos de investigación bibliográfica, archivística y de campo de varios meses, seguidos de largos períodos de trabajo “de forma remota” durante los cuales nos dedicamos a “metabolizar” la cantidad de material recogido y a la redacción de la Tesis.

En la imposibilidad, durante largo plazo, de acceder a documentación archivística y a fuentes bibliográficas, se ha revelado fundamental la ayuda de las modernas tecnologías que permiten el acceso remoto a recursos electrónicos como libros o documentos digitalizados. Además de material encontrado en portales como Google Books, Dialnet, Academia, Google Scholar, PARES (Portal de Archivos Españoles) etc. y revistas de acceso abierto, se pudo disfrutar de las bases de datos de la Universidad de Granada. Ha sido importante el intercambio de material bibliográfico, pero también más en general de opiniones y consideraciones sobre el arte virreinal, con estudiosos especialistas del sector, que ha permitido la adquisición de una rica bibliografía internacional en lengua inglesa, italiana, española, portuguesa, francesa, alemana y maltesa. De gran utilidad se han revelado, sobre todo para la investigación iconográfica, algunas bases de datos consultables libremente en internet como el portal ARCA, gran repertorio de pinturas de época virreinal existentes en América Latina, y el portal PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*), que busca identificar las fuentes impresas que inspiraron las pinturas de la época virreinal³⁰⁶⁶.

En cuanto a la búsqueda de documentación archivística inédita, más allá del material recogido en Perú entre 2018 y 2019, después de una primera larga fase en la que los eventos de la pandemia permitieron exclusivamente la consulta de material digitalizado de forma remota, a partir de 2021 se pudo reanudar parcialmente la consulta directa de las fuentes. En particular, las investigaciones han sido dirigidas a los archivos de Apulia, como el Archivo Diocesano de Lecce y el Archivo del Estado de Lecce, con el objetivo de encontrar documentos relacionados con el origen de Mateo Pérez y su familia. La investigación de campo e la búsqueda archivística también se llevó a cabo en Cerreto Sannita y en los pueblos cercanos para buscar obras y documentos relacionados con el escultor Silvestro Jacobelli que en la segunda mitad del siglo XVIII se trasladó a Lima. Se realizaron más investigaciones en Nápoles y Sevilla. En 2022 las investigaciones prosiguieron intensamente con el desarrollo de dos importantes estancias de investigación y estudio en Roma y Malta, destinadas a profundizar la fase europea de los principales protagonistas de esta Tesis, en particular Mateo Pérez de Lecce y Medoro Angelino.

El período de investigación en Roma, que duró tres meses, del 18 de enero de 2022 al 19 de abril de 2022, se llevó a cabo bajo la supervisión de la profesora Patrizia Tosini, especialista en pintura

³⁰⁶⁶ Cfr. Almerindo Ojeda Di Ninno. “La reconstrucción histórica del arte colonial a través de sus fuentes grabadas: el caso de PESSCA”. *Norba. Revista De Arte*, n. 40, 2020, pp. 175-184.

romana de la Maniera tardía, de la Universidad Roma Tre, con una ayuda de movilidad de estudiantes de doctorado ofrecida por la Universidad de Granada. Durante los tres meses fue posible realizar un intenso trabajo de investigación archivística y bibliográfica, además de la posibilidad de confrontarse con un vivo contexto académico y cultural muy distinto del de origen. La visita a museos, iglesias y palacios permitió, además, entrar en contacto con el ambiente en el que se formaron los artistas italianos que posteriormente se trasladaron al Perú, observar las obras que estos realizaron en Roma antes de su partida a América del Sur y realizar el registro fotográfico.

En cuanto a la investigación documental, durante la estancia romana se trató de consultar la mayoría de los Archivos de las Curias Generales de las órdenes religiosas presentes en Perú en la época virreinal con la finalidad de encontrar documentación útil para el estudio de la circulación de las obras de arte de Italia al Virreinato peruano. Sin embargo, al perseguir este objetivo, todavía se han experimentado dificultades relacionadas con la pandemia y problemas de diversa naturaleza. En el Archivo General de los Trinitarios, por ejemplo, no se permite el acceso a los estudiosos, mientras que el Archivo y Biblioteca Magistral de la Soberana Orden Militar de Malta permaneció cerrado durante toda la duración del estado de emergencia sanitaria. En otros casos la naturaleza misma de la orden religiosa, estructurada no de manera jerárquica sino en una confederación de comunidades afiliadas, como en el caso de la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri³⁰⁶⁷ o de la Orden Benedictina³⁰⁶⁸, minimiza las correspondencias con las “casas madres” de Roma. En cuanto a órdenes como los Mínimos de S. Francisco de Paula y los Carmelitas Descalzos, las misiones del Perú estaban controladas por la Provincia española y por lo tanto no están presentes, en los correspondientes archivos generales romanos, documentos útiles para nuestra investigación. Para los Camilos, en cambio, en el Archivo General romano se conservan copias de los documentos existentes en el Archivo de la Provincia española³⁰⁶⁹; algunas copias de documentos enviados a España también se guardan en el Archivo General de la orden de la Merced³⁰⁷⁰. En cuanto a las órdenes mendicantes como Franciscanos³⁰⁷¹, Dominicos³⁰⁷² y Agustinos³⁰⁷³, la falta de una fuerte

³⁰⁶⁷ En el Archivo de la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri - Roma (=ACOR) se conservan las unidades archivísticas Q.II.7 relativas al Virreinato del Perú y Q.II.9 sobre México.

³⁰⁶⁸ La documentación conservada en este Archivo relacionado con el Perú es de una época muy reciente.

³⁰⁶⁹ Archivo General de los Ministros de los Enfermos - Roma (=AGMI), *Libro Primero de Exito de la Casa de la Buenamuerte de Lima*, 1745-1775.

³⁰⁷⁰ La única documentación referida al Perú conservada en el Archivo General de la Orden de la Merced - Roma (=AGOM) está recogida en los dos registros *Provincia Limensis et Cuzchensis* y *Provincias de Indias*.

³⁰⁷¹ El Archivo Histórico General de la Orden de los Frailes Menores - Roma (=ASGFM) conserva numerosas volúmenes pertenecientes a la Provincia peruana, chilena y neogranadina del período virreinal, entre ellos: M/36 (*Documentación America, Chillan, Chile, Florida, Perú, Guatemala, Bolivia*, siglos XVII-XIX); M/37 (*America, Chile, Chillan, Perú*, 1553-1900); M/39 (*Acta et Missiones Provinciae Peruviae*, siglos XVII-XVIII); M/40 (*Peruviae Provinciae, Acta et Missiones, Chile, Cali, Caracas, Apolobamba, S. Francisco de Mojos, Tarija*, siglos XVII-XVIII); M/41 (*Misiones Apostolicas de las Santas Provincias de S. Francisco [...] sujetas a la Comisaría General del Perú. Lima, Cuzco, Quito, Santa Fé, Chile, Santa Cruz, Caracas y Paraguay*, 1780); M/42 (*Peruviae Missiones, Ocopa, Cajamarquilla, Río Marañón*, siglo XVIII); M/43 (*Messici Missiones, Sonora, Zacatecas, Teguacanos, Texas, Perú, Zapopan*, siglos XVIII-XIX); M/63 (*Opuscula, Missiones Chilena, Columbianae et Peruviae*, 1769-1859); M/93 (*Relaciones XII Apostoles, 1638-1651; Colegio Ocopa, 1779; Provincia Chiloe, 1791*). También debe mencionarse documentación relacionada con el período republicano, en particular M/122 (*Documentazione, collegio: Los Angeles, Lima, Cuzco, Arequipa, Ocopa*, 1842-1869); M/111 (*America Central y Meridional*, 1824-1868).

³⁰⁷² Entre la numerosa documentación conservada en el Archivo General de la Orden de los Predicadores - Roma (=AGOP) se han consultado las siguientes unidades archivísticas: Serie IV (Registra Magistrorum (vel Vicariorum generalium vel Procuratorum) Ordinis: IV. 46 (*Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Hippoliti M. Beccaria*, 1589-1589); IV.61 (*Regestrum actorum regiminis Rev. P. Fr. Seraphini Secchi*, 1620-1626); IV.95 (*Regestrum actorum regiminis Rmorum Ridolfi Turco, de Marinis, Roccaberti, Passerini, pro Provincia S. Ioan Bap. de Peru et pro Provincia S. Mariae Candelaria*, 1637-1671); IV.209h (*Confirmatio actorum capitolorum provincialium*

tradición administrativa ha hecho que los testimonios sobre temas de nuestro interés, en este caso el del envío de obras de arte, sean casi inexistentes. El archivo más rico en documentación sigue siendo, por lo tanto, el Archivum Romanum Societatis Iesu de la Compañía de Jesús que, de todos modos, debido al agotamiento de la duración de la estancia romana, no ha sido posible sondear en su totalidad.

Por lo que se refiere a los archivos públicos y privados, durante la estancia de investigación en Roma la atención se centró, en particular, en la búsqueda en el fondo notarial del Archivo del Estado, con el objetivo de encontrar el contrato de aprendizaje firmado en Roma en 1583 entre Mateo Pérez y Pedro Pablo Morón y del fondo Camerale del mismo archivo con la intención de localizar documentos sobre las obras de Pérez en la Capilla Sixtina; aunque ambas investigaciones no han dado los resultados esperados, al mismo tiempo se han podido encontrar otros documentos de utilidad, entre los cuales los que ayudan a comprender los orígenes de Medoro Angelino. Otras investigaciones se han llevado a cabo en el Archivo Histórico Capitolino, el Archivo Histórico Diocesano de Roma, el Archivo fotográfico documentación restauración y el Archivo de la Universidad de S. Eloy de los Orfebres. También fue muy intensa la investigación bibliográfica en numerosas bibliotecas públicas y privadas que permitió consultar una serie de volúmenes en otros lugares difíciles de encontrar³⁰⁷⁴.

El período de investigación de tres meses en Malta, realizado íntegramente por cuenta propia, se llevó a cabo entre el 6 de septiembre de 2022 y el 6 de diciembre de 2022 bajo la supervisión de Jennifer Porter, restauradora y profesora del Department of Conservation and Built Heritage de la Universidad de Malta. Durante esta estancia fue posible, en primer lugar, entrar en contacto con el equipo de restauración, dirigido por la misma profesora Porter, que durante los meses de mi estancia llevó a cabo la restauración conservadora y estética de los frescos del *Gran Sitio de Malta* pintados, entre 1577 y 1581, por Mateo Pérez de Lecce en la Sala del Mayor Consejo del Palacio del Gran Maestre en La Valeta. Por lo tanto, fue posible asistir a las operaciones de restauración en curso, subir a los andamios para ver de cerca los frescos, realizar la campaña fotográfica de las obras, colaborar con el equipo a través de un constructivo intercambio de información.

Además, durante los tres meses fue posible realizar investigaciones archivísticas y bibliográficas de gran utilidad para la Tesis. En particular, se asistió a la biblioteca de la Universidad de Malta y a la Biblioteca Nacional de Malta, donde se pudo acceder a la bibliografía maltesa que no se encuentra en otros lugares de Europa. En cuanto a los documentos, también en la Biblioteca

provinciarum Indiarum, 1724-1771); Serie XI (*Conventus in particulari*): XI.50000 (Arequipa); XI.50010 (Cuzco); XI.50200 (Lima); XI.52000 (Quito); XI.54000 (Buenos Aires); XI.54500 (Cordoba); XI.54530 (Mendoza); Serie XII (*Monasteria et Congregationes Sororum*): XII.95500 (Monasterio S. Catalina, Arequipa); XII.95600 (Monasterio S. Rosa, Arequipa); XII.95650 (Monasterio S. Catalina, Lima); XII.95655 (Monasterio S. Rosa, Lima); XII.95700 (Cuzco); Serie XIII (*Provinciae, Congregationes, Vice-Provinciae, Vicariatus, Misiones*): XIII.01 (Colombia); XIII.02 (Perú).

³⁰⁷³ En el Archivo General de la Orden de S. Agustín - Roma (=AGOSA) se conservan las unidades archivísticas Aa 35 (*Notitiae provinciarum Quitensis et Peruanae saec. XVII*); Aa 45 (*Notitiae provinciae Peruanae 1612-1795*); Aa 45a (*Notitiae conventus Limani 1710-1769*); Ff 24 (*Acta capitulorum Prov. Limae, Quito, Chilis, S. Fidei, Mexici, Mechioacan, Philipinarum, Granatensis, Canariensium Insularum 1645-1692*).

³⁰⁷⁴ Fueron frecuentadas las siguientes bibliotecas: Biblioteca Nacional; Biblioteca de Arqueología e Historia del Arte; Biblioteca del Instituto Histórico de la Orden Mercedario; Biblioteca Hertziana; Biblioteca de la Curia General de los Padres Dominicos de S. Sabina; Biblioteca del Instituto Italo-Latino Americano; Biblioteca de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma; Biblioteca del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM); Biblioteca de Historia del Arte "L. Grassi" de la Universidad Roma Tres; Biblioteca de Estudios Humanísticos de la Universidad Roma Tres; Biblioteca Franciscana de la Curia General de los Frailes Menores.

Nacional de Malta, se consultó el Archivo de la Orden de los Caballeros Jerosolimitanos³⁰⁷⁵, así como se ha basado en numerosos archivos reunidos en el Archivo Diocesano de Mdina como el Archivum Archiepiscopalis Melitensis³⁰⁷⁶, el Archivum Cathedralis Melitensis³⁰⁷⁷ y la Curia Episcopalis Melitensis³⁰⁷⁸. La investigación también se ha dirigido al Archivum Inquisitionis Melitensis³⁰⁷⁹ y al National Archives of Malta, Banca Giuratale³⁰⁸⁰ con el fin de verificar la existencia de eventuales procedimientos judiciales contra Mateo Pérez, como ha insinuado el biógrafo holandés Carel van Mander. En lo que se refiere a la búsqueda de los documentos notariales, debe señalarse que, lamentablemente, durante mi estancia en Malta, la sede del Notarial Archives of Malta de St. Christopher Street en La Valeta estaba cerrada al público debido a la renovación del edificio que alberga el Archivo, por lo que no se pudo consultar el Archivo. De los documentos notariales conservados en el Notarial Archives of Malta de St. Christopher Street solo se ha podido consultar aquellos de los que existe la reproducción digital³⁰⁸¹ y los pocos de los que

³⁰⁷⁵ En los Archives of the Order of Malta (=AOM) se ha consultado a las siguientes unidades archivísticas: b. 94, *Liber Conciliorum*, 1574-1577; b. 95, *Liber Conciliorum*, 1577-1581; b. 179, *Liber Conciliorum*, 1574-1576; b. 180, *Liber Conciliorum*, 1576-1579; b. 182, *Liber Conciliorum*, 1581-1583; b. 290, *Sacra Capitula Generalia*, 1574-1578; b. 435, *Liber Bullarum*, 1574-1575; b. 436, *Liber Bullarum*, 1575-1576; b. 437, *Liber Bullarum*, 1577-1578; b. 438, *Liber Bullarum*, 1578-1579; b. 439, *Liber Bullarum*, 1579-1581; b. 440, *Liber Bullarum*, 1581-1582; b. 1953, vol. IV, *Relazione della chiesa conventuale di S. Giovanni e delle chiese, cappelle ed oratori della Sacra Religione*; b. 2125, *Deliberazioni della Lingua d'Italia*, 1564-1594; b. 2126, *Deliberazioni della Lingua d'Italia*, 1564-1594; b. 2202, *Deliberaciones de la Lengua de Castilla y Portugal*, 1554-1617.

³⁰⁷⁶ En este Archivo se consultaron varias visitas pastorales, entre ellas: *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 6, Tommaso Gargallo, 1579-1606; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 7, Tommaso Gargallo, 1588-1602; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 11, Baldassarre Cagliari, 1621-1631; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 13, Miguel Juan Balaguer Camarasa, 1635-1637; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 32, Paul Alphéran de Bussan, 1728-1729; *Visitationes apostolicae et pastorales*, vol. 33, Paul Alphéran de Bussan, 1736-1740.

³⁰⁷⁷ En este Archivo se ha consultado *Miscellanea*, vol. 295 que contiene la orden de pago a Mateo Pérez por la pintura de *San Paolo Naufrago*. También se consultó *Miscellanea*, vol. 3, *Notizie diverse*, 1418-1688; *Miscellanea*, vol. 4, *Notizie estratte da vari notai*, 1546-1624; *Miscellanea*, vol. 167, *Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall'anno 1551 sino al 1660*; *Miscellanea*, vol. 171, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo I; *Miscellanea*, vol. 172, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo II; *Miscellanea*, vol. 173, *Affari di Vescovo, Cattedrale e Seminario*, tomo III; *Miscellanea*, vol. 231, *Notizie riguardanti la Chiesa Collegiata della Città Valletta sotto titolo di S. Paolo Apostolo*; *Miscellanea*, vol. 237, *Chiesa di S. Paolo Valletta*; *Miscellanea*, vol. 274, *Notizie storia di Malta*; *Miscellanea*, vol. 275, *Registro delle deliberazioni Capitolari dall'anno 1419 sino all'anno 1623*, tomo I.

³⁰⁷⁸ En este Archivo se consultaron las siguientes unidades archivísticas relativas al período 1576-1581 con el objetivo de encontrar eventuales noticias sobre la comisión de la Diócesis maltesa a Mateo Pérez: *Registrum Actorum Curia Civitatis Notabilis*, vol. 7, 1572-1581; *Acta Originalia*, vol. 56, 1576; *Acta Originalia*, vol. 57, 1577; *Acta Originalia*, voll. 58A-58B, 1578; *Acta Originalia*, vol. 59, 1579; *Acta Originalia*, vol. 60, 1580; *Acta Originalia*, vol. 61, 1581; *Acta Originalia*, vol. 62, 1582.

³⁰⁷⁹ En el Archivo se han consultado las siguientes unidades archivísticas relativas al período 1576-1581: *Acta Civilia*, vol. 1, 1575-1578; *Acta Civilia*, vol. 2, 1579-1582; *Miscellanea*, vol. 12, *Notizie de' Capitoli celebrati dai Canonici della Chiesa Cattedrale di S. Paolo*; *Processi e denunzie*, voll. 1A-1B; *Processi e denunzie*, vol. Prae. 1B; *Processi e denunzie*, voll. 2A-2B-2C; *Processi e denunzie*, vol. 3A-3B; *Processi e denunzie*, vol. 4A-4B.

³⁰⁸⁰ En el Archivo se han consultado las siguientes unidades archivísticas relativas al período 1576-1581: *Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia*, vol. 5, 1573-1576; *Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia*, vol. 6, 1577-1578; *Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia*, vol. 7, 1578-1581; *Magna Curia Castellaniae, Acta Originalia*, vol. 8, 1581-1582; *Officium Commissariorum Domorum, Reg. Actorum Originalium*, voll. 1-2; *Officium Magistralis Secretariae, Acta Originalia*, vol. 1, 1570-1722; *Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae)*, vol. 2, 1571-1577; *Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae)*, vol. 3, 1577-1579; *Curia Capitanalis, Officium Prime Apellationes (causae)*, vol. 4, 1580-1583; *Officium Causarum Delegationum, Acta Originalia*, vol. 1, 1540-1590; *Officium D.D. Juratorum Notabilis Civitates, Acta Originalia*, vol. 1, 1559-1642; *Sacra Audientia, Decreta e decisione*, vol. 1, 1538-1622.

³⁰⁸¹ Las reproducciones digitales de las escrituras están disponibles en hmml.org. En el este caso, la consulta se refirió a las siguientes unidades archivísticas: *Registers, Placido Abela, R 4*, vol. 2, 1569-1576; *Registers, Antonio*

se conserva una copia manuscrita original en la sede del Notarial Archives of Malta en Vassalli Street en La Valeta³⁰⁸². Asimismo, más allá de los obstáculos contingentes, en lo que concierne a la investigación archivística, debe señalarse que, en numerosos casos, tanto en Malta como en todos los archivos visitados, la documentación en papel se encuentra en un estado de conservación tan precario que no permite la buena lectura de los documentos.

Hay que subrayar además que, en cada una de las estancias, la investigación archivística y bibliográfica ha ido siempre acompañada por la investigación de campo, con la inspección de los lugares destinada a buscar y reconocer obras de arte italianas existentes en Perú o de obras realizadas por artistas como Mateo Pérez. Los meses de investigación en Perú, en particular, se han dedicado a visitar las principales iglesias y museos de Lima³⁰⁸³, pero también se pudo investigar en otras ciudades de gran importancia como Arequipa³⁰⁸⁴ y Cuzco³⁰⁸⁵. De gran utilidad, como se ha dicho, fueron, además, las estancias de investigación realizadas en Roma³⁰⁸⁶, en el archipiélago de Malta³⁰⁸⁷, en Lecce, Nápoles, Sevilla, Cerreto Sannita etc.

Caxaro, R 174, vol. 1, 1577-1579; Registers, Antonio Caxaro, R 174, vol. 2, 1579-1582; Registers, Lorenzo de Apapis, R 203, vol. 1, 1540-1583; Registers, Vincenzo Bonaventura de Bonetis, R 206, vol. 50, 1574-1576.

³⁰⁸² Las únicas unidades archivísticas del período 1576-1581 que se han podido consultar son: Registers, Antonio Angelo Falzon, vol. 2, 1584-1594; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 1, 1573-1576; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 2, 1576-1578; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 3, 1578-1580; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 4, 1580-1581; Registers, Enrico Zarb, R. 12, sk. 1144, vol. 5, 1581-1582; Registers, Giuliano Muscat, R. 11, sk. 979, vol. 1, 1545-1583; Registers, Angelo Bartholo, R. 8, sk. 562, vol. 2, 1558-1580.

³⁰⁸³ En Lima, y en su inmensa área metropolitana, la visita se ha referido, en particular, a los siguientes lugares: Museo de la Casa Aliaga; catedral; Museo de la catedral; Cementerio "Presbítero Maestro"; Cementerio Baquijano del Callao; iglesia de las Concepcionistas al Surco; iglesia de la Merced; iglesia de la Soledad; iglesia de la Vera Cruz; basílica de S. Domingo; Museo del convento de S. Domingo; iglesia del Carmen en Barrios Altos; iglesia y convento de la Buena Muerte en Barrios Altos; iglesia del Prado en Barrios Altos; Museo de los Descalzos; iglesia de Jesús y María; iglesia de S. Agustín; iglesia de S. Carlos; basílica de S. Francisco; iglesia de S. Marcelo; iglesia de S. Sebastián; iglesia de S. Pedro; iglesia de S. Ana; iglesia de S. Catalina; iglesia de S. Rosa de las Madres; santuario de S. Rosa de los Padres; santuario del Señor de los Milagros; Museo del Señor de los Milagros; iglesia de S. María de la Victoria; iglesia de las Trinitarias; Museo de Arte de Lima; Museo del Palacio Arzobispal; Museo de Arte Italiano; Museo Pedro de Osma; Museo del Banco de Crédito del Perú; Palacio de la Nunciatura Apostólica del Perú; iglesia de S. María Auxiliadora; iglesia del Carmen en José y María.

³⁰⁸⁴ En Arequipa fue posible visitar: catedral; Museo de la catedral; iglesia de S. Teresa; Museo de Arte Virreinal de S. Teresa; iglesia de la Compañía de Jesús; iglesia de S. Domingo; iglesia de S. Catalina; Museo de S. Catalina; iglesia de S. Agustín; iglesia de S. Francisco; iglesia de la Merced; iglesia de la Recoletta; Museo de la Recoletta; Museo del Banco Central de Reserva; Cementerio de "La Apacheta".

³⁰⁸⁵ En Cuzco la visita se ha referido en particular: catedral; templo del Triunfo; iglesia de la Sagrada Familia; iglesia de S. Blas; iglesia de S. Cristóbal; Museo Arzobispal; iglesia de S. Francisco; Museo de S. Francisco; iglesia de S. Domingo; Museo del Coricancha; iglesia de la Merced; iglesia de la Compañía de Jesús; iglesia de S. Catalina.

³⁰⁸⁶ Sa han visitado los siguientes lugares relacionados con la Tesis de doctorado: Castel Sant'Angelo; Galería Nacional de Palazzo Spada; Museo de las Civilizaciones; Museo de Palacio Venecia; Villa Giulia; Galería Nacional de Villa Borghese; Museo Nacional Romano de Palacio Altemps; Museos Vaticanos; Villa d'Este (Tivoli); Galería Nacional Barberini; Galería Nacional Corsini; Museo de Roma; Museos de Villa Torlonia; Museos Capitolinos; basílica Vaticana de S. Pedro; basílica catedral de S. Juan en Letrán; iglesia de S. Inés en Agone; iglesia de S. Agustín; iglesia de S. Andrés de la Valle; iglesia de S. Bibbiana; iglesia de S. Cecilia; iglesia de S. Cruz en Jerusalén; iglesia de S. Eloy de los Orfebres; iglesia de S. Francisca Romana; iglesia de S. Francisco a Ripa; iglesia de Santiago de los Españoles; iglesia de S. Juan Calebita; iglesia de S. Juan de los Florentinos; iglesia de S. Juan de la Malva; iglesia de S. Ignacio; iglesia de SS. Nombre de Jesús; iglesia de S. Lorenzo en Damasco; iglesia de S. Lorenzo en Lucina; iglesia de S. Luis de los Franceses; iglesia de S. Marcelo al Corso; iglesia de S. Marcos; iglesia de S. María de los Ángeles; iglesia de S. María de la Escalera; iglesia de S. María de la Victoria; iglesia de S. María del Huerto; iglesia de S. María de Monserrat; iglesia de S. María en Ara Coeli; iglesia de S. María en Trastevere; iglesia de S. María en Vallicella; iglesia de S. María Magdalena; iglesia de S. María Mayor; iglesia de S. María sobre Minerva; iglesia de S. Nicolás a las Cárcelas; iglesia de S. Pedro en Montorio; iglesia de S. Pedro en Vincoli; iglesia de S. Prassede; iglesia de S. Sabina; iglesia de S. Stefano Rotondo; iglesia de los SS. Cosma y Damián; iglesia de la

Dicho esto, debe precisarse que, en general, cuando las investigaciones (tanto las de campo como las documentales y bibliográficas) no hayan podido aportar nuevos datos - debido a un amplio tipo de razones que van desde la destrucción del patrimonio hasta la mala conservación del mismo - en este trabajo siempre se ha tratado de mantener una línea metodológica basada en la prudencia en las atribuciones y en las evaluaciones críticas. De hecho, del pasado surgen casos en los que los investigadores se han aventurado en interpretaciones que, a veces, han producido una visión distorsionada de los fenómenos, si no la creación de verdaderos “falsos mitos”. Esto, sin embargo, no significa que la Historia del Arte deba ser trazada en la fatalista espera del afortunado hallazgo archivístico, sino que, como sugería Oreste Ferrari (1927-2005), sea necesario un ejercicio de lectura crítica más cuidadoso basado en la explotación de todos los instrumentos a disposición del historiador del arte (análisis estilístico, iconografía, historia social del arte, etc.)³⁰⁸⁸ y la interdisciplinariedad. Respecto a este último punto, hay que señalar que se ha demostrado ampliamente la importancia metodológica de un nuevo enfoque respecto a los contextos artísticos «*che non tenga rigidamente separate le diverse espressioni figurative*» sino que considere las “artes hermanas” en diálogo entre ellas³⁰⁸⁹. El enfoque interdisciplinar, además, aunque más amplio y complejo, es seguramente el que ofrece las mayores garantías de no incurrir en graves omisiones o en visiones parciales. De ahí la oportunidad, en algunos casos, de realizar investigaciones en equipo, es decir, la redacción de trabajos colectivos en los que cada estudioso, en virtud de sus competencias y especializaciones, pueda contribuir al mejor resultado del estudio³⁰⁹⁰.

Otro punto que hay que subrayar aquí es que en esta Tesis se ha elegido adoptar un enfoque metodológico que lleve al replanteamiento de la persistente tendencia de los estudios histórico-artísticos - en otra sede la hemos llamado ‘panjesuitismo’³⁰⁹¹ (cuyo prefijo *pan* deriva del griego antiguo *πᾶν* y significa “todo”) - que lee los acontecimientos de la Historia del Arte Moderno casi exclusivamente a prerrogativa jesuita. Durante este trabajo de Tesis, por ejemplo, hemos podido

Trinidad de los Españoles; iglesia de la Trinidad de los Montes; iglesia de los SS. XII Apóstoles; iglesia de S. Inés fuera de las Murallas y mausoleo de S. Costanza; iglesia de los SS. Cuatro coronados; iglesia de S. Eustachio; iglesia de S. Ivo a la Sapienza.

³⁰⁸⁷ La visita se extendió a diferentes lugares y ciudades del archipiélago. En la isla de Malta se visitó, en La Valeta: Palacio del Gran Maestre; Palacio de la Biblioteca Nacional; iglesia de S. Francisco de Asís; iglesia de S. María de la Victoria; colegiata de S. Pablo Naufrago; iglesia de S. Agustín; Iglesia de S. María de Jesús; iglesia de S. María del Monte Carmelo; iglesia de S. María de Damasco; concatedral de S. Juan Bautista; iglesia de S. Roque; iglesia de Santiago; iglesia de S. Lucía; iglesia de S. Nicolás; iglesia de S. Bárbara; Casa Rocca pequeña. En Floriana: iglesia de S. Publio; iglesia de la Inmaculada. En Birgu (Vittoriosa): iglesia de S. Lorenzo; oratorio de S. José, fuerte S. Ángel, Palacio de la Inquisición. En Bormla (Cospicua): iglesia de la Inmaculada. En Isla (Senglea): iglesia de la Natividad de María; iglesia de S. Felipe Neri. En Mdina: catedral metropolitana de S. Pablo; Museo Diocesano; iglesia de la Anunciación; iglesia del monasterio de S. Pedro. En Rabat: iglesia de S. Pablo; iglesia de S. María de Jesús; iglesia de S. Marcos; iglesia de S. Domingo; iglesia de S. Francisco, Wignacourt Museum; Gruta de S. Pablo. En Lija: iglesia de la Transfiguración; iglesia vieja del SS. Salvador. A Balzan: iglesia de la Anunciación. A Mosta: basílica de S. María Asunta. En Naxxar: iglesia de la Natividad de María; Museo de la parroquia de la Natividad de María. En Birkirkara: iglesia de S. Elena; santuario de la Virgen Tal-Herba; iglesia de S. Roque, iglesia de los SS. Antonio y Catalina. En Attard: iglesia de la Asunción. En Qrendi: iglesia de la Asunción. En Balluta: iglesia de S. María del Monte Carmelo. En San Pawl il-Baħar: santuario de S. Pablo Naufrago; iglesia de S. María Dolorosa. En Mellieħa: iglesia de la Natividad de María; iglesia de S. María di Mellieħa. En la isla de Gozo se visitó, en Rabat (Victoria): catedral de la Asunción; Museo de la catedral, iglesia de S. Francisco de Asís; iglesia de S. Jorge. En Xaghra: iglesia de la Natividad de María. A Nadur: basílica de los SS. Pedro y Pablo.

³⁰⁸⁸ Cfr. Oreste Ferrari. “I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica”. In *Civiltà del Seicento a Napoli*, vol. 2. Catálogo de la exposición (Nápoles 1984-1985). Nápoles: Electa, 1984, p. 146.

³⁰⁸⁹ Letizia Gaeta. “Pittori e scultori a Napoli tra ‘600 e ‘700: tracce di un’intesa”. *Kronos*, n. 10, 2006, p. 139.

³⁰⁹⁰ A este respecto, se realizaron varios trabajos colectivos con Adrián Contreras-Guerrero y Laura Liliana Vargas Murcia.

³⁰⁹¹ Cfr. DE NICOLA, VARGAS MURCIA 2022b, p. 111 nota 9.

constatar que a veces los investigadores han invocado la supuesta intervención de los Jesuitas en una medida poco racional. De hecho, hemos encontrado casos en los que se ha sostenido, aunque en total ausencia de datos, el origen jesuita de algunas obras de arte solo en virtud de su buena calidad³⁰⁹², o casos a los que se ha reconocido a los Jesuitas, contra las evidencias objetivas, el mérito del traslado a Perú de algunos artistas como Mateo Pérez de Lecce³⁰⁹³. Mirando críticamente estos ejemplos, está claro que a veces se ha utilizado (y abusado) de *topoi*, es decir, lugares comunes empleados para resolver situaciones aparentemente irresolubles o inexplicables promoviendo la Compañía de Jesús como *deus ex machina* del arte virreinal o, más en general, de todo el arte de la Edad Moderna. Esta tendencia, ciertamente favorecida por una tradición historiográfica de larga duración y por una objetiva mayor abundancia de fuentes documentales que otras órdenes religiosas no pueden presumir, corre el riesgo, sin embargo, de devolver una visión alterada e incompleta del arte virreinal, ya que induce a descuidar, o a no valorar plenamente, las aportaciones de las otras órdenes religiosas, tanto masculinas como femeninas, del clero secular y del poder virreinal. En este sentido Luisa Elena Alcalá advierte que «la Compañía se ha analizado desde todos los aspectos y con todas las metodologías posibles; sin embargo, carecemos de estudios comparativos con otras órdenes religiosas»³⁰⁹⁴. Esta carencia lleva a subestimar que «en muchos aspectos, los jesuitas continuaron las prácticas misionales ya utilizadas por los mendicantes - especialmente los franciscanos - tanto en Europa como en América». Por ejemplo, ni la fundación de escuelas de educación y formación de artistas ni el uso de imágenes para enfatizar las predicaciones fueron prerrogativas jesuitas, ya que las órdenes mendicantes ya las practicaban mucho antes³⁰⁹⁵. Dicho esto, sin embargo, debe considerarse que la vitalidad de los Jesuitas, por una pluralidad de razones externas e internas, superó la de las otras órdenes religiosas³⁰⁹⁶. Favoritismos políticos y fuertes protecciones eclesiásticas, unidas a una simplificación de la vida conventual que permitía una mayor conexión con el mundo temporal, permitieron a la Compañía expandirse rápidamente. En la base de esto estaba la mayor eficiencia de los Jesuitas respecto a las órdenes tradicionales que dependía de la estructuración interna “militar”. El control de las altas jerarquías jesuitas sobre cada casa o colegio, por lo tanto, era muy fuerte y se ejercitaba a través del envío periódico, tanto al superior de la Provincia como al Prepósito General de Roma, de informes sobre el estado de la casa³⁰⁹⁷. Esta fuerte tradición administrativa explica por qué es mucho más abundante la documentación sobre la Compañía de Jesús respecto a las órdenes mendicantes y por qué tales documentos se refieren también a aspectos más prosaicos como la gestión del patrimonio o la compra de bienes y obras de arte. Dicho esto, sigue siendo válida, en la modesta opinión de quien escribe, la necesidad de “abrir” nuevos ámbitos de estudios que asuman la tarea, ciertamente no simple debido a la escasez de fuentes archivísticas y de bibliografía, de investigar el papel desempeñado en las dinámicas artísticas por las otras órdenes regulares y por las élites religiosas y civiles, también en virtud del nuevo filón de “estudios de género” que asigna, justamente, un gran protagonismo a la figura femenina.

³⁰⁹² Por ejemplo, es el caso del lienzo de la *Pérdida y el hallazgo de Cristo en el Templo* de Santiago de Chile que hay que reconocer como obra de encargo de los Dominicos. Cfr. DE NICOLO 2022b, p. 29.

³⁰⁹³ Contra esta hipótesis ya nos hemos pronunciado en DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, p. 111 y argumentaremos más ampliamente en los capítulos de la Tesis.

³⁰⁹⁴ Luisa Elena Alcalá. “Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica”. In Luisa Elena Alcalá (a cura di). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002, p. 12.

³⁰⁹⁵ Cfr. ALCALÁ 2002, p. 12.

³⁰⁹⁶ Cfr. ALCALÁ 2002, pp. 12-13.

³⁰⁹⁷ Cfr. ALCALÁ 2002, pp. 15-16.

I.IV Terminología

Al abordar como objeto del presente trabajo de Tesis el arte italiano en Perú, será necesario hacer algunas precisiones de carácter terminológico útiles para aclarar el enfoque y las opciones tomadas.

En primer lugar, debe precisarse el significado del concepto de “arte italiano” que aquí sigue la acepción definida en 1979 por Giovanni Previtali en el ensayo introductorio a la obra enciclopédica *Storia dell'arte italiana*. Según Previtali, “arte italiano” no significa solo la producción artística de la península itálica, que desde la Edad Media hasta la unificación en 1861 estaba fragmentada en una multiplicidad de Estados, algunos de ellos bajo el control directo de potencias extranjeras, pero más en general, esta etiqueta debe vincularse a la conciencia “nacional”, es decir, a la conciencia de la especificidad del arte italiano y a la autoconciencia que tenían los mismos artistas de poseer una identidad particular, diferente a la de colegas de otras culturas y tradiciones figurativas. He aquí, pues, que en este estudio, como ya propuso por Previtali, se considerará como “arte italiano” no solo el producido en Italia sino también el realizado por artistas que, nacidos y formados en Italia, posteriormente se trasladaron al Nuevo Mundo, llevando consigo su propio bagaje cultural y figurativo indiscutiblemente “italiano”³⁰⁹⁸.

Con respecto al arte realizado en América en este trabajo de Tesis nunca se utilizará la designación, con tono despectivo, “arte colonial”, que resulta ampliamente utilizada sobre todo por parte de la historiografía angloamericana. Las razones de esta elección son, en primer lugar, que durante la dominación de los Habsburgo «las Indias no eran colonias» sino, al igual que los territorios italianos y flamencos, fueron «Provincias, Dominios, Reinos, Repúblicas»³⁰⁹⁹; el “mito” de la colonia fue creado entre los siglos XVIII y XIX por la élite criolla americana para justificar la independencia política de España³¹⁰⁰. Además, el concepto de “arte colonial” eclipsa una característica esencial del arte americano, es decir, la importancia de su componente indígena que influyó y condicionó el desarrollo del arte local al llevar, en algunos casos - como en la arquitectura de la provincia de Arequipa - a la creación de un verdadero arte *mestizo* (o híbrido). Del mismo modo la etiqueta “arte colonial”, reduciendo el entero fenómeno artístico americano a la acción española, oscurece todas las aportaciones no ibéricas, es decir, las influencias italianas, flamencas, alemanas, etc. que fueron igualmente determinantes para la conformación del arte del Nuevo Mundo³¹⁰¹. Por ello en este estudio siempre se preferirá hablar de “arte virreinal”, ya que la institución política virreinal ya subyace en sí misma los elementos de multiculturalismo y policentrismo que han caracterizado las expresiones artísticas latinoamericanas³¹⁰².

En cuanto a la cuestión de los estilos, tema de largo y vivo debate entre los investigadores americanos y europeos que se han contrapuesto sobre la oportunidad o no de la adopción de las

³⁰⁹⁸ Cfr. Giovanni Previtali. “La periodizzazione della storia dell'arte italiana”. En Giovanni Previtali, Federico Zeri (coords.). *Storia dell'arte italiana*, vol. 1. *Questioni e metodi*. Turín: Einaudi, 1979, pp. 8-12. De esta premisa parte también el estudio sobre la pintura italiana en Granada: David García Cueto. “Introducción. Una aproximación a los estudios sobre pintura italiana en España: condicionantes y especificidades del caso de Granada”. En David García Cueto (coord.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 18-20.

³⁰⁹⁹ Ricardo Levene. *Las Indias no eran colonias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951, p. 20; DE NARDI 2016, p. 248.

³¹⁰⁰ Cfr. Iván Panduro Sáez. “Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 15, 2019, p. 104.

³¹⁰¹ Cfr. Ramón Mujica Pinilla. “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. En Ramón Mujica Pinilla (coord.). *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 1-57.

³¹⁰² Cfr. Jorge Bernal Ballesteros. *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987, p. 3; Francisco Gil Tovar. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés (1ª ed. 1985), 2002, pp. 45-46, 50.

mismas categorías estilísticas europeas para la periodización del arte virreinal³¹⁰³, reafirmando la utilidad del paradigma estilístico³¹⁰⁴, aquí se considera que, en el ámbito de la transferencia cultural intercontinental, etiquetas tradicionales como “manierismo” o “barroco” pueden ser legítimamente utilizadas también para distinguir el arte que se desarrolló en el Nuevo Mundo. Tanto el arte europeo como el americano de la época virreinal, de hecho, son artes occidentales y no se pueden analizar por separado como ocurre con el arte asiático³¹⁰⁵ y, por lo tanto, deben considerarse conjuntamente siempre que se adopte como único parámetro de juicio el formal y estético. Por lo tanto, dejando de lado cualquier categorización basada en el factor conceptual o temporal³¹⁰⁶, ya no se podrá señalar el arte virreinal como anacrónico, por considerarse fuera de los tiempos de las cronologías europeas, sino que deberá considerarse totalmente sincrónico en el momento en que, como ha subrayado Ramón Gutiérrez, el tiempo americano es diferente del europeo³¹⁰⁷. Por lo tanto, se considerará formalmente aceptable definir tardo-manierista un cuadro de pleno siglo XVII o barroco una arquitectura de finales del siglo XVIII. En cuanto a la objeción planteada por algunos investigadores americanos, sobre la singularidad de algunos elementos indígenas que dificultarían el encuadramiento del arte virreinal dentro de las clasificaciones estilísticas tradicionales, hay que señalar que, en realidad, una perfecta homogeneidad estilística, tanto en América como en Europa, nunca ha existido. Basta pensar, por ejemplo, en la variedad de manifestaciones artísticas agrupadas bajo la denominación de “románico”, fenómeno artístico y cultural que en los diversos ámbitos regionales italianos y europeos ha tenido resultados formales diversos, fruto de hibridaciones con elementos locales de origen árabe, godo, bizantino, etc. Tales que requieren la especificación de “pisanó”, “veneciano”, “apuliano”, etc. Lo mismo vale para el barroco que, de Roma a Lecce, de Nápoles a Venecia, de Austria a España pasando por Francia, se manifestó en formas muy diversas pero no por ello se separó del concepto formal de barroco.

Se decía que el tiempo americano es diferente del europeo, pero se podría decir, más en general, que el tiempo de la periferia es diferente al del centro, donde por centro se entienden los polos creadores y propulsores de las novedades artísticas y de las tendencias culturales, mientras que por periferia los terminales receptores. Tiempo y centro-periferia son conceptos muy relativos y su valor cambia según los lugares y fenómenos estudiados³¹⁰⁸. En este sentido la Ciudad de los Reyes fue sin duda una periferia respecto a Madrid o a Roma, pero fue centro respecto a su vasto Virreinato. Como ha señalado Ramón Mujica

³¹⁰³ Véase a este respecto, por ejemplo Erwin Walter Palm. “Estilo y época en el arte colonial”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 2, 1949, pp. 2-24; MUJICA PINILLA 2002, pp. 8-27; Gauvin Alexander Bailey. “Art in Colonial Latin America: the state of the question”. *Renaissance Quarterly*, vol. 62, n. 1, 2009, pp. 2-27; Marta Penhos. “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”. En Juana Gutiérrez Haces (coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 821-836.

³¹⁰⁴ Cfr. Arnold Hauser. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1964), 1965, p. 19. Véase también: Meyer Schapiro. “Style”. En Donald Preziosi (coord.). *The Art of Art History. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 143-149; PENHOS 2008, pp. 822-827.

³¹⁰⁵ Cfr. ALCALÁ 2014, p. 16.

³¹⁰⁶ Cfr. BERNALES BALLESTEROS 1987, p. 7.

³¹⁰⁷ Cfr. Ramón Gutiérrez. “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano”. En IILA (coord.). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Actas del Congreso Internacional (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982, p. 375; Ramón Gutiérrez. “Transculturación en el arte americano”. En Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 12. Isa Belli Barsali. *Pittura coloniale del Perù*. Roma: De Luca, 1966, p. 11.

³¹⁰⁸ Cfr. Luisa Elena Alcalá. “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”. *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, n. 3, 2021, p. 88.

«integrada al sistema monárquico hispano, la sociedad virreinal no tenía una mentalidad provinciana sino periférica. Esto significaba que pese a tener acceso a las innovaciones artísticas europeas que llegaban al Nuevo Mundo por vía del comercio de cientos de estampas y grabados que difundían las ideas artísticas y los preceptos estéticos y formales de las composiciones flamencas, alemanas, italianas o españolas, los artistas rurales y urbanos del Perú prefirieron interpretarlas sin reglas, normas o estilos artísticos fijos»³¹⁰⁹.

Pero también en este caso, sin embargo, la “perifericidad” con respecto a un centro no fue ciertamente una característica específicamente americana, y las reinterpretaciones de los artistas locales de los modelos “áulicos” de las capitales del arte no afectaron ciertamente solo al arte virreinal. Dinámicas similares, de hecho, también interesaron a territorios periféricos dentro de la propia Europa. Pensemos, por ejemplo, en la Basilicata, donde aún a mediados del siglo XVII persistían las formas de la Maniera tardía de Giovanni di Gregorio llamado el Pietrafesa (1579 ca.-1653)³¹¹⁰ o a Apulia con la supervivencia del “iconismo” bizantino hasta principios del siglo XVII³¹¹¹. La pluralidad de tendencias y expresiones artísticas que conviven en un territorio, a veces de acuerdo, otras veces en abierta disonancia o contradicción entre ellas y con los modelos elaborados en el “centro”, pone el acento en la evaluación que «nunca puede haber suficientes términos bien definidos con los cuales comentar obras de arte individuales»³¹¹². Sin embargo, no por esto se considera justificable un aniquilamiento de la noción estilística que sigue siendo válida como ayuda al historiador del arte para proporcionar, de manera inmediata e intuitiva, las coordenadas formales y estéticas generales de una obra. En definitiva, el concepto de estilo debe rehabilitarse liberándolo de las barreras temporales convencionales y luego ser remodulado, según una óptica de fluidez cronológica y relatividad, en función de los diversos contextos territoriales y sociales de referencia, ya sean europeos o americanos.

I.V Estructura de la Tesis

Esta Tesis de doctorado, titulada “*Italia en el Perú virreinal: relaciones artísticas. Pintura, escultura y artes aplicadas, 1542-1821*”, como se explicó anteriormente, tiene como objetivo contribuir al estudio del fenómeno de las relaciones artísticas que han vinculado, durante la época virreinal (1542-1821), Perú a Italia, a través del envío constante de obras de arte, así como a través de la transferencia de artistas que han llevado consigo un bagaje cultural lleno de métodos de trabajo, técnicas, ideas y estilo italiano. Para abordar críticamente este tema, el presente trabajo se articula en tres principales bloques temáticos que agrupan, tanto por cronología como por temática, los distintos capítulos de la Tesis. Se explicará, a continuación, la estructura y el contenido destacados del trabajo.

³¹⁰⁹ MUJICA PINILLA 2002, p. 8. De otra opinión Graziano Gasparini que habla del provincianismo en el contexto de la arquitectura latinoamericana: Graziano Gasparini. “La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial”. IILA (coord.). *Simposio internazionale sul Barocco latino americano*, vol. 1. Actas del Congreso Internacional (Roma, 1980). Roma: IILA, 1982, pp. 389-398.

³¹¹⁰ Cfr. Anna Grelle. “Note introduttive: tra materiali e storia”. En Anna Grelle Iusco (coord.). *Arte in Basilicata*. Roma: De Luca (1ª ed. 1981), 2001, pp. 112-122.

³¹¹¹ Cfr. Clara Gelao. “La pittura veneto-cretese in Puglia dal 1520 al 1620”. En Antonio Cassiano, Fabrizio Vona (coord.). *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*. Catálogo de la exposición (Lecce-Bitonto, 2013). Galatina: Congedo, 2013, pp. 99-114.

³¹¹² Ernst Hans Gombrich. *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gil, 1981, p. 181.

La primera parte de esta Tesis se titula *Fenómenos, modelos y artistas de la Maniera tardía en Italia y Andalucía* y se compone de dos capítulos que tienen como objetivo enmarcar el clima cultural y artístico que caracterizó a Italia y a la región andaluza durante el siglo XVI para contextualizar la formación de los principales artistas italianos que se trasladaron a Perú.

En particular el capítulo 1, que tiene como título *Italia entre Maniera tardía y Reforma Católica: la formación de Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Lecce y Medoro Angelino*, en su primera parte, se propone reconstruir, de la manera más completa, el contexto histórico y cultural en el que nacieron y se formaron los principales tres artistas que en el último cuarto del siglo XVI se trasladaron al Virreinato del Perú. Por esta razón se proporciona, en primer lugar, el marco histórico y económico de la península italiana en la época de Felipe II, fragmentada en Estados en gran parte sometidos al control directo de España o vinculados a ella por tratados de alianza. Sigue una profundización sobre la situación cultural de Italia en el Renacimiento tardío, marcada por la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) y por un clima en el que la Reforma Católica, con el nacimiento de nuevas órdenes religiosas, ocupaba un peso relevante condicionando incluso el campo artístico. Precisamente sobre este último aspecto se reflexiona ampliamente estudiando en qué medida la Reforma Católica ha influido en el desarrollo del arte en el segundo *Cinquecento*; será la ocasión para implantar cuestiones de naturaleza teórica y terminológica que lleven a afirmar la conveniencia del uso de una etiqueta estilística neutra, como “Maniera tardía”, para referirse a este período histórico que fue muy articulado, complejo y contradictorio. Sigue una amplia profundización sobre la pintura en Roma en la segunda mitad del siglo XVI, ya que esta ciudad, capital de la cristiandad, representó un lugar de primordial importancia para la formación de los artistas protagonistas de esta Tesis. Se ilustran, por tanto, las principales obras pictóricas romanas de la segunda mitad del XVI, centrándose, en particular, en los episodios más emblemáticos como el oratorio del Gonfalone donde estuvieron activos, entre otros, Federico Zuccari, Marco Pino da Siena, Cesare Nebbia, Livio Agresti y Mateo de Lecce. Además, se verán los principales maestros activos en ese período para tener claro cuáles fueron las personalidades con las que pudieron formarse, o al menos entrar en contacto y confrontarse, Bitti, Angelino y Pérez.

Después de esta contextualización general, el capítulo procede al encuadramiento de cada uno de los artistas antes mencionados dentro del ámbito cultural en el que nacieron y dieron sus primeros pasos. Para perseguir esta intención no se dispone, lamentablemente, de documentación archivística que acredite tiempos, modalidades de formación y desplazamientos de los artistas, sino que nos hemos podido basar únicamente en razonamientos de naturaleza crítica que parten de la exégesis del estilo de las obras conocidas. Cada uno de estos tres pintores, por lo tanto, se examina por separado adoptando, recordemos, un enfoque de investigación que lleva a su estudio no a través de monografías sino mediante contextualizaciones progresivas de su actividad, realizada en paralelo.

El primer artista en el que se centra la atención es Bernardo Bitti, cuya comprensión hace necesario su encuadramiento en la pintura de las Marcas, su región de origen, marcada por importantes personalidades como Taddeo y Federico Zuccari, Federico Barocci pero también Lorenzo Lotto y muchos otros artistas “menores” como Simone De Magistris o Giorgio Picchi. Algunas fuentes romanas devuelven, además, datos biográficos sobre el pintor que en 1568 entró en la Compañía de Jesús en Roma donde, seguramente, tuvo que perfeccionar su estilo y su arte en línea con los últimos desarrollos de la Maniera romana.

El segundo artista en el que nos detenemos ampliamente es Mateo Pérez de Lecce, del que se investiga la fase inicial de su carrera entre Italia y Malta. También en este caso, para comprender

plenamente la figura del pintor, se consideró fundamental ilustrar sintéticamente lo que era el contexto artístico y el *humus* cultural de la Apulia del siglo XVI que debía influir en sus primeros pasos dados en el campo de la pintura. Por primera vez, por lo tanto, se llega a suponer la formación de Pérez en el ámbito de la escuela salentina de Copertino de Gianserio Strafella y Donato da Copertino, a la que siguió, quizás después de una estadía en Venecia, la llegada a Roma antes de 1568. Se realizan, además, precisiones necesarias sobre el origen del pintor, nativo de Lecce (y no de Alezio, ni mucho menos de Leccia como quisieran ficticias reconstrucciones), y un estudio detallado de sus obras conocidas en Italia. Una profundización específica está dedicada al poco conocido período maltés, cuyo estudio se apoya en la estancia y la investigación de campo que condujo a la sustancial revalorización de esta fase del pintor, a la que siguió un segundo período romano caracterizado por la producción de grabados que traducen sus principales obras realizadas en Malta.

El último artista destacado en este capítulo es Medoro Angelino, pintor sobre el que se aportan novedades tanto a nivel biográfico como sobre la formación artística. En particular, se presentan documentos inéditos referidos a los padres de Angelino cuya formación tuvo lugar en el ámbito de los talleres romanos de la Maniera tardía como el de Livio Agresti o Federico Zuccari.

El capítulo 1, así como los capítulos 2, 4 y 5, concluye con una sección dedicada a una serie de obras elegidas con profundizaciones sobre pinturas realizadas por los artistas examinados. Se trata de una serie de obras que se seleccionan por su relevancia en los catálogos de artistas individuales y por el hecho de que aquí se destacan algunas consideraciones críticas inéditas que merecen un amplio espacio. La decisión de considerar estas obras por separado se justifica, además, por el hecho de que su análisis en el texto habría dado lugar a unas digresiones demasiado amplias que habrían desviado la atención de la línea principal de investigación. Por lo tanto, las obras individuales tratadas se presentan aquí en forma de fichas de un catálogo hipotético de una exposición.

El capítulo 2, titulado *Italia en Andalucía entre los siglos XVI y XVII*, en su primera parte se propone ofrecer una visión del contexto cultural de la región andaluza entre los siglos XVI y XVII, marcado fuertemente por las influencias italianas. La decisión de profundizar específicamente en la situación artística de esta región española se debe a que fue Andalucía la región a la que se trasladaron, o por la que pasaron, los principales artistas italianos que más tarde llegaron al Virreinato del Perú, incluyendo Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce. En este capítulo, en particular, se ilustra la importancia de Sevilla, puerto y puerta de las Indias, que se convirtió en un atractivo para los artistas italianos de la época. También se da espacio a la reconstrucción del panorama artístico de la región, marcado precisamente por la dicotomía entre la producción local y las llegadas del exterior, especialmente de Italia. También en el ámbito de las relaciones artísticas se pone énfasis en el fenómeno de la circulación de las obras de arte entre Italia y Andalucía que interesó a obras en pintura, escultura en madera, mármol y artes suntuarias. Es importante, además, estudiar el sistema corporativo sevillano para entender cómo este sistema reaccionó a la llegada de “intrusos”, es decir, de artistas extranjeros como Pérez o Angelino.

En la segunda parte del capítulo la atención se centra en el estudio de la actividad y de las huellas dejadas por Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Lecce y Medoro Angelino en Sevilla antes de que se trasladaran al Virreinato del Perú, con el fin de percibir cualquier influencia de la pintura andaluza en la producción de estos artistas. De Bernardo Bitti no se conocen, por el momento, obras relacionadas con su estancia en Andalucía, pero es posible reconstruir sus movimientos gracias a la

correspondencia jesuítica. Diferente es el discurso para Mateo Pérez de Lecce cuya presencia sacude el clima artístico sevillano gracias a la realización de importantes obras como el *San Cristóbal* de la catedral y gracias a su nutrido *corpus* de dibujos y grabados. Del pintor emerge, además, la red de contactos eruditos, en particular con Gonzalo Argote de Molina que se convirtió en su mecenas antes de partir hacia Perú. También de Medoro Angelino se conocen algunas obras realizadas en Sevilla, tanto antes de su partida a la Nueva Granada, como después de su regreso a Europa en 1620. Precisamente del estudio de estos lienzos parte una sustancial revalorización de la figura de Angelino que anteriormente había sido minimizada por parte de la crítica. Son las obras gráficas, estudiadas en un apartado especial, las que más revelan las capacidades inventivas de Medoro Angelino que en 1587 ya estaba activo en Tunja, en la actual Colombia. Sigue, también en este caso, la sección final con la profundización de algunas de las obras más representativas realizadas por Pérez de Lecce y Angelino durante su estadía en Sevilla.

El segundo bloque temático de esta tesis, desarrollado en los capítulos 3, 4 y 5, se titula *Pintura, escultura y artes aplicadas italianas en el Perú virreinal*. En esta segunda parte el centro de las investigaciones se traslada de Europa al Virreinato del Perú con la finalidad de seguir y definir las dinámicas de circulación artística desde la perspectiva americana. En esta sección se estudian los artistas italianos que trabajaron en Perú durante la época virreinal, así como las obras de pintura, escultura y artes aplicadas enviadas desde Italia hacia el Perú virreinal.

Al capítulo 3, titulado *Sociedad virreinal, hombres, caminos*, se le encomienda la tarea de acompañar al lector en el conocimiento del Virreinato del Perú y de sus aspectos históricos, sociales, económicos y culturales que ayudan a comprender en qué contexto se insertaron los artistas y las obras italianas implicadas, a lo largo de toda la edad virreinal, en el fenómeno de la circulación artística. Se estudian, además, cuáles fueron las rutas seguidas, por mercancías y por hombres, para el tránsito de Europa al Perú. Entre los hombres se centrará la atención en los viajeros e inmigrantes italianos que se trasladaron a Perú durante la época virreinal ocupando, a veces, posiciones importantes. Se trataba, en particular, de marineros, comerciantes y religiosos, pero no faltaron profesionales liberales, médicos, músicos y artistas. A estos últimos está dedicada la última parte del capítulo destinado a investigar las razones que llevaron a los artistas italianos a tomar la decisión radical de trasladarse al lejano Perú. Se identifican, esencialmente, dos tipos de razones que motivaban esta transferencia: el fervor misionero, referido a los artistas que formaban parte de las órdenes religiosas, y el deseo de enriquecerse expresado bien en el mito de la búsqueda del famoso El Dorado.

El título *Artistas italianos en el Virreinato del Perú entre Maniera tardía y Contrarreforma* aclara el ámbito espacio-temporal objeto de estudio del capítulo 4. Para una mayor comprensión de los artistas y de los fenómenos en este capítulo se ha considerado indispensable ampliar el área geográfica de referencia más allá de las fronteras del actual Perú, considerando la extensión del antiguo Virreinato del Perú al día siguiente de su creación en 1542, incluyendo los territorios de los actuales Perú, Colombia, Ecuador, Chile, Bolivia, Argentina, Paraguay y Uruguay. Esta elección está motivada por el hecho de que, sobre todo en este segmento cronológico, que va desde la segunda mitad del siglo XVI hasta las dos primeras décadas del siglo XVII, la huella italiana se mide no tanto en términos de circulación de obras hacia destinos distintos como mediante el traslado directo de artistas italianos que tuvieron como rasgo distintivo ser artistas itinerantes que cruzaron las fronteras de los actuales estados nacionales para moverse a lo largo y ancho del extenso Virreinato peruano. Se comprende, por tanto, que la elección de contemplar como ámbito

de estudio a todo el Virreinato esté, en este caso, prácticamente obligada por la necesidad de proporcionar una visión completa de los artistas examinados. Artistas que, hay que destacar, marcaron el arte americano, de norte a sur del Virreinato, con su estilo influenciado por la Maniera tardía italiana, portador de los anhelos de la Contrarreforma.

El primer artista al que se presta atención es Bernardo Bitti, que ha sido considerado por la crítica como el “padre” de la pintura peruana. Después de reconstruir la fortuna crítica de este artista, el capítulo ofrece, no un catálogo analítico de sus obras - objeto de estudio específico de otros investigadores en Tesis de doctorado actualmente *in progress* - sino una visión detallada enmendada por las evaluaciones críticas y atributivas que consideramos ya no compartibles. A través de la relectura de fuentes documentales y bibliográficas, por lo tanto, se reconstruirá por completo el largo itinerario recorrido por Bernardo Bitti en los colegios jesuitas de los Andes, constelado por la realización de obras en pintura y escultura para varias iglesias de la Compañía esparcidas entre los actuales Perú y Bolivia. La mirada de conjunto a las numerosas obras del pintor permite, finalmente, expresar una valoración crítica sobre el estilo y la personalidad artística de Bitti que ejerció una fuerte influencia sobre el arte virreinal.

El segundo maestro sobre el que se pone la atención es Mateo Pérez de Lecce, del que se aclaran, ante todo, las razones que lo llevaron a trasladarse a Perú. El estudio de este pintor resulta hoy muy accidentado ya que casi todas las obras que realizó en Perú han sido destruidas o perdidas a lo largo de los siglos. Su compleja personalidad, sin embargo, emerge de la gran cantidad de documentos, algunos de los cuales aquí publicados por primera vez, que permiten clarificar aspectos de su trabajo de taller con los numerosos alumnos y colaboradores, pero también de sus actividades empresariales centradas en la búsqueda de minas y tesoros precolombinos y en el comercio de esclavos y mercancías variadas. Emergen, además, datos sobre su vida privada, como sobre su familia y sobre la densa red de relaciones con la élite laica y eclesiástica de la capital del Virreinato que hicieron, indudablemente, a Mateo Pérez el pintor y el retratista preferido de la alta sociedad. También en este caso las novedades aportadas, en términos de material archivístico o nuevas consideraciones críticas, permiten una sustancial reevaluación y relectura del pintor *leccese*.

El tercer gran protagonista en el que se centra el capítulo es Medoro Angelino, del que se sigue la actividad desde su llegada a Nueva Granada en 1587, acompañándolo en sus diversos traslados a Ecuador y luego a Perú, donde permaneció hasta 1620. Un nuevo enfoque crítico hacia el pintor permite la sustancial revalorización de su figura de artista y de sus obras que resultaron de gran importancia para los desarrollos del arte virreinal, tanto en términos estilísticos como iconográficos. Su producción, por lo tanto, se investiga aquí bajo esta nueva luz proporcionando una visión detallada y enmendada por las evaluaciones críticas y atributivas que consideramos ya no compartibles. Lo que surge es, sin duda, una figura más nítida y críticamente mejor contextualizada.

Después de la investigación sobre Medoro Angelino resulta importante una profundización específica sobre la actividad de los artistas italianos en Nueva Granada donde, además del mismo Angelino, fueron activos Francisco Pozzo, del cual se proporcionan documentos, consideraciones y atribuciones inéditas, y Juan Bautista Castello. Sigue, además, el estudio de los testimonios supervivientes de pintura, escultura y artes aplicadas de origen italiano que durante el siglo XVI llegaron al Virreinato del Perú. Se trata esencialmente de pocos ejemplos que, sin embargo, revelan que el fenómeno de la circulación artística entre ambos países tiene raíces profundas. Finalmente, se da espacio al estudio de algunos artistas italianos cuyas obras no conocemos pero que son conocidos por los documentos, como el romano Pedro Pablo Morón, discípulo de Mateo Pérez, del

que se publica y examina por primera vez el testamento, el coadjutor jesuita napolitano José Avitabile, que durante algunos años ayudó a Bitti, y el escultor y arquitecto José Pastorello de quien se proporcionan datos inéditos sobre su actividad en el Alto Perú.

También en este caso el capítulo se concluye con una sección dedicada a las obras elegidas de los principales protagonistas estudiados. Se trata, recordemos, de obras que han sido seleccionadas tanto por su relevancia como por las novedades y consideraciones inéditas que se dan en las fichas. Pensemos, por ejemplo, en la nueva lectura iconológica de la *Virgen del pajarito* de Bernardo Bitti o en la nueva atribución de la pintura del *Quinto Misterio Gozoso* que es asignada por quien escribe a Medoro Angelino.

El capítulo 5, titulado *Arte italiano en el Perú virreinal entre el siglo XVII y la Independencia*, investiga el fenómeno de la circulación artística entre Italia y Perú en los siglos XVII y XVIII, y los primeros años del siglo XIX hasta la proclamación de la Independencia del Perú en 1821. En este período, junto a la persistente, aunque decreciente, presencia de artistas italianos trasladados a Perú, creció la cantidad de pinturas, esculturas y artes aplicadas que se importaron de los Estados italianos.

En cuanto a las primeras décadas del siglo XVII, se observa la persistencia, sobre todo en Lima, del estilo de la Maniera romana tardía, cuya continuidad se debe a los alumnos de Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce, así como a otros pintores italianos llegados al Perú en el siglo XVII como Juan Bautista Planeta y Antonio Dovelá. Sobre estos dos pintores nos detenemos al inicio del capítulo reconstruyendo su actividad sobre la base de los documentos; se trata de artistas de los que casi no sobreviven obras y para los que resulta actualmente imposible comprender las directrices de su formación artística en Italia más allá de la afiliación genérica al tardo-manierismo.

Al mismo tiempo que la influencia de la Maniera tardía se desvanece, es posible registrar, en particular en Lima, la inclinación hacia la pintura del naturalismo del cual existen en la capital virreinal ejemplos relativos tanto a su inclinación véneta, con obras del taller de los Bassano, que a la influencia caravagesca con pinturas claramente inspiradas en obras de Merisi. Aquí se examinan, además, otras pinturas relacionadas con la corriente naturalista atribuibles a Vincente Carducho, Angelo Nardi, El Españolito entre otros, que demuestran el éxito del naturalismo de marca italiana en Lima en el siglo XVII.

Precisamente sobre el consenso obtenido por la pintura naturalista pone sus bases la difusión de la pintura italiana del período barroco y rococó, que en parte fue a compensar el decreciente número de artistas italianos trasladados al Virreinato en los siglos XVII y XVIII, entre los cuales solo hay algunos pintores itinerantes que llegaron al Perú con la expedición exploratoria de Alessandro Malaspina como Ferdinando Brambilla. En esta sección del capítulo se examinan algunas obras italianas inéditas relativas, en particular, a las colecciones de las órdenes religiosas como Dominicos, Franciscanos, Agustinos, Mercedarios, Oratorianos y Jesuitas y a las colecciones de las catedrales. De esta investigación emerge la existencia de copias italianas, en particular romanas, de obras de artistas de primer nivel como Guercino, Mattia Preti, Sebastiano Conca, Pompeo Batoni entre otros, que demuestran el consentimiento duradero de la pintura italiana, sobre lienzo y sobre lámina, lo que también puede ser confirmado por el estudio de las colecciones privadas de la élite criolla, objeto de una profundización específica.

Después de la pintura, el capítulo se centra en la escultura. En cuanto a la escultura de mármol, especialmente de manufactura genovesa, se examinan los ejemplares encontrados en el territorio del Virreinato del Perú, comprendiendo las razones que subyacían a su envío y realizando un estudio de

naturaleza crítico-interpretativa. Algunas obras italianas de mármol, como el *Cristo de la columna* del Museo de S. Domingo de Lima, se contextualizan aquí y se atribuyen por primera vez, así como una serie de obras inéditas. Un gran espacio se reserva para la escultura de madera cuyo estudio es, probablemente, uno de los más prometedores en el ámbito de la circulación artística entre Italia y el Virreinato del Perú en la época barroca. Fue sobre todo Nápoles el centro exportador de tallas de madera policromada, en particular imágenes de pequeño formato y del Niño Jesús, así como verificable a través de los numerosos ejemplares encontrados en Sudamérica de los que se da noticia aquí. En esta parte del capítulo también se centra la atención en una serie de escultores napolitanos que se trasladaron a Perú durante la época virreinal, entre los que destaca Silvestre Jacobelli. De este escultor se reconstruye la formación, la carrera, y el catálogo de obras esparcidas entre Italia, España y América del Sur, presentando también una serie de documentos inéditos como el acto de bautismo, la nota en el Catastro onciario y el testamento. Menos numerosa, pero aún así atestiguada, es la presencia de escultura genovesa en madera de la que se estudian y contextualizan los ejemplares conocidos existentes en Perú.

Después de estudiar la pintura y escultura, el capítulo continúa con el estudio de las artes aplicadas de producción italiana existentes en el Perú virreinal, generalmente objetos caros y lujosos utilizados como símbolo de estatus por las élites civiles y religiosas. Para facilitar el estudio, estos artículos suntuarios se examinan aquí según su tipo y material. En particular, se presta atención a los vidrios pintados, esculturas de marfil, alabastro, coral y cera, platería, reliquias y relicarios, objetos devocionales y de uso litúrgico, muebles domésticos y litúrgicos, telas y grabados. Además de los objetos importados de Italia, también se toma en consideración el caso de los maestros italianos trasladados a Perú y activos en el campo de la platería como José Boqui.

Más allá de todo lo que se ha ilustrado anteriormente, en el capítulo 5, por la singularidad de sus vínculos con Italia, se realiza una profundización específica sobre el caso de Arequipa, actual segunda ciudad del Perú por número de habitantes, en la que se evidencia una conexión artística con Italia más estrecha de lo que se pueda imaginar. Se exponen los resultados del trabajo de campo realizado con ocasión de los dos viajes emprendidos por quien escribe a la Ciudad Blanca.

También el capítulo 5 se cierra con la sección dedicada a las obras, seleccionadas por su valor emblemático, por su relevancia, y por las novedades crítico-interpretativas que se proporcionan.

La tercera parte de esta Tesis de doctorado se compone de Conclusiones, Láminas en color, Anexo documental, Bibliografía y Textos en español. En las Conclusiones se expresan algunas consideraciones finales que se derivan del amplio estudio. Aquí también se enumeran los resultados de la investigación, cuantificables en términos de publicaciones científicas y participación en actos de divulgación científica, y se dan las gracias a quienes, de diversas maneras y por diversos medios, han facilitado esta investigación.

Debido al aumento de los costos de impresión en los últimos años, y con el deseo de mantener la inmediatez entre el texto y las imágenes, en esta Tesis se ha optado por publicar dentro de los capítulos imágenes en blanco y negro en dimensiones reducidas y volver a publicar las mismas imágenes, en dimensiones mayores y en color, en la sección de las Láminas en color.

Sigue el Anexo documental en el que se publican una serie de documentos considerados de utilidad en el marco de esta Tesis. Se trata, en particular, de: documentos inéditos, aquí transcritos por primera vez; documentos cuya existencia había sido señalada anteriormente, pero para los que no existía ninguna transcripción y/o nunca habían sido publicados o examinados en detalle;

documentos ya publicados en otros lugares, tanto por quien escribe³¹¹³ como por otros autores, que por su importancia vuelven a publicarse aquí, ya que en ellos se basan nuevas consideraciones.

En la Bibliografía general se enumeran las fuentes archivísticas y las fuentes editadas consultadas para la realización de este estudio. El material está siempre ordenado alfabéticamente por los apellidos del autor (o autores), mientras que los textos de un mismo autor se enumeran en orden cronológico creciente por año de publicación.

La Tesis concluye con los Textos en español, que es una sección en la que, para facilitar la lectura a los lectores hispanohablantes, se ofrece la traducción al castellano del Sumario, de la Introducción, de las Conclusiones y el Resumen de este trabajo.

II. Conclusiones

II.I Algunas consideraciones finales

Como conclusión de esta Tesis sobre las relaciones artísticas entre Italia y Virreinato del Perú, será necesario establecer algunas consideraciones de carácter general sobre el recorrido realizado a lo largo de los siglos de la Edad Moderna. Un ambicioso recorrido que, conviene subrayarlo, no pretende en modo alguno agotar un tema tan vasto y articulado, cuyos estudios, sobre todo en lo que se refiere a los siglos XVII y XVIII, están en sus inicios. Al igual que en cualquier otro trabajo científico, también en este caso quizás se hubieran podido añadir más detalles, profundizar en aspectos particulares o, a la inversa, omitir partes que quien escribe ha considerado merecedores de atención. Ciertamente, la investigación podría haber continuado en varios frentes, pero los límites temporales del doctorado, además fuertemente condicionados por los conocidos acontecimientos de la pandemia, han obligado a proceder según una rígida hoja de ruta. Asimismo, esta última ha debido adaptarse a la problemática no irrelevante de la ausencia de una subvención económica pública o privada, indispensable para hacer frente a los numerosos y costosos gastos de investigación, como los viajes, las estancias en el extranjero, dietas diarias, compra de bibliografía, entradas en museos, etc. Se podría haber hecho mucho más si esta investigación hubiera sido cubierta por una beca, por lo que somos conscientes de que, por los límites que subyacen a cada investigación, lo que aquí se ha trazado no debe considerarse como un punto de llegada, sino como un punto de partida para los estudios sobre las relaciones artísticas entre Italia y Perú virreinal.

En cualquier caso, se considera que lo presentado en esta tesis ofrece una contribución nada despreciable al conocimiento del fenómeno, poniendo la atención en las novedades documentales, presentando nuevas consideraciones críticas, nuevas ideas de investigación, obras inéditas, así como la corrección de errores del pasado en cuanto a atribuciones o evaluaciones inexactas, lecturas e interpretaciones incorrectas de documentos, etc. Por primera vez, además, se ha contextualizado, dentro del propio ámbito de origen, la formación de los pintores italianos que a finales del siglo XVI abandonaron Italia para trasladarse al Virreinato del Perú. Por lo tanto, se ha adoptado una perspectiva de investigación que desde Italia ha permitido profundizar en la formación y en los acontecimientos de los artistas Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce que desempeñaron un papel destacado en el arte virreinal. A continuación, se profundizó en el complejo fenómeno de la circulación artística entre la península italiana y la península ibérica y se hizo

³¹¹³ Algunos de los documentos relativos al pintor Mateo Pérez de Lecce incluidos en el Anexo documental de la Tesis ya han sido publicados por quien escribe en el artículo DE NICOLO, VARGAS MURCIA 2022b, pp. 110-130.

particular hincapié en aquellos artistas italianos que trabajaron en Andalucía antes de instalarse en el Virreinato del Perú. También se aclararon las razones que llevaron a los artistas italianos a trasladarse a Perú y se proporcionó una clave de lectura sobre las dinámicas de circulación, las rutas y las razones que subyacen al envío de obras de arte de Italia al Perú. Se dio un amplio espacio, por lo tanto, al estudio de la actividad de los artistas italianos que se trasladaron al Virreinato del Perú y al estudio de las obras de arte italiano en pintura, escultura y artes aplicadas, correspondientes a toda la época virreinal, encontradas en el Perú durante investigaciones de campo.

Las novedades que esta Tesis aporta son numerosas y de utilidad para una mejor comprensión de las vicisitudes de artistas y fenómenos. Por ejemplo, se ha procedido a una sustancial revalorización de la figura de Medoro Angelino, a partir de la rectificación de su nombre y de sus datos personales. Se han presentado numerosos documentos inéditos sobre la vida y la profesión de Mateo Pérez de Lecce. Se han estudiado las figuras de artistas como Francisco Pozzo, José Pastorello, Juan Bautista Planeta y Silvestre Jacobelli, ofreciendo novedades documentales y presentando obras inéditas. Se formularon nuevas consideraciones críticas y se presentó nueva documentación sobre obras italianas en pintura, escultura y artes aplicadas de época virreinal existentes en Perú. En definitiva, todo lo que se ha recogido aquí, proporciona el material para la publicación de una serie de monografías sobre artistas individuales y para la realización de una exposición de obras de arte italiana de la época virreinal con su catálogo.

Desde el punto de vista general lo que emerge de este estudio es que el arte y los artistas italianos tuvieron, durante toda la Edad Moderna, un papel no despreciable, dejando una huella significativa en el recorrido artístico local. Si Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce, que trabajaron entre el último cuarto del siglo XVI y los primeros veinte años del siglo XVII, fueron justamente considerados como “patriarcas” de la pintura peruana, en las décadas siguientes, la contribución italiana se volvió menos evidente y llamativa, pero continuó gracias a la afluencia constante de obras y artistas.

Habrá que reflexionar, además, sobre la cuestión de si ha existido alguna vez una “dirección” española o “gubernamental” que haya llevado el arte italiano a llegar a Perú. Como observa Mario Sartor, «*non può suscitare stupore il coinvolgimento dell’arte italiana*» en el proceso de conquista y dominación de América Latina, «*operazione che politicamente fu tutta spagnola o portoghese*», tanto por el prestigio disfrutado por el arte italiano, pero también por «*le ragioni politiche che legavano l’Italia dai molti Stati alla Spagna imperiale, e per i legami che tutto l’apparato ecclesiastico ebbe con la centralità romana*»³¹¹⁴. A pesar de esta evaluación, al examinar los casos individuales, resulta que la presencia artística italiana en el Virreinato del Perú fue más el fruto de la iniciativa personal de los artistas y de los apetitos de la élite local que el resultado de una clara y consciente “acción” gubernamental española. Esto se demuestra por el hecho de que este fenómeno, al menos en lo que se refiere a la transferencia de artistas, no parece haber tenido una contrapartida en el Virreinato de Nueva España y, además, como se decía, el paso al Virreinato del Perú de artistas como Medoro Angelino, Mateo Pérez de Lecce, José Pastorello entre otros, fue dictado por razones totalmente personales que tienen poco que ver con la política. Del mismo modo, artistas como Bernardo Bitti, José Avitabile o Marcos Guerra, llegaron al Virreinato del Perú para satisfacer las necesidades propagandísticas y catequísticas de las órdenes religiosas a las que pertenecían. Ciertamente es, sin embargo, que España representó, durante toda la Edad Moderna, el medio irremplazable para este fenómeno de circulación. Todas las obras de arte de producción italiana, de

³¹¹⁴ Mario Sartor. “Editoriale”. *Ricerche di Storia dell’arte*, n. 63, 1997, p. 4.

hecho, antes de llegar a Perú, pasaban primero por los puertos de Sevilla o Cádiz, así como casi todos los artistas italianos que se trasladaron a Perú pasaron primero por España. Si, por lo tanto, parece que no se puede afirmar que fue España quien determinó la llegada del arte italiano al Perú, por otra parte, podemos considerar que fue España quien facilitó esta circulación en virtud de las relaciones políticas con la península italiana que hacían de Italia, así como Flandes, un socio privilegiado también en cuestiones artísticas.

Las relaciones de circulación artística entre Italia y Perú, iniciadas en el último cuarto del siglo XVI y continuadas durante toda la época virreinal, y luego en el período republicano, demuestran la constante apreciación de los productos artísticos italianos en el país andino donde, como se ha subrayado en varias ocasiones durante la Tesis, representaron un «tópico de perfecciones sin mayor contradicción con su elusiva presencia real»³¹¹⁵. De hecho, una pintura, una escultura o un objeto de arte suntuario *made in Italy* constituían para la élite criolla símbolos irrenunciables de estatus destinados a exaltar el prestigio social, así como a subrayar los vínculos de conexión con Roma, capital de la cristiandad. El arte italiano que alcanzó el Perú virreinal, además, en ningún momento fue acogido pasivamente sino, al contrario, estimuló a los artistas locales que asimilaron y reelaboraron modelos e iconografías. Esto fue posible también gracias a que numerosos artistas italianos que se trasladaron al país andino, como Mateo Pérez o Medoro Angelino, abrieron talleres propios en los que recibieron alumnos a los que transmitieron su bagaje cultural compuesto por técnicas artísticas, métodos de trabajo, ideas, estilo e iconografías típicamente italianas. Se puede afirmar, por lo tanto, tal como destacó Benito Navarrete en la Introducción al Congreso Internacional *Arte italiana nel mondo iberico*³¹¹⁶, que el arte italiano, al entrar en contacto con los contextos locales andinos, no produjo “artes derivadas”, es decir, que se basaban en su modelo, sino que el arte italiano fue “arte generativo”, ya que de él surgieron diversas interpretaciones locales. Pero esa es otra historia.

* * *

Las Conclusiones de la Tesis constituyen también el espacio para denunciar particulares problemáticas y criticidades que se han tenido que afrontar a lo largo de los años de investigación.

Un primer problema con el que tuvimos que enfrentarnos, y que afectó gravemente al desarrollo de toda la investigación al privar de una beca universitaria al apoyo económico y, por lo tanto, limitar considerablemente la investigación, es la adopción, por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, de un algoritmo de «equivalencia de la nota media del expediente académico de estudios cursados en el extranjero» penalizando fuertemente a quienes, como quien escribe, hayan obtenido títulos universitarios de 1º y 2º nivel en un país extranjero, en este caso específico en Italia. Aquí no queremos detenernos en ilustrar el engorroso criterio de “equivalencia” adoptado por el Ministerio que, de hecho, priva de competitividad al currículo del desafortunado candidato extranjero; nos limitamos aquí a desear que en el futuro el mismo Ministerio revise sus parámetros de equivalencia garantizando también a las estudiantes y a los estudiantes de los países de la Unión Europea, así como de los países miembros del *European*

³¹¹⁵ Ricardo Kusunoki. “Imaginario cosmopolita y “progreso” artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)”. En Mario Sartor (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la Independencia latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011, p. 246.

³¹¹⁶ Benito Navarrete Prieto, Corinna T. Gallori (coords.). *Arte italiana nel mondo iberico: circolazione e appropriazione nell'età moderna*. Congreso Internacional (Florencia, 2022).

Higher Education Area delineada por el Proceso de Bolonia (1999) la igualdad de trato con los estudiantes españoles, dejando de lado mecanismos desleales que, en la práctica, llevan a la exclusión de cientos de estudiantes comunitarios de las convocatorias de concurso para la obtención de becas de FPU.

Otra cuestión que en esta sede nos parece necesario lamentar es que no siempre, desafortunadamente, hemos encontrado plena disponibilidad por parte de Entes, tanto públicos como privados como Museos o Archivos - sobre todo localizados en los países de América Latina -, en relación con los investigadores y la investigación. Durante estos años de trabajo, de hecho, hemos sido protagonistas, o hemos recogido el testimonio de colegas, de algunos episodios en los que las instituciones no solo han impedido miopemente las investigaciones, sino que incluso las han obstaculizado. Es realmente difícil comprender las razones por las que un Museo o un Archivo deben impedir a investigadores cualificados y reconocidos el estudio de sus colecciones. La razón conservadora es, la mayoría de las veces, la coartada falsa proporcionada para cerrar sus puertas a la investigación. Pero al hacerlo, estos Museos, y Archivos, descuidan completamente su propia naturaleza y finalidad que, como resume el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en la nueva definición aprobada el 24 de agosto de 2022, es ser «una institución permanente sin ánimo de lucro y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y expone el patrimonio material e inmaterial». Impedir que un investigador estudie una obra o un documento no constituye simplemente un daño a una investigación individual, sino que constituye un perjuicio para toda la sociedad, ya que de este modo se le priva de información, datos nuevos, nuevas consideraciones, nuevos elementos útiles para el enriquecimiento del conocimiento colectivo.

Resulta paradójico, por último, que al cierre “sobreprotector” de algunos Entes haga a veces de contrapeso la completa negligencia y desatención respecto al patrimonio cultural. Esto ha sido tristemente constatado por quien escribe, en particular, durante los largos meses de estancia en Perú; las consideraciones que siguen, por tanto, se refieren a la situación percibida en este país andino. Dado que la misión del historiador del arte no puede limitarse a la investigación, sino que debe necesariamente extenderse también a la protección del patrimonio - que es bien colectivo -, sentimos el deber de expresar palabras de reproche hacia el sistema estatal peruano de conservación del patrimonio cultural que resulta ineficiente ante la despiadada dispersión de sus obras de arte. A lo largo de los años durante los cuales hemos llevado a cabo la investigación de esta Tesis, hemos conocido rumores sobre turbias operaciones de algunos individuos destinadas a empobrecer el patrimonio artístico a través de la sustracción, o la apropiación indebida de obras de arte pertenecientes desde hace siglos a iglesias, conventos y colecciones públicas o de entidades privadas. Las causas de este fenómeno delictivo son bien conocidas y, por desgracia, comunes en todo el mundo: por una parte, la sed de dinero de ladrones y traficantes, por otra, el egoísmo de posesión de los compradores que, en algunos casos, intentan justificar su consciente acto fraudulento con la hipócrita excusa de haber salvado tales obras del abandono, la negligencia o las garras de compradores aún más inescrupulosos. Para un gran país como Perú, que cuenta con una historia milenaria y cuyo PIB está considerablemente alimentado por el turismo internacional, un continuo e impune empobrecimiento de su patrimonio cultural es absolutamente inaceptable. El Gobierno del Perú debería invertir mucho más en la conservación de su patrimonio si realmente quiere que este País extraordinario construya su progreso sobre una fuente inagotable como la cultura en lugar de sobre las agotables fuentes minerales. Lo deseamos para Perú y lo deseamos para toda la humanidad.

II.II Resultados de la investigación

A continuación, se enumeran los resultados tangibles de los tres años de doctorado que pueden medirse en términos de intervenciones en congresos, realización de seminarios, contribuciones publicadas en volumen y, sobre todo, artículos publicados en revistas científicas internacionales, redactados tanto en lengua italiana como en lengua española, sobre las relaciones artísticas y culturales entre Italia y el Virreinato del Perú.

Conferencias y Jornadas a las que se ha intervenido:

1. Francesco De Nicolo, Adrián Contreras-Guerrero. “Cultos en competición de Italia a Bogotá: el caso de San Francisco Javier de Potami y Santo Domingo de Soriano”. En XVIII Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia UNSE (Santiago del Estero, 11 de mayo 2022);
2. Francesco De Nicolo. “Ejemplos de esculturas italianas de mármol en el Virreinato del Perú”. En Alejandro Cañestro Donoso (coord.). *III Congreso Internacional de Escultura Religiosa* (Crevillent, 20-23 de octubre 2022).

Seminarios impartidos:

1. Francesco De Nicolo. “Circolazione ed impiego delle arti grafiche tra Italia, Spagna e Viceregno del Perù in Età Moderna”. En Mario Panarello (coord.). *Aspetti di storia della grafica d'arte dall'età moderna a quella contemporanea* (Bari, Accademia di Belle Arti, 2 de octubre 2020);
2. Francesco De Nicolo. “Relaciones artísticas entre Italia y el Virreinato del Perú: nuevas consideraciones sobre Medoro Angelino (Roma, 1560-Sevilla, 1633)”. En Fernando Villegas Torres (coord.). *Ciclo de conferencias 2022: Temas de Arte* (Lima, Escuela de Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, 22 de junio 2022);
3. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Mateo Pérez de Alecio, ‘gentil hombre’: las aspiraciones de un pintor italiano en Perú”. En *Encuentros Quillca* (Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2 de diciembre 2022).

Artículos en revistas científicas internacionales:

1. Francesco De Nicolo. “Una pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 16, 2019, pp. 88-92;
2. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. X, nn. 19-20, 2017 (2020), pp. 54-70;
3. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “Culti calabresi nel Nuovo Mondo: il caso di San Domenico di Soriano e di San Francesco Saverio di Potami”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XI, nn. 21-22, 2018 (2021), pp. 110-118;
4. Francesco De Nicolo. “Escultura italiana en el Cementerio General de La Apacheta en Arequipa”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 19, 2021, pp. 52-59;
5. Francesco De Nicolo. “Obras y artistas italianos en Arequipa entre los siglos XIX y XX”. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 18, 2021, pp. 32-43;

6. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Comercio y contrabando de esmeraldas neogranadinas en Italia meridional: joyería y simbología en la Edad Moderna”. *Fronteras de la Historia*, vol. 27, n. 1, 2022, pp. 328-358;
7. Francesco De Nicolo. “Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile”. *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n. 2, 2022, pp. 25-52;
8. Francesco De Nicolo, Laura Liliana Vargas Murcia. “Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602)”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 110-130;
9. Francesco De Nicolo. “Un *Ecce Homo* attribuibile a Nicola de Mari a Lima”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a XII, nn. 23-24, 2019 (2022), pp. 188-189.
10. Francesco De Nicolo. “Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, a. XIII, nn. 25-26, 2020 (2022), pp. 115-129.

Capítulos en libros:

1. Adrián Contreras-Guerrero, Francesco De Nicolo. “L'impronta italiana nell'arte neogranadina”. En Adrián Contreras-Guerrero, Jaime Humberto Borja (coords.). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2021, pp. 287-339.

II.III Agradecimientos

En el momento de la conclusión y entrega de este trabajo de Tesis de doctorado, cuya preparación ha durado varios años, deseo expresar, con emoción, el sincero reconocimiento hacia todos aquellos que de diversos modos han facilitado el trabajo de investigación.

Ante todo deseo expresar una profunda gratitud hacia mi padre, Vincenzo, fallecido prematuramente el 9 de junio de 2022 dejando en nosotros un vacío insalvable, y hacia mi madre, Lucia, por todo el apoyo que me han dado durante los años de estudios universitarios que culminaron con el doctorado. A ellos la gratitud por haber creído siempre en mí y en mis objetivos, por haber secundado, aunque a veces con comprensible preocupación, mis elecciones, por no haberme faltado nunca el apoyo emocional y material indispensable para la continuación de los estudios; en señal de agradecimiento esta Tesis está dedicada a ellos.

Un agradecimiento especial al amigo Adrián Contreras-Guerrero que me ha introducido en los estudios de arte virreinal presentándome al profesor Rafael López Guzmán, catedrático de la Universidad de Granada e historiador del arte de fama internacional. Precisamente al profesor López Guzmán, mi Director de Tesis, le renuevo el sincero agradecimiento por haberme acogido entre sus doctorandos y por haberme sostenido siempre en la investigación a través de continuos estímulos y a través de sus sabios consejos.

También quisiera agradecer a mis amigos y colegas Anthony Holguín Valdez y Laura Liliana Vargas Murcia por su amistad, por sus consejos y sus fructíferas charlas diarias e intercambios de puntos de vista sobre temas de Historia del Arte virreinal. Me gustaría dirigir un agradecimiento especial a las profesoras Patrizia Tosini y Jennifer Porter que, respectivamente, han supervisado mi investigación en Roma y Malta, demostrando disponibilidad e interés por el presente trabajo. Gracias a los amigos Christian Mifsud y Valeria Vanesio por todo el apoyo generosamente prestado

durante los tres meses que pasé en Malta, así como a Ismael Fernández Merma y a la familia Arroyo por la cálida hospitalidad durante los casi seis meses de estancia en el Perú.

Por último, deseo expresar mi sincero agradecimiento a las diferentes personas, de diversas nacionalidades, conocidas en el curso de este estudio, que de diversas maneras han facilitado las investigaciones para esta Tesis doctoral. Con la esperanza de no olvidar a nadie, un sincero agradecimiento a: Nicola Albergo, Adriana Alescio (St. John's Co-Cathedral, La Valetta), Roberto Alonso Moral (Universidad Complutense de Madrid), Elena Amerio (Universidad Autónoma de Madrid), don Michele Amorosini (Museo Diocesano, Molfetta), Alejandro Archila Castaño (Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, Santiago de Cali), Alberto Bianco (Archivo de la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri, Roma), Marco Simone Bolzoni (The Debra and Leon Black Collection, New York), Valentina Burgassi (Politécnico de Turín), David Cabrera Farfán, Paul Camilleri (Notarial Archives of Malta, La Valetta), Federica Carta (Université de Picardie-Universidad de Perugia), Marianna Cicoella (Biblioteca Municipal de Terlizzi), Nicola Cleopazzo (Universidad del Salento, Lecce), Pacifico Cofrancesco (Universidad de Pavia), Giacomo Comiotti (Archivo Histórico Diocesano de Lecce), Adrián Contreras-Guerrero (Universidad de Granada), Diego Dalmao, Roberta De Angelis (University of Malta), fray Stefano Defraia OdeM (Archivo General de la Orden de la Merced, Roma), Christian de Letteriis, Monica de Marco, mons. Luigi Michele de Palma (Pontificia Universidad Lateranense, Roma), José Antonio Díaz Gómez (Universidad de Granada), Francesco Di Palo (Pinacoteca "Michele de Napoli", Terlizzi), David Echeverri Duarte (Universidad de los Andes), Juan Pablo El Sous Zavala (Municipalidad de Lima), Ricardo Estabridis Cárdenas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), Ismael Josué Fernández Merma, Mauro Vincenzo Fontana (Universidad Roma Tre), Cecilia Galindo, mons. Nicola Girasoli (ex Nuncio Apostólico del Perú), Francisco González Luque, Anthony Holguín Valdez (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), fray Octavio Huanca Bernal OFM (Museo Convento de S. Francisco de Potosí), fray Augustin Laffay OP (Archivo General de la Orden de los Predicadores, Roma), Laura Paz Leña España (Museo Convento de S. Francisco de Potosí), Pasqua Loconsole (Biblioteca Universidad de Bari), Fernando López Sánchez, Ricardo López Valdez (Museo de la Catedral, Sucre), Rafael López Guzmán (Universidad de Granada), Rosanna Kuon (Universidad Ricardo Palma, Lima), Emilio Mastropasqua, Luciana Mellone (Archivo General de los Ministros de los Enfermos, Roma), Giusy Merola, Christian Mifsud (Heritage Malta), Lorenzo Morone, Raúl Montero Quispe, Francisco Montes González (Universidad de Sevilla), Camilo Moreno Bogoya (Archivo de la Catedral de Bogotá), Ramón Mujica Pinilla, Mario Panarello (Academia de Bellas Artes de Bari), Jennifer Porter (University of Malta), Furio Rinaldi (Fine Arts Museums of San Francisco), Renato Ruotolo, Gema San Gregorio (St. John's Co-Cathedral, La Valetta), Joseph Schirò, Arturo Serra Gómez, Stefano Seta, Anthony Spagnol (Heritage Malta), Maddalena Spagnolo (Universidad "Federico II", Napoli), Andrea Giuliana Tejada Farfán (Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima), Patrizia Tosini (Universidad Roma Tre), Egidio Valcaccia, Valeria Vanesio (University of Malta), Laura Liliana Vargas Murcia (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), fray Charles Vella SMOM, Cecilia Veronese (Universidad de Padova), Fernando Villegas Torres (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), Luis Eduardo Wuffarden, Heritage Malta, Museo de Arte Colonial de S. Francisco de Santiago del Chile, Museo Convento de S. Francisco de Potosí, St. John's Co-Cathedral, La Valetta, Universidad y Nobil Colegio de los Orfebres Joyeros Argentieri de Alma Città di Roma.

III. Resumen

La Tesis de doctorado titulada *Italia en el Perú virreinal: relaciones artísticas. Pintura, escultura y artes aplicadas, 1542-1821* tiene como objetivo contribuir al estudio del fenómeno de las relaciones artísticas que han ligado, durante la época virreinal (1542-1821), al Perú y a Italia, mediante el envío constante de obras de arte, así como a través de la transferencia de artistas que han llevado consigo un bagaje cultural lleno de métodos de trabajo, técnicas, ideas y estilo italiano. Para abordar críticamente este tema, en el presente trabajo se ha empleado una metodología que ha previsto la adopción de una perspectiva de investigación que se ha llevado de Italia al Perú, con la reconsideración crítica de lo que ya se ha publicado sobre el tema, detectando los errores interpretativos anteriores, así como una búsqueda archivística y de investigación de campo. El trabajo se articula en tres bloques temáticos principales que agrupan, por cronología y por argumento, los distintos capítulos.

La primera parte de la tesis enmarca el clima cultural y artístico que caracterizó a Italia y a Andalucía durante el siglo XVI para contextualizar la formación de los principales artistas italianos que se trasladaron a Perú. En particular, el capítulo 1 reconstruye el contexto histórico, económico y cultural de la Península italiana en la época de Felipe II en el que nacieron y se formaron Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez de Lecce. Sigue una amplia reflexión sobre la pintura en Roma en la segunda mitad del siglo XVI, ya que esta ciudad representó un lugar de gran importancia para la formación de los artistas protagonistas de esta Tesis, ilustrando las principales obras pictóricas romanas y presentando los principales maestros activos en ese período. Posteriormente se encuadran Bitti, Pérez y Angelino dentro del ámbito cultural en el que nacieron y en el que dieron sus primeros pasos, examinándolos a cada uno por separado. El primer artista estudiado es Bernardo Bitti, que se enmarca dentro de la pintura de las Marcas de la época. Ingresado en la Compañía de Jesús en Roma en 1568, Bitti perfeccionó su estilo y su arte en línea con los últimos desarrollos de la Maniera romana tardía. El segundo artista estudiado es Mateo Pérez de Lecce que se enmarca en el contexto artístico y el *humus* cultural de Apulia del siglo XVI. Por primera vez se plantea la formación de este artista en el ámbito de la escuela salentina de Copertino de Gianserio Strafella y Donato da Copertino, a la que siguió, quizás después de una estadía en Venecia, la llegada a Roma antes de 1568. Además, se hacen precisiones necesarias sobre el origen del pintor, nativo de Lecce, y un estudio detallado de sus obras conocidas en Italia y Malta. El último artista estudiado en este capítulo es Medoro Angelino, pintor de quien se aportan novedades tanto a nivel biográfico como formativo. En particular, se presentan documentos inéditos relacionados con los padres de Angelino, cuya formación tuvo lugar en el ámbito de los talleres romanos de la Maniera tardía. El capítulo concluye con una sección dedicada a un estudio pormenorizado de una serie de obras elegidas de los artistas citados.

El capítulo 2 ofrece una visión del contexto cultural y artístico de Andalucía entre los siglos XVI y XVII, marcado fuertemente por las influencias italianas y que vio la presencia o el paso de Bernardo Bitti, Medoro Angelino y Mateo Pérez. La atención se centra también en la actividad y las huellas dejadas por estos tres maestros en Sevilla antes de que se trasladaran al Virreinato del Perú. A continuación, se examinan las obras de Mateo Pérez y Medoro Angelino existentes en Sevilla y el impacto que provocaron en el contexto local.

En el segundo bloque temático de la Tesis, el centro de las investigaciones se traslada de Europa al Virreinato del Perú. En esta sección se estudian los artistas italianos que trabajaron en Perú

durante la época virreinal, así como las obras de pintura, escultura y artes aplicadas enviadas desde Italia hacia este virreinato americano. En el capítulo 3 nos acercamos al estudio del Perú virreinal y de sus aspectos históricos, sociales, económicos y culturales que ayudan a comprender el contexto en que se insertaron los artistas y las obras italianas implicadas en el fenómeno de la circulación artística. Se estudian, además, cuáles fueron las rutas seguidas, por mercancías y por hombres, para el tránsito de Europa al Perú, del mismo modo se estudian casos de viajeros e inmigrantes italianos que se trasladaron a Perú durante este periodo y se investigan los motivos que llevaron a los artistas italianos a trasladarse a América del Sur.

En el capítulo 4 se estudian los artistas italianos en el Virreinato del Perú entre la Maniera tardía y la Contrarreforma. El primer artista examinado es Bitti, del cual, después de reconstruir la fortuna crítica, se ofrece no un catálogo analítico de obras, sino una visión detallada y enmendada. A través de la relectura de fuentes se reconstruye el largo recorrido de Bitti por los colegios jesuitas de los Andes, constelado por la realización de obras en pintura y escultura. El segundo artista estudiado es Mateo Pérez, del cual se aclaran ante todo las razones que lo llevaron a cruzar el Océano. La compleja personalidad de este pintor emerge de la gran cantidad de documentos, algunos de los cuales aquí publicados por primera vez, que permiten clarificar aspectos de su trabajo de taller con los numerosos alumnos y colaboradores, pero también de sus actividades empresariales centradas en la búsqueda de minas y tesoros precolombinos y en el comercio de esclavos y mercancías. De los documentos descubiertos surgen, además, datos sobre su vida privada relativos a su familia y a la densa red de relaciones con la élite laica y eclesiástica limeña. El tercer gran protagonista estudiado es Medoro Angelino del que se sigue la actividad a partir de su llegada a Nueva Granada en 1587, acompañándolo en sus diversos traslados a Ecuador y luego a Perú, donde permaneció hasta 1620. Un nuevo enfoque crítico hacia el pintor permite la sustancial revalorización de su figura de artista y de sus obras. Posteriormente, se profundiza en la actividad de los artistas italianos en Nueva Granada, donde, además de Angelino, estuvieron activos Francisco Pozzo, del cual se proporcionan documentos, consideraciones y atribuciones inéditas, y Juan Bautista Castello. El estudio continúa enfocándose en otros ejemplos de pintura, escultura y artes aplicadas de origen italiano que durante el siglo XVI llegaron al Virreinato del Perú. Un espacio se da al estudio de otras figuras significativas: Pedro Pablo Morón, del cual se publica y examina por primera vez el testamento; el jesuita napolitano José Avitabile; el escultor y arquitecto José Pastorello, sobre el cual se dan a conocer datos inéditos. El capítulo concluye con una sección dedicada a una selección de obras de los principales protagonistas estudiados, con consideraciones inéditas de carácter crítico, atributivo e iconográfico.

El capítulo 5 investiga el fenómeno de la circulación artística entre Italia y Perú desde el siglo XVII hasta la proclamación de la Independencia en 1821. En este período, junto a la constante, aunque decreciente, presencia de artistas italianos trasladados a Perú, aumenta la cantidad de pinturas, esculturas y artes aplicadas que se importan de los Estados italianos. En cuanto a las primeras décadas del siglo XVII, se observa la persistencia en Lima del estilo de la Maniera romana tardía, cuya continuidad se debe a los alumnos de Angelino y Pérez, así como a otros pintores italianos como Juan Bautista Planeta y Antonio Dovela. Nos detenemos en estos dos pintores reconstruyendo su actividad con base en información documental. Al mismo tiempo que la Maniera tardía se desvanece, es posible registrar la inclinación hacia la pintura del naturalismo de marca italiana del que existen en Lima ejemplos relativos tanto al taller de los Bassano como a la declinación caravagesca, además de obras atribuibles a Vicente Carducho, Angelo Nardi, El

Españoleto, entre otros. Precisamente sobre el consenso obtenido por la pintura naturalista pone sus bases la difusión de la pintura italiana del período barroco y rococó, que en parte fue a compensar el decreciente número de artistas italianos trasladados al Virreinato en los siglos XVII y XVIII, entre los cuales solo hay algunos pintores itinerantes que llegaron al Perú después de la expedición de Alessandro Malaspina como Ferdinando Brambilla. Dentro de esta sección del capítulo se examinan algunas obras italianas inéditas relativas, en particular, a las colecciones de las Órdenes religiosas y a las colecciones de las catedrales. Después de la pintura, el capítulo se centra en la escultura de mármol, especialmente de manufactura genovesa, y se examinan los ejemplares encontrados en el territorio del Virreinato del Perú. Varias obras italianas en mármol son aquí contextualizadas y atribuidas por primera vez, así como una serie de obras inéditas. Un gran espacio se reserva para la escultura de madera. Fue sobre todo Nápoles el centro exportador de imágenes de madera policromada, verificable a través de los numerosos ejemplares encontrados en Sudamérica de los que se da cuenta aquí. También se presta atención a algunos escultores napolitanos que se trasladaron a Perú durante la época virreinal, entre los que se destaca Silvestre Jacobelli. De este escultor se reconstruye la formación, la carrera y el catálogo de obras esparcidas por Italia, España y América del Sur, presentando también una serie de documentos inéditos. El capítulo continúa con el estudio de las artes aplicadas de producción italiana existentes en el Perú, generalmente objetos lujosos utilizados como símbolo de estatus por las élites civiles y religiosas. En particular, se presta atención a los vidrios pintados, esculturas de marfil, alabastro, coral y cera, platería, reliquias y relicarios, objetos devocionales y de uso litúrgico, muebles domésticos y litúrgicos, telas y grabados. Además, se toma en consideración también el caso de maestros italianos trasladados a Perú y activos en el campo de la platería como José Boqui. Por la singularidad de sus vínculos con Italia, se realiza una profundización específica sobre el caso de Arequipa en la que se evidencia una conexión artística con Italia más estrecha de lo que se pudiera imaginar. También el capítulo 5 se cierra con la sección dedicada a las obras elegidas, seleccionadas por su valor emblemático, por su relevancia y por las novedades crítico-interpretativas que se proporcionan.

La tercera parte de la Tesis se compone de Conclusiones, Láminas en color, Anexo documental, Bibliografía y Textos en español. En el Anexo documental se publican tanto documentos inéditos o nunca transcritos, como documentos ya publicados en otros lugares, que por su importancia se vuelven a publicar aquí, ya que en ellos se basan nuevas consideraciones críticas.



Questa Tesi di Dottorato è stata chiusa
il giorno 19 gennaio 2023 ed è stata
stampata nel mese di febbraio 2023.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA