

Rafael Japón Franco

LA INFLUENCIA DE LA PINTURA ITALIANA EN LA ESCUELA  
BARROCA SEVILLANA

---



Tesis de Doctorado en Cotutela Internacional

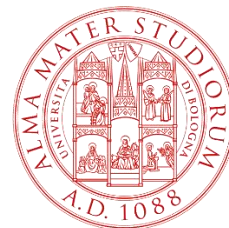
Dirigida por los Doctores D. David García Cueto, D. Daniele Benati y  
D. Gabriele Finaldi.

Volumen I



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

Programa de Doctorado en  
Historia y Artes



**ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITA DI BOLOGNA**

Dottorato di Ricerca in Arti Visive,  
Performative, Mediali

2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Rafafel Japón Franco  
ISBN: 978-84-1117-326-1  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/74725>





*A mis padres*



## Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento por el apoyo recibido a todas aquellas personas que han estado en mi vida en los años de investigación y redacción de la presente tesis, especialmente a mi familia por el cariño incondicional, así como a mis directores, los profesores David García Cueto, Daniele Benati y Gabriele Finaldi, por la confianza en mi trabajo, la esencial guía recibida y por facilitarme los medios necesarios para llevar a cabo este estudio.

Agradezco de manera especial la disponibilidad, profesionalidad y amabilidad a todas aquellas personas que me han atendido durante mis estancias en Italia y Estados Unidos, a los centros de investigación que me han acogido, así como a los funcionarios de todos los archivos y bibliotecas en los que he trabajado.

Quiero extender este agradecimiento a las siguientes personas: Jaynie Anderson, Itziar Arana, Esther Barrondo, Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini, Elizabeth Cropper, Francesca Curti, Antonio Denunzio, Ana Diéguez Rodríguez, Andrea Donati, Grégoire Extermann, Francisco Fernández-López, Marta Fossati, Fernando García Sanz, Blanca González Talavera, Mina Gregori, Annick Lemoine, Sara López, Purificación Mallén Osuna, Carla Mazzei, Macarena Moralejo Ortega, Victoria Muñoz López, Benito Navarrete, Borja Núñez, Roberta Palmigiano, Lorenzo Pericolo, Marinella Pigozzi, Fernando Quiles García, Juan Clemente Rodríguez Estévez, Salvador Salort Pons, María de los Santos García Felguera, Matteo Solferini, Cristina Terzaghi y Andrés Úbeda de los Cobos.







Bartolomé Esteban Murillo, *Los niños de la concha* (detalle), c. 1670. Madrid: Museo Nacional del Prado.

# Índice

15	<b>I. Presentación / <i>Introduzione</i></b>
47	<b>II. Relaciones culturales entre el Gran Ducado de Toscana y Sevilla en el siglo XVII</b>
90	2.1.- Alessandro Del Nero: ¿un sobrino del cardenal Francisco Maria del Monte, protector de Caravaggio, en la Sevilla del joven Velázquez?
113	2.2.- La capilla de la nación florentina en Sevilla
124	2.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura toscana en Sevilla
213	2.4.-La presencia y diáspora de la pintura toscana en Sevilla más allá del siglo XVII
220	2.5.- Reflexiones sobre la teoría y praxis de la copia pictórica en torno al círculo intelectual de Francisco Pacheco
237	<b>III. Relaciones culturales entre Génova y Sevilla en el siglo XVII</b>
278	3.1.- La familia Centurione y el Marquesado de Estepa: nobleza, mecenazgo artístico y emulación de la cultura genovesa en el antiguo reino de Sevilla.
317	3.2.- Los espacios religiosos de la nación genovesa en el antiguo reino de Sevilla
330	3.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura genovesa en Sevilla

**355 IV. Relaciones culturales entre los Estados Pontificios y Sevilla en el siglo XVII: Roma, Bolonia y otros territorios de la Emilia-Romaña.**

356 4.1.- Roma

415 4.1.1- Las colecciones pictóricas de los clérigos sevillanos en la Roma del Seicento

438 Copias sacras y originales profanos: la colección pictórica del arcediano Domingo de Mendiola en el primer tercio del Seiscientos en Roma.

458 La estancia romana del pintor sevillano Diego Gutiérrez Terán al servicio del cardenal Agustín Spínola

466 Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel.

519 4.1.2- Pintores de Sevilla en Roma en la primera mitad del siglo XVII

539 4.2.- Bolonia

552 4.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura romana y boloñesa en Sevilla

552 4.3.1- Coleccionismo e influencia de la pintura boloñesa en Sevilla

620 4.3.2- Coleccionismo e influencia de la pintura caravaggista en Sevilla

**653 V. Relaciones culturales entre otros centros de Italia meridional y Sevilla en el siglo XVII**

654 5.1.- Reino de Nápoles

710 5.1.1.- Una aproximación a la presencia napolitana en Sevilla en el siglo XVII

713 5.2.- Reino de Sicilia

720 5.3.- Reino de Cerdeña

721 5.4.- Malta

**723 VI. Relaciones culturales entre otros centros de Italia septentrional y Sevilla en el siglo XVII**

723 6.1.- Ducado de Milán

731 6.2.- Ducado de Saboya

731 6.3.- República de Venecia

**749 VII. Conclusiones / *conclusioni***



# I

## Presentación

El Siglo de Oro español tuvo en la ciudad de Sevilla un fructífero desarrollo en el mundo de las nobles artes. Esta ciudad vio en los años del Seiscientos el declive de grandes personalidades artísticas del manierismo, y fue testigo del surgimiento de figuras de renombre del Naturalismo que tendrán su reconocimiento en todos los territorios de la corona castellana, no sólo en la capital hispalense. Desde la centuria anterior, este emplazamiento se había convertido en uno de los enclaves más importantes para el comercio marítimo con América y el resto de Europa, donde no sólo llegarían las riquezas desde puertos internacionales, sino que también sería una encrucijada donde convivieron y se relacionaron personas de distintos países. Muchos fueron los que decidieron permanecer en estas tierras, fundar sus empresas y establecer sus familias, trayendo consigo también su cultura. Protagonismo especial tuvieron los italianos, cuya presencia e influencia cultural, más específicamente en el ámbito de la pintura, es la que se pretende estudiar en este caso.

15

Este estudio comenzó con la realización del Trabajo de Fin de Grado del doctorando, en el que se puso de relieve de qué forma y en qué grado la escuela sevillana recibió el arte del pintor boloñés Guido Reni. Este estudio ha sido continuado con la metodología de la investigación documental y el reconocimiento de campo en el Trabajo de Fin del Máster de Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana impartida por la Universidad de Sevilla. En este último caso, se trató de evidenciar la recepción de la totalidad de la pintura barroca boloñesa en la escuela sevillana, al resultar evidente que las obras de artistas como Guercino o Guido Reni tuvieron una presencia indiscutible en la ciudad del Guadalquivir, a pesar que la historiografía española ha tratado su influencia muy superficialmente. Los resultados alcanzados con ambos trabajos, que pueden considerarse preliminares a la realización de la propia tesis doctoral, en la que se ha avanzado no sólo en la incidencia del arte boloñés, sino también en la

presencia, el coleccionismo y la influencia de las demás escuelas pictóricas italianas en la capital hispalense.

### **Hipótesis y justificación**

El conocimiento del patrimonio histórico-artístico de los territorios del antiguo reino de Sevilla, el cual abarcaba las actuales provincial de Sevilla, Huelva, Cádiz y algunas localidades del sur de Extremadura, cuenta con contribuciones de gran relevancia desde los orígenes de la historiografía artística española hasta la actualidad, circunstancia que ha permitido avances muy notables en la catalogación y documentación del mismo, así como en la reconstrucción de la biografía de sus principales artífices. No obstante, esta historiografía ha pecado en ocasiones de una excesiva endogamia, recurriendo de manera sucesiva a buscar las explicaciones de su idiosincrasia en la propia realidad que la generó. Faltan por ello puntos de vistas ajenos a la propia tradición que focalicen, desde lo español o incluso desde lo europeo, determinadas circunstancias que han pasado inadvertidas o que han sido escasamente tratadas en la historiografía sevillana.

16

Uno de estos aspectos, decisivo para la configuración del arte español de la Edad Moderna, es la influencia italiana. Las conocidas relaciones políticas emanadas de la posesión por parte de la corona española de amplios territorios en la vecina península itálica –ducado de Milán y virreinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña– propiciaron la instauración de una variada serie de relaciones culturales entre España e Italia, que permitieron la amplia recepción de artistas, modelos e iconografías italianos en el medio español.

La Historia del Arte ha prestado especial atención a este proceso entre grandes centros artísticos, principalmente cuando la semejanza formal entre obras de distintas procedencias es más que evidente y la explicación de tal cuestión es fácilmente explicable. Sin embargo, en el estudio de las principales figuras que conforman las escuelas locales debe existir cierta sensibilidad para revelar que en la relación maestro-



aprendiz se dan otros estímulos externos que jugarán un papel esencial a la hora de determinar la personalidad única del genio creador.

### Estado de la cuestión

La influencia de la pintura italiana en las producciones de los artistas sevillanos en el siglo XVII no ha sido estudiada de forma sistemática con anterioridad. De la misma manera, tampoco se ha profundizado ni puesto en relación los factores que hicieron posible la consecución de este fenómeno, como la presencia de las familias italianas en ese ámbito geográfico, los viajes de personajes sevillanos a la península vecina, así como el mecenazgo y el coleccionismo de obras de arte de las distintas escuelas italianas. No obstante, desde antiguo se han venido indicando ciertos ejemplos de la dependencia de determinados modelos en obras muy concretas de artistas pertenecientes a la escuela local hispalense, como haría en el siglo XVIII Miguel Espinosa Maldonado de Saavedra, II conde del Águila, cuando señalaba en una carta dirigida a Antonio Ponz la similitud entre un lienzo que representa a *Moisés y el agua de la roca* del genovés Gioacchino Aseretto y la obra de la misma temática que Murillo ejecutó para la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad<sup>1</sup>. Por entonces, Ponz denominaba a Alonso Cano, artista granadino pero formado en Sevilla, como el «Ghido Reni español»<sup>2</sup>, al vislumbrar un estrecho parecido de orden estético entre las obras de ambos maestros. En la centuria sucesiva sería Céan Bermúdez quien distinguiría otros ejemplos más de la inspiración que Murillo obtuvo de las obras de artistas como Stefano della Bella, Ribera y Tiziano, justificadas por el erudito a través de una posible estancia del sevillano en la corte –ya citada por Antonio Palomino<sup>3</sup>– donde mejoraría su técnica mediante el estudio y la copia de los originales de estos pintores presentes en las residencias reales, episodio auspiciado por Velázquez<sup>4</sup>. En 1848, el pintor Valentín Calderera esgrimía una rotunda crítica al apelativo con que se conocía por entonces a Zurbarán, es decir, el «Caravaggio español»,

---

<sup>1</sup> Carta recogida en: Carriazo, 1929: 175.

<sup>2</sup> Ponz, 1780, IX: 272.

<sup>3</sup> Palomino, 1986: 291.

<sup>4</sup> Ceán Bermúdez en Madrazo, 1832, I: 32. Céan Bermúdez, 1806: 48-49.

puesto que la única semejanza que podía advertir en sus obras era el «el vigor solo de claroscuro»<sup>5</sup>. Por su parte, años más tarde, Pedro de Madrazo volvería a señalar las concomitancias entre las *Madonne* de Rafael Sanzio y las Vírgenes de Murillo<sup>6</sup>.

El discernimiento que estos escritores tuvieron de la cultura italiana debía ser muy extenso, así como de las fuentes histórico-artísticas españolas, especialmente de los tratadistas y biógrafos Francisco Pacheco, Bartolomeo Carducci, Jusepe Martínez y Antonio Palomino. Además, el modo en que llevaron a cabo las comparaciones estilísticas sugiere que los maestros sevillanos debían conocer profundamente las obras de los pintores italianos, puesto que no justificaron la extrañeza de tal dependencia artística. Este último aspecto pudo darse de tal manera gracias a que en los territorios del reino hispalense se conservaba aún por entonces un gran número de ejemplares llegados desde las escuelas de Florencia, Génova, Roma, Bolonia, Nápoles y Milán, entre otras, los cuales muy posiblemente se encontrarían en estas ciudades desde el siglo XVII. Así lo indicó Ponz en su *Viage de España* (1780)<sup>7</sup>, Montero de Espinosa en su *Guía de forasteros* (1832)<sup>8</sup> y Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca* (1844)<sup>9</sup>, quien en 1844 se lamentaba de que desde hacía años las obras de arte de los templos y conventos de Sevilla estaban siendo expoliadas descontroladamente por los extranjeros, y a pesar de las leyes que se habían promulgado para su protección, el patrimonio artístico de la ciudad estaba siendo mermado, situación que se agravaría con la invasión francesa. El mismo autor sugiere que una mínima parte se salvó gracias a la acción de diletantes hispalenses, que conscientes de la situación adquirieron numerosas obras para evitar que salieran de la región<sup>10</sup>. En el estudio de cada una de las colecciones analizadas la pintura italiana tiene un indudable protagonismo, tanto por el número como por la calidad de los cuadros mencionados<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Calderera, 1848: 358

<sup>6</sup> Madrazo, 1882.

<sup>7</sup> Ponz, 1780, IX.

<sup>8</sup> Montero de Espinosa, 1832.

<sup>9</sup> Amador de los Ríos, 1844.

<sup>10</sup> Amador de los Ríos, 1844: 408-409.

<sup>11</sup> Amador de los Ríos, 1844. La segunda parte del mismo volumen está dedicado a la enumeración de las obras que se hallaban en las colecciones privadas sevillanas.

No obstante, para el comienzo del siglo XX todas estas galerías ya estaban dispersas y la presencia de estas obras había quedado prácticamente olvidadas. Aún sin la certeza de la convivencia en la Sevilla el siglo XVII de las obras italianas y los grandes maestros locales, la historiografía –en su mayor parte extranjera– seguía insistiendo en estas afinidades. En este sentido, August L. Mayer identificó que la base compositiva de los *Niños de la Concha* de Murillo era una estampa de Reni, quien a su vez se basó en una obra de Annibale Carracci<sup>12</sup>. El mismo especialista discernió en el estilo de Murillo una fuerte influencia de la pintura de Rafael –factor ya reconocido desde antiguo–, y de Correggio, lo que hacía del sevillano «un compañero de Guido Reni, y nosotros creemos que realmente debemos llamarle el Reni mejor que el Rafael español»<sup>13</sup>.

Sin embargo, por aquellos momentos la obra de ambos pintores –Reni y Murillo– estaban viviendo una situación de depreciación estética en España, que se tradujo en un cansancio visual generalizado producido probablemente por la popularización de las obras de Murillo a través de la reproducción descomedida de sus figuras, de la que muy pronto saldría el pintor sevillano, pero en la que muy injustamente sigue en la actualidad el boloñés, precisamente por la asimilación estilística entre ambos. No sucedió lo mismo con la obra de Velázquez, del que Longhi afirmaría en 1927 que en su etapa sevillana debía conocer la producción caravaggista de la que se influenció para la confección de cuadros como el *Santo Tomás Apóstol* del Museo de Bellas Artes de Orleáns<sup>14</sup>. A pesar de ello, en estos momentos en que se estaba llevando a cabo el inicio de la construcción historiográfica en firme de los pilares de la escuela barroca hispalense, para los especialistas españoles las influencias foráneas pasaron a un segundo plano. En ese sentido, Sentenach veía en la figura de Francisco de Herrera, *el Viejo*, el verdadero exponente de la pintura al natural, aquel que conseguiría dejar atrás una tradición basada en «that school which had been made manifest in the frescoes and panels of the Italian artist», refiriéndose sin lugar a dudas a Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes<sup>15</sup>. Negando en el proceso compositivo de Herrera cualquier influencia extranjera, este

---

<sup>12</sup> Mayer, 1913: 89.

<sup>13</sup> Mayer, [1911 (2010)]: 250.

<sup>14</sup> Longhi, 1927: 4-12.

<sup>15</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 79.

especialista afirmó que la técnica del artista se basaba exclusivamente en la imitación del natural, haciéndolo responsable de introducir este estilo en Sevilla, alcanzando tal objetivo exclusivamente con su propia maestría y «his own inspiration and by the mastery of his tools which he had acquired»<sup>16</sup>. Sentenach propone de esta manera el nacimiento del naturalismo sevillano como producto de su propia evolución, obviando para ello el contemporáneo éxito del caravaggismo, y dotando de veracidad su discurso al nombrar discípulo de Herrera a Juan de Roelas, a pesar de conocer la hipótesis del viaje a Italia del segundo a comienzos del siglo XVII<sup>17</sup>. Efectivamente, Sentenach reconoció en las obras de Roelas un cierto paralelismo con el brillante colorido de la escuela veneciana, el cual más que plantearlo como un proceso de influencias, lo definió como una asociación casual de ideas, al entender que Sevilla y Venecia eran dos ciudades que compartían una misma atmósfera definida por un puerto, fluvial en una y marítimo en otra, sentenciando que la escuela sevillana estaba destinada a ser hermana de la veneciana, siendo Roelas el nexo que permitió materializarlo<sup>18</sup>. Por ello transigió al afirmar que Roelas –al que creía de origen hispalense– debió de estudiar y asimilar la técnica de Tintoretto, Tiziano y Veronese, con lo que descubrió el modo de hacer brillar ciertos colores, conocimiento que a su retorno combinaría con el naturalismo aprendido en Sevilla, definiendo de esta manera su particular estilo<sup>19</sup>.

Con esta afirmación, el historiador preparaba con convicción una explicación al enigmático naturalismo presente en la obra juvenil de Velázquez, cuya formación había estado en manos de Pacheco, artista que había consagrado su producción a un retardatario estilo manierista sin llegar a introducirse en las nuevas propuestas. No obstante, anteriormente Velázquez había sido varios meses aprendiz de Herrera, y así Sentenach justificaba la rápida evolución del maestro hacia la imitación del natural a pesar de su posterior vínculo al entorno de Pacheco, y evitaba tratar las posibles influencias italianas difíciles de determinar por entonces, de la siguiente manera: « Notwithstanding these circumstances Velazquez kept to the revolutionary vigour of Herrera's style, not only in

---

<sup>16</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 80.

<sup>17</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 88.

<sup>18</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 88-89.

<sup>19</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 90.

regard to his drawing, but also in regard to the study of nature which that master had initiated»<sup>20</sup>.

Con el paso de los años y los diversos descubrimientos documentales, que entre otras cuestiones aclararon diversos episodios de la vida de Roelas, la historiografía sevillana otorgó a este pintor la llave del naturalismo local, pero ha continuado desde entonces buscando su identidad como síntesis de su propia idiosincrasia, obviando los trascendentales factores foráneos del siglo XVII, como puede verse en la introducción de la *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII* (1985)<sup>21</sup>.

Resulta paradójico que desde principio del siglo XX proliferaron los estudios relativos a la presencia e influencia del arte italiano en España, como el estudio *Ribalta y Caravaggio* (1946) de Ainaud Lasarte, en el que por primera vez se nombraban sistemáticamente los originales y copias del maestro lombardo en España, así como los trabajos de Pérez Sánchez sobre *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España* (1964) y su tesis *Pintura italiana del siglo XVII en España*, defendida en 1963 en la Universidad Complutense de Madrid pero publicada dos años más tarde. Este volumen resulta fundamental, puesto que señala una gran presencia de ejemplares de las distintas escuelas italianas en las ciudades españolas, así como las noticias históricas de otros no conservados<sup>22</sup>. Además, en diversas exposiciones de carácter tanto nacional como internacional se estudió con especial atención la dependencia del naturalismo italiano en los pintores españoles del siglo XVII, estando la escuela sevillana representada por diversos artífices, como Zurbarán y Velázquez, exponiéndose así la difusión de la corriente por Europa desde prácticamente su creación. Entre ellas destaca *Caravaggio y el Naturalismo español* (1974) organizada en Sevilla por Pérez Sánchez, así como *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* (2005), la cual se centraba exclusivamente en este fenómeno en la capital hispalense, incluyendo en su catálogo un ensayo de Salort Pons en el que exponía la importancia de la presencia italiana en la

---

<sup>20</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 105-106.

<sup>21</sup> Valdivieso y Serrera, 1985:10-12.

<sup>22</sup> La influencia italiana en la Sevilla del siglo XVI está ampliamente aceptada, véase por ejemplo: Lleó Cañal, 1979.

ciudad y las relaciones entre ambas península como parte del proceso de influencias<sup>23</sup>. Además, es de especial relevancia la tesis de Navarrete Prieto en la que se demostraba de manera sistemática el uso de los grabados de artistas extranjeros por los pintores andaluces<sup>24</sup>.

A pesar del esfuerzo por demostrar que llegaron a Sevilla numerosos originales y estampas italianas en el siglo XVII, cada vez que se ha tratado puntualmente la influencia de algún modelo con esa naturaleza sobre una pintura salida de los pinceles de un maestro sevillano, los especialistas han creído conveniente introducir una justificación que aclarara que estas aportaciones no tenían como objetivo erosionar la idea de “originalidad” de esta escuela local<sup>25</sup>. Así, por ejemplo, Guerrero Lovillo dedicó varias páginas en su artículo *Murillo y Assereto* (1950) a desembarazar al pintor sevillano del concepto de plagio para posteriormente declamar las semejanzas entre las obras de ambos artistas. En fechas más recientes, diversos especialistas en el pintor hispalense han intentado minimizar el impacto del uso que este pudo hacer de las estampas italianas, incluso cuando se trata de ejemplos muy evidentes, entendiendo esta práctica como de carácter puntual y ajeno totalmente a su proceso compositivo, puesto que esta falta de originalidad va en detrimento de la “genialidad” de los artistas sevillanos en la imitación del natural<sup>26</sup>.

Esto indica que una parte de la historiografía moderna sigue aceptando la recurrente imagen de una escuela barroca sevillana hecha a sí misma con diversas pero insignificantes referencias externas, la cual como se ha señalado se remonta a comienzos del siglo pasado. Esta tendencia aporta al concepto de originalidad unos matices que son inherentes a la situación cultural de aquellos momentos del nacimiento de las Vanguardias Históricas, cuando lo que primaba para la consideración del arte era la novedad, aunque en la Edad Moderna este concepto no era entendido de la misma manera. El hecho de tomar referencias extranjeras formaba parte del proceso de aprendizaje de los pintores de aquel tiempo, así como la utilización de modelos para crear nuevas obras, por lo que la

---

<sup>23</sup> Salort Pons, 2005: 53-68.

<sup>24</sup> Navarrete Prieto, 1997.

<sup>25</sup> Guerrero Lovillo, 1950.

<sup>26</sup> Valdivieso, 2010: 151.

originalidad no se aplicaba tanto a la novedad compositiva sino a la formación de un estilo personal que fuera capaz de esconder la citación de otros maestros. Así viene reflejado en los tratados del *Arte de la Pintura* (1649) de Pacheco y en *El Museo Pictórico y la Escala Óptica* (1715-1724) de Palomino, en los que además esta práctica se entendía como una suerte de juego intelectual que permitía a un maestro darse a conocer al público como instruido en las producciones de otros artistas internacionales.

La presencia de italianos en la Sevilla del siglo XVII ha sido objeto de estudio desde antiguo, especialmente por historiadores centrados en el proceso de evolución del comercio entre Italia, el reino hispalense y América, dejando en un segundo plano casi inexistente la esfera cultural de estos extranjeros. Aun así estos estudios resultan transcendentales para conocer cómo estaba estructurada la ciudad de Sevilla de aquellos momentos de una manera completa, teniendo en consideración el peso político y social de las comunidades de florentinos y genoveses, como puede verse en los resultados de las actas de los diversos coloquios hispanos-italianos sobre *La Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII* (1989), y *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)* (2011), entre otros, así como en diversas tesis defendida en la última década, como la de Ben Yessef Garfia, titulada *Una familia genovesa entre la república y la monarquía hispánica: Battista Serra como modelo de red transnacional en un sistema policéntrico (finales del s. XVI-mediados del s. XVII)* (2015). Cabe destacar otras obras que tratan las relaciones culturales entre España y las diversas ciudades italianas, aunque no aborden particularmente el reino sevillano, como la colección llamada *España e Italia* editada por el Centro de Estudios Europa Hispánica, así como la tesis de García Cueto sobre *el Seicento Boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas* (2006).

Por tanto, el propósito de esta investigación se basa en la conciliación de las diversas disciplinas históricas, económicas, políticas y sociales que tienen como objeto el estudio de la presencia italiana en la Sevilla del siglo XVII, con aquellas de estirpe cultural para poner de relieve un fenómeno de influencias artísticas que afectó a la

evolución de la escuela pictórica local a través de varios factores. Entre estos se ha querido poner en valor el interés que los comerciantes y agentes italianos establecidos en el reino hispalense tuvieron por las cuestiones de mecenazgo cultural, así como aquellas colecciones de pintura italiana que llegaron a estas tierras, gracias mayormente a los religiosos y nobles que viajaron a la península vecina. Todo ello implica considerar que los maestros locales tuvieron a su alcance un repertorio de originales, copias y estampas más numeroso y variado del que hasta el momento se tiene constancia, y que su integración se basó en la evolución natural de esta escuela, que estaba bien informada de lo que estaba sucediendo en los diversos centros italianos mediante las eficaces vías de comunicación establecidos por el comercio, la religión y la nobleza.

### **Objetivos de la investigación**

24 Mediante la integración de las vías de investigación que se enumeraran en el apartado dedicado a la metodología, el objetivo principal que se ha querido conseguir en un primer momento, que corresponde con el punto más sustancial de esta tesis, es la comprobación de cómo los modelos figurativos italianos incidieron en la creación de los maestros sevillanos del Barroco. Con el avance realizado en los Trabajos Fin de Grado y Máster, se ha podido comprobar cómo los artistas de la escuela boloñesa ejercieron una influencia notable en la Sevilla de los siglos XVII y XVIII, siendo un ejemplo paradigmático de dicha circunstancia, la dependencia de la obra de Guido Reni en la producción de Bartolomé Esteban Murillo. Al extender este mismo modelo de investigación a la totalidad de las escuelas italianas del Barroco, cabe esperar que pueda alcanzarse un conocimiento mucho más preciso y real no sólo de la pintura sevillana del Barroco, sino de la cultura de la época en aquel contexto geográfico.

Otro importante objetivo es la reconstrucción de los canales de comunicación cultural entre Sevilla e Italia durante los siglos XVII y XVIII, de la forma más exhaustiva



posible. Esta aportación excederá los límites de la Historia del Arte para contribuir a la Historia general, ya que el tráfico de las influencias culturales está compuesto y rodeado de otros factores que se escapan al Arte propiamente dicho, como puede ser los sistemas de transportes, las transacciones económicas, o todos aquellos factores humanos que hicieron posible este proceso.

La tercera meta a lograr es el poner de manifiesto la presencia de obras pictóricas italianas en las colecciones civiles y religiosas de los territorios que formaban parte del reino de Sevilla, tanto originales como copias. Todas ellas suponen una de las bases más importantes para establecer el grado de influencia que ejerció el arte italiano en la escuela sevillana, por suponer una carismática fuente de inspiración para sus obras. Además, se podrá determinar la procedencia y autoría de obras de grandes colecciones eclesiásticas, como la Catedral de Sevilla, o nobiliarias, que cuentan entre sus inventarios con abundantes anónimos italianos, y que pasan desapercibidas sólo por no conocerse su creador. Levantar el velo a la existencia de obras de procedencia itálica nos dará una dimensión social y antropológica en este estudio, no menos importante, al revelar el gusto del público sevillano por la pintura italiana, así como determinar el porqué de la demanda de obras de la escuela italiana.

25

Sin embargo, la llegada de obras no fue sólo la causa de esta influencia, sino que debemos pensar en el comercio de otros bienes, como fueron los libros y los grabados. Esta investigación también va dirigida a contribuir al conocimiento de esta comercialización, para determinar qué fuentes de estas características se encontraban al servicio de los artistas que las utilizaron para enriquecer sus referencias visuales en la Sevilla del Barroco.

## Metodología

Como veremos a continuación, la metodología seguida se inicia con el estudio bibliográfico en todos los campos de esta investigación, para determinar en qué casos era necesario profundizar o abrir nuevas vías recurriendo a los documentos de archivos. Muy importante también ha sido el acercamiento directo a las obras en España y el extranjero, es decir, la visualización en primera persona de las pinacotecas en busca de las pinturas italianas y sevillanas de las que se trata.

Para abordar este estudio ha sido necesaria una revisión bibliográfica de las publicaciones que abordan de forma general las relaciones entre Italia y Andalucía, sobre todo en actas de congresos sobre este objeto, en los que generalmente se han tratado temas relacionados con el mercado y el asentamiento de italianos en el área sevillana. El examen bibliográfico aportó las bases para indagar con más profundidad sobre ciertas familias italianas que tuvieron contactos con Sevilla, y que además estuvieron relacionadas con el patrocinio artístico. Para ello también se ha realizado investigación de archivo centrada en los protocolos notariales del Archivo Provincial, Archivo General de Indias y Archivo de la Catedral de Sevilla. Asimismo, en las diversas estancias disfrutadas en Roma, Florencia y Bolonia se ha podido cotejar la información documental encontrada en Sevilla con la localizada en un profundo trabajo en los archivos de Estado de estas ciudades, en los que se ha hallado un copioso material, en gran parte inédito, que confirma la existencia de evidentes relaciones culturales entre estas regiones y el sur de España.

El estudio en profundidad de los estilos de los principales pintores italianos, necesario para conocer sus diferentes características, ha permitido el reconocimiento de sus obras en Sevilla, y su presencia en los inventarios de grandes colecciones ya desaparecidas, permite conocer la preferencia de según qué pintores italianos dependiendo del momento. Para esta labor, se ha llevado a cabo un extenso trabajo de campo, que ha comprendido la visita a instituciones públicas y privadas tanto de Sevilla como de aquellos territorios que se encontraban bajo la jurisprudencia del reino de Sevilla en el siglo XVII. Así mismo, el trabajo de campo se ha extendido a las ciudades italianas de las que procede la influencia notada en la escuela barroca sevillana, para hallar así

afinidades compositivas de una manera más directa y completa ente los respectivos acervos histórico-artísticos.

Toda la información obtenida en los tres apartados anteriores ha sido de utilidad para demostrar con diferentes ejemplos de qué manera y en qué grado existió una influencia italiana en la producción de los pintores sevillanos del siglo XVII. Del mismo modo, se ha dado especial atención a los pintores relacionados con la escuela sevillana cuya estancia italiana se conoce desde antiguo, así como a otros que por primera vez en esta ocasión se desvela sus viajes a la península vecina. Entre los diferentes modos de influencias detectados, cobraron gran protagonismo como transmisoras de composiciones las estampas y grabados, habiendo tomado como base sobre este específico fenómeno en primera instancia las publicaciones como las de Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto. También se ha pretendido poner de relieve la incidencia de las copias pictóricas y su correspondencia con las composiciones sevillanas, así como de otros originales que se hallaron en Sevilla, aunque actualmente se encuentren desaparecidos o en un lugar ajeno a esta ciudad.

### **Estructura y criterios**

La presente tesis se ha estructurado en cinco capítulos principales dedicados a otras tantas regiones italianas, dentro de los cuales se encuentran diversos apartados en los que se estudia la presencia de la población de ese origen en la ciudad de Sevilla, el coleccionismo de sus obras y la influencia ejercida por esta en esta escuela en el siglo XVII. Además, se ha querido resaltar en las tres primeras partes a las principales familias o personajes más relevantes en los procesos de transferencia cultural de los que se ha podido tener conocimiento, así como otras cuestiones de mecenazgo de las comunidades italianas en la capital hispalense. Se ha aspirado en este trabajo a ser riguroso y sistemático en su ejecución, aunque la amplitud de los temas aquí tratados impide considerar el agotamiento de este argumento. Realmente desde el comienzo de esta investigación se ha tenido en cuenta circunstancia, por lo que se ha pretendido con ella

sentar las bases para su futura continuación. Uno de los factores a tener en cuenta en este sentido es la amplitud del antiguo reino de Sevilla (fig. I), el cual abarcaba las actuales provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, así como otras localidades de la actual provincia de Málaga, como Antequera y Archidona, y parte del sur de la provincia de Badajoz, con poblaciones como El Bodonal, Fregenal de la Sierra e Higuera la Real.

Los centros artísticos más relevantes de este reino, además de las ciudades de Sevilla y Cádiz, fueron las capitales de los ducados de Osuna, Marchena, Olivares y Medina Sidonia, así como la del marquesado de Estepa. Puede por otro señalarse la pujanza en análogo sentido de las poblaciones de Carmona, Écija y Antequera.



Fig.I.- Willem Jansz, Blaeu, *Andalvzia continens Sevillam et Cordvbam*, 1634-1635. La Haya: Koninklijke Bibliotheek.

Por la naturaleza de esta investigación en la que se analizan documentos históricos procedentes de archivos tanto de España como de Italia, así como fuentes escritas en ambos idiomas, se ha preferido mantener los nombres y apellidos italianos sin traducir, a

excepción de casos puntuales (Miguel Ángel, Rafael). De igual manera, para los nombres de españoles presentes en las fuentes italianas se ha optado por mantener la forma castellana.

Para las citas a pie de página se ha optado por un formato breve, en el que se ha evitado la introducción de abreviaturas latinas para que las referencias sean más directas y claras. Una de las particularidades que se puede observar es la supresión del apellido del autor dentro de una nota cuando sigue una segunda publicación del mismo, separándose mediante punto y coma. Si bien se ha pretendido consultar las primeras ediciones de las fuentes históricas, en diversas ocasiones no ha sido posible, por lo que en nota se indicado la fecha de la primera impresión y aquella obra de la edición consultada. Cuando la nota hace referencia a un documento de archivo, se ha preferido no incluir la signatura archivística, sino que a cada documento se le ha asignado un número de orden, pudiendo verse la correspondencia en el índice del apéndice documental.

Para la transcripción de los documentos se ha intentado mantener criterios homogéneos, independientemente del lugar de conservación. Se ha respetado la ortografía original, actualizando la puntuación y acentuación; las abreviaturas se han desarrollado teniendo en cuenta la ortografía dominante en el texto; las consonantes dobles iniciales se han reducido a una, mientras que en medio se han mantenido; la “y” se ha mantenido solamente cuando no produce error de comprensión, siendo conservada en la mayoría de ocasiones cuando sirve como nexos; se han respetado las grafías diferenciadas “u” y “v”; en ciertas ocasiones se ha usado “sic” para indicar que se ha mantenido la forma original de la palabra, aunque parezca erróneamente escrita en la actualidad; por último, se han utilizado tres puntos suspensivos entre corchetes cuando se ha obviado parte de la información del documento.

Las fechas de los documentos se han mantenido como aparecen originalmente en ellos, incluidos aquellos pertenecientes al Archivio di Stato de Florencia en estilo florentino, *ab incarnatione* (inicia el año el 25 de marzo), puesto que no interfiere en ningún caso en su integración en el discurso general.



## *Introduzione*

Il Seicento, definito “Il Secolo d'Oro spagnolo” ebbe uno sviluppo fecondo nell’ambito delle arti a Siviglia. La stessa città vide il declino dei grandi artisti del Manierismo, ma anche la nascita di celebri maestri del Naturalismo, come Diego Velázquez e Bartolomé Esteban Murillo, che conquistarono ben presto la scena artistica della capitale andalusa e di tutti i territori della monarchia spagnola. Dal secolo precedente, Siviglia era diventata una delle enclavi più importanti per il commercio tra l'America e il resto dell'Europa, divenendo un crocevia in cui le persone di diversi paesi vivevano e si relazionavano. Molte di loro decisero di rimanere in queste terre e trasferiscono le loro aziende e le loro famiglie, importando nel paese così i loro usi e la loro cultura. In tal senso, gli italiani ebbero un rilievo speciale, ed è proprio la loro presenza e accoglienza culturale in Andalusia ciò che si intende studiare in questo contributo<sup>27</sup>.

31

Il presente studio è iniziato con lo sviluppo della tesi di laurea, in cui è stato evidenziato come la scuola sivigliana sia stata influenzata dall’arte del pittore bolognese Guido Reni. Tale lavoro, a carattere bibliografico, è stato corredato da un’attenta ricerca documentaria, ed è successivamente sfociata in una tesi di master in patrimonio artistico di Andalusia ed America discussa presso l’Università di Siviglia. In quella occasione, è stata dimostrata l'accoglienza nella scuola sivigliana di tutta la pittura barocca bolognese, evidenziando inoltre come le opere dei Carracci, Guercino o Guido Reni fossero presenti nell’antico regno di Siviglia, nonostante la storiografia spagnola non abbia mai trattato questo argomento in maniera approfondita. I risultati raggiunti con entrambi i contributi, che possono essere considerati preliminari al completamento di questa tesi di dottorato, hanno contribuito a far progredire le conoscenze relative non solo all’incidenza dell’arte bolognese nel capoluogo andaluso, ma anche nella percezione e propagazione delle altre scuole pittoriche italiane a Siviglia.

---

<sup>27</sup> Ringrazio alla dottoressa Marta Fossati per l’aiuto nella traduzione di questa sezione.

### **Ipotesi e giustificazione**

La conoscenza del patrimonio storico-artistico della città e della provincia savigliana viene raccolta in pubblicazioni di grande rilevanza, dalle origini della storiografia artistica spagnola ai giorni nostri; una circostanza che ha permesso notevoli progressi nella catalogazione e documentazione delle opere, nonché nella ricostruzione della biografia dei relativi artefici. Tuttavia, nell'analisi della nascita e della caratterizzazione della scuola di Siviglia, la storiografia ha spesso ignorato i riferimenti stranieri che ad essa si ancorano, creando così un'arte chiusa agli impulsi provenienti dal continente europeo. Tra questi riferimenti, decisiva per la configurazione dell'arte spagnola dell'età moderna, è l'influenza italiana. Il possesso da parte della corona spagnola di vasti territori nella vicina penisola italiana – il Ducato di Milano e i Vicereami di Napoli, Sicilia e Sardegna- ha infatti portato alla creazione di una serie diversificata di relazioni culturali tra i due paesi, permettendo così l'introduzione di artisti, modelli e iconografie italiane nell'ambiente spagnolo.

32

La Storia dell'Arte ha prestato particolare attenzione a questo processo tra i maggiori centri artistici, specialmente quando la somiglianza formale tra opere di diversa provenienza è lampante e la spiegazione di tale questione è facilmente giustificabile. Tuttavia, nello studio delle diverse personalità che compongono le scuole locali, è necessaria una maggiore sensibilità per rivelare nella relazione insegnante-allievo altri stimoli esterni essenziali per il genio creativo di ogni artista.

### **Stato della questione**

L'influsso della pittura italiana sulla produzione degli artisti savigliani nel XVII secolo non era mai stata studiata sistematicamente fino ad ora. Un simile destino ha interessato inevitabilmente anche tutti quei fattori che hanno reso possibile il



raggiungimento di tale fenomeno come ad esempio la presenza di famiglie italiane sul territorio andaluso, i viaggi di personaggi sivigliani nella penisola italiana, nonché il mecenatismo e il collezionismo delle opere d'arte delle diverse scuole italiane nel sud della Spagna.

Tuttavia, da lungo tempo sono state individuate molteplici prove riguardo alla dipendenza di alcuni modelli iconografici da opere molto specifiche di artisti appartenenti alla scuola sivigliana, fra i quali emergono con maggior vigore Bartolomé Esteban Murillo, Diego Velázquez e Francisco Zurbarán, posti al centro della critica artistica già a partire dalla seconda metà del Settecento.

Lo dimostra in particolare una lettera spedita nel XVIII secolo da Miguel Espinosa Maldonado de Saavedra, II conte dell'Aquila, e indirizzata allo storico Antonio Ponz, nella quale viene messa in luce la somiglianza tra la tela raffigurante *Mosè e l'acqua della roccia* del genovese Gioacchino Assereto e il dipinto sullo stesso tema che Murillo eseguì per la chiesa di San Jorge dell'Ospedale de la Caridad<sup>28</sup>.

33

A quel tempo Ponz soprannominò Alonso Cano, artista di origini granadine ma formatosi a Siviglia, lo «spagnolo Ghido Reni»<sup>29</sup>, intravedendo in esso una stretta affinità estetica con il linguaggio del bolognese.

Nel secolo successivo è Céan Bermúdez a distinguere altre fonti d'ispirazione che Murillo scelse dalle opere di artisti come Stefano della Bella, Ribera e Tiziano, giustificando simili riferimenti attraverso un ipotetico soggiorno –per altro riferito anche da Antonio Palomino<sup>30</sup>– che lo stesso pittore avrebbe trascorso a Madrid protetto da Velázquez<sup>31</sup>, con l'intento di migliorare la sua tecnica attraverso lo studio e la copiatura degli originali presenti nelle residenze reali.

Analogamente, nel 1848 il pittore Valentín Calderera esercitò un giudizio negativo al soprannome con cui Zurbarán era noto in quel momento, ovvero «Caravaggio

<sup>28</sup> Carta recogida in: Carriazo, 1929: 175.

<sup>29</sup> Ponz, 1780, IX: 272.

<sup>30</sup> Palomino, 1986: 291.

<sup>31</sup> Ceán Bermúdez en Madrazo, 1832, I: 32. Céan Bermúdez, 1806: 48-49.

spagnolo», poiché l'unica somiglianza che riusciva a notare nelle sue opere era il «vigore solo del chiaroscuro»<sup>32</sup> tipico del pittore lombardo. E ancora, nell'accrescimento della critica artistica dedicata a Murillo, Pedro de Madrazo sottolineava anni dopo la stretta relazione tra le sue *Virgenes* e le Madonne di Raffaello Sanzio<sup>33</sup>.

La conoscenza che questi scrittori avevano della cultura italiana doveva essere molto ampia, così come l'accesso alle fonti storico-artistiche spagnole, in particolare di autori come Francisco Pacheco, Bartolomeo Carducci, Jusepe Martínez e Antonio Palomino.

Inoltre, il modo in cui sono stati fatti questi confronti stilistici suggerisce che i maestri sivigliani dovrebbero conoscere a fondo le opere dei pittori italiani, poiché questi critici non giustificarono tale dipendenza artistica. Tale aspetto potrebbe verificarsi grazie al fatto che nell'Settecento a Siviglia vi erano ancora un gran numero di opere provenienti da Firenze, Genova, Roma, Bologna, Napoli e Milano, le quali molto probabilmente erano presenti in città già dal Seicento. Questa ipotesi viene confermata da Ponz nel suo *Viage* (1780)<sup>34</sup>, da Montero de Espinosa nella sua *Guía de forasteros* (1832)<sup>35</sup> e da Amador de los Ríos nella *Sevilla pintoresca* (1844)<sup>36</sup>, pubblicazione, quest'ultima, assai critica riguardo alla diffusa pratica dei forestieri di saccheggiare le opere d'arte nei luoghi di culto e nei conventi di Siviglia, nonostante già a quel tempo fossero state emanate leggi per la loro protezione, una situazione che sarebbe stata aggravata dalla campagna Napoleonica. Amador de los Ríos ribadiva inoltre come nella costante diminuzione del patrimonio artistico, un'importante ruolo per la loro difesa fu rivestito dai collezionisti sivigliani i quali, consci del valore delle opere d'arte nel territorio, ne acquistarono in gran numero per impedirne l'esportazione<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Calderera, 1848: 358.

<sup>33</sup> Madrazo, 1882.

<sup>34</sup> Ponz, 1780, IX.

<sup>35</sup> Montero de Espinosa, 1832.

<sup>36</sup> Amador de los Ríos, 1844.

<sup>37</sup> Amador de los Ríos, 1844: 408-409.

Nello studio di ciascuna delle collezioni analizzate nel presente lavoro, la pittura italiana ha una preminenza indiscutibile, sia per numero che per qualità<sup>38</sup>. Tuttavia, all'inizio del XX secolo tali gallerie private erano già disperse e l'esistenza dei dipinti in esse contenuti era stata praticamente dimenticata. Anche senza la certezza della convivenza tra le opere italiane e dei maestri locali nella Siviglia del Seicento, la storiografia – principalmente quella straniera – ha insistito molto su questa tangenza figurativa. In particolare, August L. Mayer aveva identificato nell'origine compositiva del *Gesù bambino con San Giovannino* (popolarmente chiamato *I Bambini della conchiglia*) di Murillo un'incisione di Guido Reni, che a sua volta si era basato su un'opera di Annibale Carracci<sup>39</sup>. Lo studioso riconosceva inoltre nello stile di Murillo un forte influsso della pittura di Raffaello –già riconosciuto dalla letteratura dei secoli precedenti– e di Correggio, rendendo così l'artista sivigliano «un compañero de Guido Reni, y nosotros creemos que realmente debemos llamarle el Reni mejor que el Rafael español»<sup>40</sup>.

Tuttavia, a metà del XX secolo in Spagna i dipinti di entrambi i pittori –Reni e Murillo– stavano subendo un deperimento estetico, che si tradusse in una stanchezza compositiva e ripetitività causata dalla propagazione delle opere di Murillo attraverso una riproduzione seriale di bassa qualità, situazione questa dalla quale il pittore sivigliano sarebbe salvo molto presto, ma a cui oggi il bolognese continua ingiustamente, proprio per l'assimilazione stilistica tra i due artisti.

Lo stesso problema non accadde a Velázquez, del quale Roberto Longhi avrebbe affermato nel 1927 che, nella sua fase sivigliana, doveva conoscere la produzione caravaggesca? Io preferisco caravaggesca in riferimento alla realizzazione di dipinti come il *San Tommaso Apostolo* del Museo di Belle Arti di Orleans<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Amador de los Ríos, 1844. La seconda parte dello stesso volume è dedicata all'enumerazione delle opere che erano nelle collezioni private sivigliane.

<sup>39</sup> Mayer, 1913: 89.

<sup>40</sup> Mayer, [1911 (2010)]: 250.

<sup>41</sup> Longhi, 1927: 4-12.

Eppure, nel XX secolo agli albori della storiografia relativa alla scuola barocca sivigliana, gli specialisti spagnoli ignorarono quasi del tutto le influenze straniere dalle quali i maestri andalusi trassero ispirazione. In tal senso, Narciso Sentenach vide in Francisco de Herrera, *il Vecchio*, il vero esponente della pittura naturalista, colui che riuscì a lasciarsi alle spalle una tradizione nata da quella scuola «which had been made manifest in the frescoes and panels of the Italian artist», riferendosi senza dubbio a Francisco Pacheco e a Pablo de Céspedes<sup>42</sup>.

Negando così qualsiasi influsso straniero nel processo compositivo di Herrera, lo stesso studioso affermò che la sua tecnica si basava esclusivamente sull'imitazione del naturale, rendendolo così responsabile dell'introduzione di tale linguaggio a Siviglia, raggiungendo quell'obiettivo esclusivamente con il proprio talento e «his own inspiration and by the mastery of his tools which he had acquired»<sup>43</sup>.

36 In questo modo Sentenach propose la nascita del naturalismo sivigliano come prodotto della evoluzione di questa scuola ovviando a tal fine il successo contemporaneo del caravaggismo. Addirittura, lo storico da veracità al suo discorso proponendo come discepolo di Herrera a Juan de Roelas, pur conoscendo l'ipotesi del suo soggiorno in Italia all'inizio del XVII secolo<sup>44</sup>.

Sentenach vide infatti nelle opere di Roelas un certo parallelismo con il colore brillante della scuola lagunare ma, anziché considerarlo come un suo derivato, lo giustificò come un'associazione casuale di idee, per il fatto che sia Siviglia che Venezia essendo entrambe immerse nella atmosfera portuale, fluviale per la prima e marittima per l'altra, erano destinate a essere due sorelle unite dallo stesso Roelas<sup>45</sup>. Per questo motivo lo studioso accettò che Roelas –da lui ritenuto di origine sivigliana– doveva aver studiato e assimilato la tecnica di Tintoretto, Tiziano e Veronese, impiegando così il modo di far

---

<sup>42</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 79.

<sup>43</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 80.

<sup>44</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 88.

<sup>45</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 88-89.

risplendere alcuni colori, in combinazione con l'imitazione del naturale in uno stile del tutto personale<sup>46</sup>.

Con questa affermazione, lo storico predispose con convinzione una spiegazione all'enigmatico naturalismo presente nell'opera giovanile di Velázquez, la cui formazione si era svolta quasi del tutto nella bottega di Pacheco, consacrata a uno stile manierista ritardatario e incapace di generare nuove soluzioni compositive. Tuttavia, lo stesso Sentenach sottolineò come in precedenza Velázquez fosse stato apprendista di Herrera e da lui avrebbe potuto evolversi verso l'imitazione del naturale. Evitò però di trattare le possibili influenze italiane difficili da determinare allora, come segue: «Notwithstanding these circumstances Velazquez kept to the revolutionary vigour of Herrera's style, not only in regard to his drawing, but also in regard to the study of nature which that master had initiated»<sup>47</sup>.

Nel corso degli anni e con l'aggiunta di scoperte documentarie, utili tra l'altro per aver chiarito vari episodi della biografia di Roelas, la storiografia sivigliana ha concesso a questo pittore la chiave il primato del naturalismo locale, ma da allora ha continuato a cercare la sua identità come sintesi della sua propria idiosincrasia, ignorando i fattori stranieri trascendentali del XVII secolo, come si può vedere nella *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII* (1985)<sup>48</sup>.

Parallelamente dall'inizio del XX secolo proliferarono gli studi sull'ascendente che l'arte italiana ebbe in Spagna, tra i quali si contano *Ribalta y Caravaggio* (1946) di Ainaud Lasarte, in cui gli originali e le copie degli del pittore lombardo conosciuti allora in Spagna furono sistematicamente elencati, e il volume di Pérez Sánchez intitolato *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España* (1964) pubblicato subito prima della sua tesi di Dottorato *Pintura italiana del siglo XVII en España* discussa nel 1963 all'Università Complutense di Madrid. L'opera di Sánchez in particolare assume un ruolo essenziale sia nel censimento delle diverse scuole italiane presenti nelle città spagnole, sia per una folta

<sup>46</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 90.

<sup>47</sup> Sentenach y Cabañas, 1911: 105-106.

<sup>48</sup> Valdivieso y Serrera, 1985:10-12.

raccolta di notizie storiche riguardo a tutte quelle opere certamente esistite ma non più conservate<sup>49</sup>.

L'interesse verso tale argomento ha dato vita, quasi contemporaneamente a diverse mostre a carattere locale e internazionale, che hanno ribadito la dipendenza dei pittori spagnoli nei confronti del naturalismo italiano nel diciassettesimo secolo. In tali occasioni, lo stesso tema è stato analizzato, soffermandosi in particolare sui protagonisti della scuola sivigliana quali Zurbarán e Velázquez, per rendere altrettanto nota al pubblico la rapidità con cui un simile linguaggio figurativo si propagò in seguito nel continente europeo. Tra queste esposizioni si distinse *Caravaggio y el Naturalismo español* (1974) organizzata a Siviglia da Pérez Sánchez, così come *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* (2005) fatta in questa medesima città dallo stesso storico e Benito Navarrete Prieto. Nel catalogo di quest'ultima, il saggio di Salort Pons dal titolo *Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII* è di fondamentale importanza per comprendere quali fossero le dinamiche che legarono la comunità italiana alla capitale andalusa, focalizzando in particolare quelle relazioni tra le due penisole che nel XVII secolo furono determinanti per l'influenza artistica<sup>50</sup>.

38

Negli anni Novanta del Novecento, ad arricchire il panorama di studi sull'argomento vi è inoltre la tesi di Dottorato di Navarrete Prieto *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* in cui viene dimostrato quanto fosse in uso presso le botteghe d'arte andaluse l'uso di incisioni di artisti stranieri<sup>51</sup>.

Nonostante lo sforzo impiegato dalla critica per dimostrare l'affluenza di numerose opere d'arte e stampe italiane a Siviglia nel Seicento, ogni volta si è studiato appositamente l'influsso di un modello con quella provenienza su un dipinto da un maestro sivigliano, gli specialisti hanno ritenuto opportuno introdurre una giustificazione per chiarire che con questi contributi non erano intesi a erodere l'idea di "originalità" di

---

<sup>49</sup> L'accettazione dell'influenza italiana nella Siviglia del XVI secolo è ampiamente accettata; si veda ad esempio *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (1979) di Lleó Cañal.

<sup>50</sup> Salort Pons, 2005: 53-68.

<sup>51</sup> Navarrete Prieto, 1997.

questa scuola locale. Così, ad esempio, Guerrero Lovillo nel suo articolo *Murillo y Assereto* (1950) dimostrò le somiglianze tra le opere di entrambi gli artisti, ma in seguito dedicò diverse pagine per sbarazzare del concetto di plagio che poteva affibbiarsi al pittore sivigliano<sup>52</sup>. In date più recenti, alcuni specialisti del pittore hanno cercato di minimizzare il suo uso delle incisioni italiane come fonti d'ispirazione e l'impatto che queste ebbero sulla sua produzione, anche quando gli esempi risultano palesi. Tale censura nei confronti di questa pratica, ritenuta estranea al processo compositivo di Murillo, era infatti considerata come una consuetudine dannefice non solo per lui, ma per l'immagine del "genio" creativo di tutti gli artisti sivigliani, che dunque dovevano distinguersi esclusivamente nel solo esercizio dell'imitazione del naturale<sup>53</sup>.

Ciò indica che una parte della storiografia moderna continua ad accettare l'immagine ricorrente di una scuola barocca sivigliana autoprodotta, con la presenza di diversi ma insignificanti riferimenti esterni, come teorizzato all'inizio del secolo scorso. Questa tendenza apporta così al concetto di "originalità" alcune sfumature inerenti alla situazione culturale di quei momenti della nascita delle avanguardie storiche, quando la novità era l'elemento preminente per la considerazione dell'arte. L'osservazione dei prototipi estetici stranieri era parte integrante del processo di apprendimento dei pittori sivigliani, così come la reiterazione di singoli modelli per creare nuove opere. L'originalità perciò non si applicava alla novità iconografica ma al raggiungimento di uno stile personale in grado di nascondere la citazione di altri maestri. Ciò si percepisce nei trattati *Arte de la Pintura* (1649) di Pacheco e ne *El Museo Pictórico y la Escala Óptica* (1715-1724) di Palomino, in cui la stessa pratica era intesa anche come una sorta di divertissement intellettuale che permetteva all'artista in erba di distinguersi per la sua conoscenza della scena artistica internazionale.

La presenza degli italiani nella Siviglia del Seicento è stata studiata a partire dall'Ottocento, concentrando l'attenzione sugli scambi commerciali tra Italia, regno di

---

<sup>52</sup>Guerrero Lovillo, 1950.

<sup>53</sup>Valdivieso, 2010: 151.

Siviglia e America e ignorando quasi del tutto il ricco patrimonio culturale che una simile migrazione di persone aveva inevitabilmente importato. Anche così, tali ricerche risultano insufficienti per comprendere il tessuto sia umano che urbano di Siviglia, articolato in molteplici comunità straniere –tra le quali si contano quella fiorentina e quella genovese– che erano riuscite ad ottenere un rilevante peso socio-politico. A far luce sul medesimo tema sono stati diversi convegni italo-spagnoli, in particolare: *La Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII* (1989), e *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)* (2011), nonché varie tesi discusse nell'ultimo decennio, come quella di Ben Yessef Garfía, intitolata *Una familia genovesa entre la república y la monarquía hispánica: Battista Serra como modelo de red transnacional en un sistema policéntrico (finales del s. XVI-mediados del s. XVII)* (2015). Meritano attenzione, nonostante non riguardino in particolare il regno sivigliano, anche la collana chiamata *España e Italia* a cura del Centro de Estudios Europa Hispánica, come anche la tesi di David García Cueto sul *Seicento Boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas* (2006).

Pertanto, l'interesse di questa ricerca si basa sull'armonizzazione delle discipline storiche, economiche, politiche e sociali che nel corso del tempo si sono occupate della presenza italiana nella Siviglia nel XVII secolo con quelle altre culturali, per evidenziare un fenomeno di influenze artistiche che ebbe un impatto nell'evoluzione della scuola pittorica locale. Il presente lavoro tenta così di mettere a fuoco sia il rapporto tra i mercanti e gli agenti d'arte italiani di stanza nel regno sivigliano con il collezionismo d'arte, sia il percorso cronologico delle raccolte di dipinti italiani giunti in Andalusia soprattutto grazie alle importazioni di religiosi e nobili dalla stessa penisola. Così, il risultato di tale indagine vuole sottolineare come gli artisti locali avevano a disposizione un repertorio di originali, copie e stampe italiani assai più variegato di quanto è stato dimostrato fino ad ora, e che la cultura italiana coeva era stata parte integrante dell'evoluzione della scuola andalusa.



## **Obiettivi della ricerca**

Integrando i percorsi di ricerca che saranno elencati nella successiva sezione dedicata alla metodologia, l'obiettivo principale di questa tesi è lo studio dell'influenza dei modelli figurativi prettamente italiani sullo sviluppo dei maestri del barocco sivigliano. In particolare, con i risultati raggiunti nelle tesi di Laurea e di Master, è stato possibile verificare in che modo gli artisti della scuola bolognese esercitarono il loro influsso nella Siviglia del XVII e XVIII secolo; basti pensare, per esempio, al debito figurativo di Murillo nei confronti delle opere di Guido Reni. Estendendo questo stesso modello di ricerca a tutte le scuole pittoriche italiane, l'intenzione è quella di poter ottenere una conoscenza molto più accurata e reale, non solo della pittura barocca sivigliana, ma anche della temperie culturale propria del medesimo contesto geografico.

L'intento seguente mira a ricostruire i canali di comunicazione attraverso cui le espressioni culturali di Siviglia e delle varie aree d'Italia si sono incontrate tra XVII e XVIII secolo. Questo contributo tenta così di superare i limiti della storia dell'arte integrando la storia generale, poiché le connessioni culturali sono sempre subordinate ad altri elementi che sfuggono all'arte stessa, come ad esempio i sistemi di trasporto, le transazioni economiche e tutti quei fattori umani che hanno reso possibile un simile processo.

Terzo obiettivo del presente lavoro è quello di riportare alla luce i dipinti italiani –sia originali che copie– nelle collezioni civili e religiose dei territori che facevano parte dell'arcivescovado di Siviglia. Le stesse opere permettono inoltre di stabilire in quale misura l'arte italiana ha esercitato la sua influenza nella scuola sivigliana.

Parallelamente, tale studio vuole indagare l'origine e la paternità di alcune opere appartenenti alle grandi collezioni ecclesiastiche e nobiliari sivigliani, spesso ascritte ad un "anonimo italiano" e per questo del tutto inosservate. Svelare la loro origine italiana ci permette di dare inoltre una dimensione sociale e antropologica al presente lavoro, contribuendo al contempo all'analisi del gusto del pubblico sivigliano e dei possibili motivi di tale frequente domanda di dipinti.

Insieme all'arrivo delle opere d'arte, giunsero in terra andalusa anche altri manufatti come ad esempio i libri e le stampe destinati al commercio e anch'essi utili riferimenti visivi per gli artisti del Barocco sivigliano.

### **Metodologia di ricerca**

Come vedremo di seguito, è innanzitutto lo studio bibliografico il punto di partenza di tale ricerca, necessario per determinare tutti quei "casi di lavoro" per i quali è stato necessario un approfondimento, o una riscoperta, anche grazie ai documenti d'archivio. Oltre all'impiego di un simile metodo, è stato inoltre indispensabile un approccio diretto con l'opera d'arte, osservata in prima persona nelle diverse collezioni nazionali e internazionali, al fine di determinare, a seconda dei casi, una paternità sivigliana o italiana.

42 Per affrontare questo argomento, è stata fondamentale una revisione bibliografica delle pubblicazioni relative ai rapporti tra Italia e Andalusia, in particolare dei diversi atti congressuali di studi storici che si sono occupati delle questioni relative all'insediamento degli italiani nella zona di Siviglia e al mercato dei loro manufatti. Lo studio bibliografico ha poi fornito le basi per ulteriori indagini su alcune famiglie italiane che avevano contatti con Siviglia nel Seicento e che sono state importanti mecenati, come i Federighi e i Del Nero. Nel mettere a fuoco il loro ruolo nel mondo dell'arte sono state condotte diverse ricerche archivistiche tra i protocolli notarili dell'Archivio Provinciale, in quelli dell'Archivio Generale delle Indie e nell'Archivio della Cattedrale di Siviglia. I documenti rinvenuti sono stati successivamente confrontati con altre fonti archivistiche, in gran parte inedite, reperite per l'occasione negli archivi statali di Roma, Firenze e Bologna, a riprova delle fitte relazioni culturali tra queste città italiane e l'Andalusia.

Lo studio approfondito del linguaggio stilistico dei principali pittori italiani, ha permesso il riconoscimento delle loro opere a Siviglia e, a seconda della loro presenza negli inventari di antiche collezioni (ormai smembrate) è stato possibile ripercorrere le variazioni del gusto in fatto di scuole italiane nella regione spagnola tra fine Cinque e Seicento. Simili risultati sono stati raggiunti anche grazie ad una ricerca sul campo, svolta

sia nelle istituzioni pubbliche e private dell'area sivigliana che nel XVII secolo erano sotto la giurisdizione del regno di Siviglia, sia nelle città italiane dalle quali proviene l'impulso più forte recepito dalla scuola barocca sivigliana, allo scopo di trovare le affinità tra questi due poli (italiano e spagnolo) in modo più accurato e completo.

Particolare attenzione è stata infine riservata ai pittori legati alla scuola sivigliana che hanno soggiornato in Italia, alcuni dei quali già noti, altri invece rintracciati in questa occasione. Tra le diverse modalità di veicolazione dell'arte italiana, le stampe e le incisioni hanno da sempre avuto un ruolo di grande importanza, diffuse in primo luogo dalle pubblicazioni di Alfonso Pérez Sánchez e di Benito Navarrete Prieto.

Non meno importante è stato il censimento delle copie di dipinti italiani, portato avanti nel presente lavoro, come anche di veri e propri originali (oggi purtroppo non rintracciati) che furono spesso rielaborati o semplicemente replicati dai maestri sivigliani e che tutt'ora sono presenti sul territorio andaluso.

### **Struttura della tesi e considerazioni**

43

Questa tesi, strutturata in cinque capitoli, è suddivisa per regioni italiane, sviluppate in sottosezioni in cui si affrontano temi come la presenza italiana a Siviglia, il collezionismo delle opere provenienti dalla stessa penisola e l'influenza esercitata da ognuna di esse tra i pittori della città nel Seicento. Non manca infine l'approfondimento sui singoli personaggi delle famiglie italiane più rilevanti dal punto di vista artistico stanziate in Andalusia e a Madrid. Il presente lavoro, sebbene sistematico nel suo sviluppo, mette in luce un'ampiezza di temi che inevitabilmente impedisce un'esauriente esplorazione di ognuno di essi ma si spera che possa comunque essere una solida base dalla quale proseguire, ed ampliare, la loro conoscenza. A tal proposito appare necessario tenere in considerazione l'ampiezza del vecchio regno di Siviglia (fig. I), che si estendeva tra le attuali province di Sevilla, Huelva, Cadice e alcune località come Antequera, Archidona, e altre che appartengono oggi a Extremadura come El Bodonal, Fregenal de la Sierra e Higuera la Real

I centri artistici più importanti di questo regno, oltre alle città di Siviglia e Cadice, furono le capitali omonime dei Ducati di Osuna, Marchena, Olivares e Medina Sidonia, nonché quella del Marchesato di Estepa. Non mancano d'altra parte, anche diversi centri minori capaci di distinguersi per un'autonoma, sebbene fioca, vena creativa come nel caso di Carmona, Écija e Antequera.

Il presente lavoro è corredato da numerosi documenti storici, provenienti sia da archivi spagnoli che italiani, scritti in entrambe le lingue. A causa della natura di questa ricerca, si è generalmente preferito non tradurre nomi e cognomi italiani, salvo alcuni casi specifici (ad esempio i pittori Miguel Ángel e Rafael), e viceversa per i nomi degli spagnoli presenti nelle fonti italiane, è stata privilegiata la forma castigliana.

Per le note in calce è stato scelto un formato breve, evitando l'utilizzo delle abbreviazioni latine per una maggiore chiarezza dei riferimenti. Il cognome dell'autore è omesso, in nota, quando deve essere ripetuto per la seconda volta nell'elencazione di sue altre pubblicazioni. Sebbene si è cercato di privilegiare la consultazione delle prime edizioni delle fonti storiche, in diverse occasioni ciò non è stato possibile, motivo per cui questo è riportato indicando sia la data della prima impressione che quella dell'edizione consultata. Quando la nota fa riferimento a un documento d'archivio, è stato preferito non includere la sua collocazione, ma a ciascun documento è stato assegnato un numero d'ordine corrispondente all'indice dell'appendice documentaria.

Per la trascrizione dei documenti si è voluto mantenere le stesse regole per tutti, indipendentemente dal luogo di origine. L'ortografia originale è stata rispettata, aggiornando la punteggiatura e l'accentuazione; le abbreviazioni sono state sciolte tenendo conto dell'ortografia dominante nel testo; le consonanti doppie iniziali sono state ridotte a una, mentre quelle centrali sono rimaste invariate; la "y" è stata mantenuta solo quando non produce un errore di comprensione, ovvero quando funge da collegamento; le "u" e le "v" sono state rispettate. Onde evitare ulteriori confusioni in alcune occasioni è stata usata la parola latina *sic* per indicare che la forma originale del lemma è stata conservata anche se quest'ultimo sembra essere stato erroneamente scritto; sono utilizzati i tre punti tra parentesi quadre quando sono state omesse parti di testi.

Le date dei documenti sono state mantenute così come appaiono nei documenti, compresi quelli appartenenti all'Archivio di Stato di Firenze in stile fiorentino, *ab incarnatione* (per cui l'anno iniziava il 25 marzo), poiché non interferiscono in nessun caso con l'analisi corretta dei medesimi.



## II

# Relaciones culturales entre el Gran Ducado de Toscana y Sevilla en el siglo XVII

«Con justísima razón se llamó Florencia, como flor de las flores y flor de toda Italia, donde florecen más tantas cosas en junto y cada una en singular: las artes liberales, la caballería, las letras, la milicia, la verdad, el buen proceder, la crianza, la llaneza y, sobre todo, la caridad y amor para con forasteros. Ella, como madre verdadera, los admite, agrega, regala y favorece más que a sus propios hijos, a quien a su respeto podrán llamar madrastra»<sup>54</sup>.

47

Desde finales del siglo XVI, Europa se hallaba sumida en una serie de profundos cambios políticos, culturales y religiosos que afectaron a la sociedad de todos sus Estados. Se produjeron importantes guerras durante esta centuria y se establecieron nuevas alianzas políticas que fueron las causas de una nueva distribución de las fronteras del continente. España, con el gobierno de Felipe II, desarrolló un papel activo en los conflictos que hicieron temblar al gran imperio. Muchos de estos fueron los llevados a cabo por la independencia de las Provincias Unidas de Holanda, o la guerra contra Inglaterra, que terminó con el Tratado de Londres de 1604<sup>55</sup>.

Los fuertes pilares del catolicismo oscilaron peligrosamente, no solo para España, sino también en toda Europa, debido al desafío iniciado por Martín Lutero contra la autoridad de la Iglesia. El compromiso de una reforma interna dio como resultado la

---

<sup>54</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 540.

<sup>55</sup> Sobre la monarquía hispánica en este periodo se ha tratado ampliamente; véase, por ejemplo: Fernández Álvarez, 2006.

respuesta del pontífice romano y de toda la curia en el célebre Concilio de Trento entre 1545 y 1563. No obstante, las resoluciones no fueron suficientes para mantener la hegemonía del poder eclesiástico romano, generándose la Guerra de los Treinta Años, la cual concluiría en 1648 con la Paz de Westfalia. El siglo XVI fue también el período de la estructuración y primera ordenación de América tras su descubrimiento, por el cual la corona española estableció un sistema de fundaciones de ciudades y al mismo tiempo impuso la evangelización cristiana. Al otro lado del Atlántico, España tuvo que enfrentarse a varios problemas bélicos, como los ataques de los piratas y la lucha con otras grandes naciones europeas que deseaban controlar este vasto territorio.

Lejos de esta conflictiva esfera, nacieron y se formaron los grandes maestros italianos del Renacimiento. Rafael Sanzio (1483–1520), los conocidos venecianos Jacopo Comin, *Tintoretto* (1518–1594) o Tiziano Vecellio (1477–1576), así como del magnífico Miguel Ángel Buonarroti (1475–1564), fueron los cimientos para las generaciones sucesivas, excepcionales y emergentes pintores nacidos también en Italia, que prolongaron la influencia de sus estilos en toda Europa, hasta el sur de la península ibérica<sup>56</sup>. En este sentido, la presencia de la cultura italiana en Sevilla se debió a varios factores, siendo el más significativo el proceso de asimilación del gusto de los nobles y agentes hispalenses por el arte de las distintas escuelas italianas<sup>57</sup>. Especialmente aquellas personalidades que debieron transitar entre ambos territorios, como Fernando Afán Enríquez de Ribera y Téllez-Girón, III Duque de Alcalá, Embajador de Felipe IV ante la Santa Sede en Roma y Virrey de Nápoles y Sicilia, uno de los referentes culturales más relevantes en la Edad Moderna en Sevilla. Tal y cómo hicieron sus antepasados, fue un excelente coleccionista, aumentando el patrimonio artístico de la residencia familiar, la Casa de Pilatos, con obras que adquirió en el extranjero de artista como Guido Reni, Artemisia Gentileschi (1593–1654) y José de Ribera (1591–1652), entre otros, y

---

<sup>56</sup> Parte de este capítulo se dio a conocer en una conferencia realizada por el que escribe en Roma, el 11 de mayo de 2016, en el seno de un taller de jóvenes investigadores organizado por el Museo Nacional del Prado y CSIC-Roma, titulado *Geografías de la pintura barroca*.

<sup>57</sup> En un sentido general, los cinco modos de relaciones que dependen de los agentes, civiles y religiosos, y comerciantes, fueron establecidos correctamente por Salort Pons en 2005, pero todavía esta suerte de clasificación sigue vigente; véase: Salort Pons, 2005: 66-67.



numerosas copias de importantes maestros del momento como Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610)<sup>58</sup>.

Del mismo modo, el establecimiento de diferentes estirpes de comerciantes italianos en la capital hispalense y los territorios de su antiguo reino fue esencial para la implantación de la cultura italiana, banqueros, factores y agentes que se dedicaron al comercio entre Europa y América, por ser Sevilla el exclusivo enlace –puerta del Nuevo Mundo– desde principios del siglo XVI<sup>59</sup>. En esta misma centuria, consciente de la transcendencia económica del comercio con aquel continente, Florencia aspiraba a ser una de las principales capitales italianas con un puerto a su disposición –una ambición que ya pudo conseguir en 1406 con la conquista de Pisa–, y las familias florentinas enriquecidas comenzaron a negociar con otros puntos europeos estratégicos, como Brujas, Lisboa y Málaga. Una de estas estirpes fue la de los Alberti, cuya base comercial principal se localizaba precisamente en Sevilla. El número de ciudadanos florentinos establecidos en esta ciudad no fue muy alto hasta avanzado el siglo XVI, pues a comienzo de la centuria se contaba solamente con veinte comerciantes toscanos allí establecidos, siendo uno de los más trascendentes Rondinelli, quien sustituyó a Giannetto Berardi en el cargo de agente de los Medici tras su muerte en 1509<sup>60</sup>. Después que los Reyes Católicos concedieran en 1486 la licencia a estos comerciantes, el número de florentinos aumentó en la ciudad, surgiendo de este grupo algunos de los acompañantes de Cristóbal Colón en su expedición a América. Además, otro navegante y explorador italiano, Amerigo Vespucci, se instaló en el entorno del mencionado Berardi en Sevilla, después de las diversas misiones realizadas para su patrón, Lorenzo de' Medici, como también harían Pietro Rondinelli, Francesco Bardi, Gherardo y Simón Verde, entre otros<sup>61</sup>.

Sin embargo, las relaciones culturales entabladas con la región de Toscana en estos primeros años del siglo XVI se gestionaron a través de las comunicaciones

---

<sup>58</sup> Sobre la colección del III duque de Alcalá existe una amplia bibliografía, véase especialmente: Brown y Kagan, 1987: 231-255.

<sup>59</sup> Sobre el periodo de establecimiento de las nuevas redes entre Sevilla y el Nuevo Mundo, véase: Cachero Vinuesa, 2011: 25-51.

<sup>60</sup> Otte, 1986: 191-192. Este personaje fue uno de los grandes apoyos con los que contó Cristóbal Colón para lograr su hazaña.

<sup>61</sup> Varela, 1986: 125-127.

comerciales con las ciudades castellanas. Con el éxito de la política mercantil impuesta por los Reyes Católicos, la presencia española en Florencia se fue consolidando gradualmente, conformándose así un sistema de vínculos duraderos. Primeramente, estas se establecieron con las ciudades del norte de España, constituyendo una red de transporte que serviría para confirmar la nueva alianza. La nación española en Florencia se afianzó aún más gracias a la política de Carlos V, quien planeó un matrimonio –finalmente fallido– entre su hija, Margarita de Austria, y el duque de Toscana, Alessandro de' Medici, posible hijo ilegítimo del papa Clemente VII. Más allá de las intrigas políticas que se llevaron a cabo en este período, el Gran Ducado de los Medici fue apoyado por el monarca español, facilitándose así las medidas adoptadas para el comercio con los territorios castellanos<sup>62</sup>. Las provincias españolas más beneficiadas fueron las del norte, como Cataluña o Burgos<sup>63</sup>, donde se celebraban grandes ferias que atraían el interés de toda Europa<sup>64</sup>, siendo estas, por tanto, los territorios de origen de la mayoría de españoles establecidos en Florencia en el siglo XV, como los notables personajes Juan Suárez de la Concha, Juan de Lago y Lesmes de Astudillo<sup>65</sup>. Este último tendrá una importancia especial para el presente estudio, debido a que su hijo Gaspar se casaría con la sevillana Petronila de Mazuelo<sup>66</sup>, y de esta relación nacería Antonio, quien llegaría a ser canónigo de la Iglesia Metropolitana hispalense<sup>67</sup>.

---

<sup>62</sup> González Talavera, 2011: 21-22. Plaza, 2016: 39-71. Destacan por entonces una serie de españoles que se introdujeron en los centros culturales toscanos, como la institución universitaria del Studio di Pisa, y religiosas, como la Compañía de Jesús de Florencia; véase especialmente: Plaza, 2016: 103-110.

<sup>63</sup> Burgos se consolida como una ciudad comercial próspera en la última década del siglo XV, gracias a su producción agrícola y de lana; Casado Alonso, 1991: 77. Para profundizar, véase: Valdeón Baroque, 1984. Sobre las ferias comerciales en Cataluña en este periodo, ver: López, 2001: 309-333.

<sup>64</sup> González Talavera, 2012: 1202-1203. Otro motivo que favoreció el establecimiento de los españoles en Florencia fue el matrimonio de Cosme de' Medici con Eleonor de Toledo en 1529. Para conocer la importancia del comercio entre Castilla y Europa, véase: Casado Alonso, 1995.

<sup>65</sup> González Talavera, 2011: 117.

<sup>66</sup> Basas, 1965: 490. Además de esta noticia, el autor habla de una gran comunidad de ciudadanos de Burgos en Sevilla en contacto con sus compatriotas residentes en Florencia, sobre todo en el círculo de la compañía de los Astudillos.

<sup>67</sup> Al menos en 1615 ya vivía en Sevilla, donde presentó la prueba de limpieza de sangre para formar parte de la Iglesia de esta ciudad; Salazar Mir, 1995: 82. En una carta escrita por Lesmes de Astudillo y dirigida a Antonio de Montalvo, otro comerciante español en Florencia, se habla de Gaspar como residente en Sevilla ya en 1571, aunque erróneamente nombran a un hermano de este. Archivo di Stato di Firenze (ASFi), *Ramirez Montalvo*, serie familiar, inserto 1, pieza 4; carta ya analizada por González Talavera, 2011: 229 (nota 805). La familia de Antonio Ramírez de Montalvo llegó a tener una gran relevancia social y económica, llegando a poseer diversas propiedades, siendo la más célebre el palacio del Borgo degli Albizzi. Sobre su construcción y evolución, así como el coleccionismo artístico que ejercieron en aquella ciudad, véase: Plaza, 2016: 163-282.

Tras la conformación de una administración centralizada en España, con el motivo de la conquista americana, se eligió a Sevilla como sede de todas las infraestructuras relacionadas con el tránsito hacia el Nuevo Mundo, como la Casa de Contratación. Esta fue la primera causa del florecimiento de la ciudad en Edad Moderna, debido principalmente a la situación de su puerto como regulador del comercio con las Indias, y punto de obligado paso para todos los extranjeros que deseaban viajar a América. Así comenzaron a establecerse las familias italianas, siendo la de los florentinos la nación más presente junto con la genovesa<sup>68</sup>.



Fig.1.- Francisco Niculoso Pisano, *Retablo de la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*, 1504. Sevilla: Real Alcázar.

<sup>68</sup> González Talavera, 2011: 106. Esta autora, tomando las palabras de Federigo Melis, demuestra cómo las compañías mercantiles florentinas de los siglos XV y XVI gravitaron alrededor de algunas ciudades españolas, entre las que se encontraba Sevilla.

52

Todo el movimiento producido por estos agentes generó una fuerte respuesta en el ámbito de la cultura, una réplica enérgica que trajo consigo la asimilación del Renacimiento en Andalucía desde principios del siglo XVI, como adopción del proceso previamente desarrollado en Italia. Es cierto que esta influencia se debió sentir en primer lugar en el reino de Castilla, para llegar paulatinamente a Sevilla, la ciudad castellana más populosa en la que se conformó una elite cultural humanista que adoptó los hábitos del cortesano de la esfera clásica italiana<sup>69</sup>. La introducción del Renacimiento, por lo tanto, se debió inicialmente a los encargos que la nobleza sevillana realizó a los artistas italianos establecidos en esta ciudad como parte de la ambición de emulación. En este sentido, la escultura resultó ser un exitoso medio para materializar el novedoso pensamiento humanista de esta época, especialmente a través de los elementos de decoración arquitectónica, las lápidas, laudas y sepulcros de mármol. Los primeros ejemplos documentados en Sevilla en este estilo fueron las obras de cerámica vidriada ejecutadas por Francisco Niculoso Pisano (c.1470–1529) para la fachada de la iglesia de Santa Paula, y el retablo de la reina Isabel I encargado para la capilla del Real Alcázar (fig. 1)<sup>70</sup>. Al mismo tiempo, se dio la llegada de obras escultóricas desde Florencia, como varias terracotas esmaltadas procedentes del taller de Andrea della Robbia (1435–1525), siendo uno de estos ejemplares la *Madonna de la Granada* de la Catedral hispalense, identificado por Gestoso como el mencionado por Giorgio Vasari (1511–1574) en sus *Vidas*<sup>71</sup>. Otro significativo trabajo que llegó al sur de España fue el *San Juanito* ubicado en la Iglesia de Salvador de Úbeda, el cual fue realizado por Miguel Ángel entre 1495 y 1496. Esta escultura fue atribuida al Buonarroti por Gómez Moreno antes de ser destruido en las revueltas de julio de 1936, y tras su reciente restauración, Francesco Caglioti ha confirmado la autoría<sup>72</sup>. Se piensa que originalmente fue realizado para Pierfrancesco de'

---

<sup>69</sup> Martín García, 2000: 27.

<sup>70</sup> Davillier, 2010: 9-10. Para profundizar sobre este artista, véase: Morales Martínez, 1991. Otro interesante retablo de Niculoso Pisano conservado con estas características en la actualidad se encuentra en el Monasterio de Tentudía, el cual fue encargado por el vicario Juan Riero en 1518; véase: López Fernández: 2014, 23-46. Se demuestra así que la fama de sus obras sevillanas llegaría a otros puntos de la península, en este caso Extremadura.

<sup>71</sup> Gestoso y Pérez, 1903: 184.

<sup>72</sup> Caglioti, 2012: 2-81; 2014: 142-168. Después de la restauración, la obra fue expuesta en el Museo Nacional del Prado en marzo de 2015 en un evento titulado *El San Juanito recuperado: una escultura de*

Medici, pero más tarde Cosme I se lo regaló a Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, quien depositó la escultura en la mencionada iglesia de Úbeda, el cual es a su vez un trascendental edificio en la recepción de los modelos arquitectónicos del Renacimiento en España. De los Cobos formó parte de los centros italianos más notables de su época, trayendo consigo una gran cantidad de obras de arte, y animó a varios artistas del círculo de Rafael Sanzio a venir a España, viaje que harían Julio de Aquiles (†1556) y Alejandro Mayner (†1545)<sup>73</sup>.



Fig. 2.-Pietro Torrigiano, *San Jerónimo Penitente*, c. 1525. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

*Miguel Ángel en España*. Véase: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-obra-invitada-el-san-juanito-recuperado-una/4805976b-3be5-47fc-8535-15d04fa046f4> (consultado: 21 febrero 2019).

<sup>73</sup> Palomino, 1797: 354-355. Sebastián López, 1997: 189-190. Dacos, 1997: 24-33; 107-114; 2007: 81-117. Albelda Solís, 2014: 21-27. Galera Andreu, 2019: 195-122.

Además de él, otros nobles encargaron para sus residencias decoración marmórea con elementos del nuevo estilo, ya fueran importados desde Italia o realizados por artistas italianos en Andalucía. Los ejemplos más importantes debido a su envergadura fueron el Castillo de la Calahorra en la provincia de Granada, encargado por Rodrigo Díaz de Vivar, Marqués de Zenete, entre 1509 y 1512<sup>74</sup>, así como el castillo de Vélez-Blanco, ubicado en la provincia de Almería, cuyas obras iniciaron en 1506 gracias al patronazgo de Pedro de Fajardo y Chacón, Marqués de Vélez, cuya decoración fue realizada en mármol de Macael por Francisco Florentín y Martín Milanés<sup>75</sup>.

Otro artista toscano cuya presencia en Sevilla se considera trascendental para el devenir de la escuela escultórica local hasta el siglo XVII fue Pietro Torrigiano (1472–1528). Este escultor formado al mismo tiempo que Miguel Ángel con Bertoldo di Giovanni (c. 1435–1491) en la academia artística patrocinada por Lorenzo de' Medici, llegó a Sevilla durante los años en que la ciudad se engalanaba para la celebración del matrimonio de Carlos V, después de probar suerte en otras cortes europeas como la francesa o la inglesa<sup>76</sup>. En la capital andaluza realizó diversas esculturas de terracota como la *Virgen de Belén* y el *San Jerónimo penitente* (fig. 2), ambas conservadas en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad que influyeron decisivamente en artistas como Roque de Balduque (†1561), Jerónimo Hernández (1540–1586) y Martínez Montañés (1568–1649)<sup>77</sup>. Precisamente, a comienzos del siglo XVII, con la presencia de este último maestro mencionado, la escultura en Sevilla sufriría un proceso de evolución paulatino

---

<sup>74</sup> Marías, 1990: 126-122.

<sup>75</sup> Scaglia, 2001, XIII: 92-94. La composición de esta obra sigue en gran parte la decoración realizada por Giuliano da Sangallo en la villa de Poggio a Caiano.

<sup>76</sup> Vasari, [1568 (1879)], IV: 255-264. Vasari narra que el escultor murió en Sevilla en 1528, en el Castillo de San Jorge, mientras cumplía una condena impuesta por la Santa Inquisición por destruir una de sus propias esculturas que representaba a la *Virgen con el Niño*. Por otro lado, la explicación de la salida de Torrigiano de Florencia se encuentra en varias anécdotas escritas por Cellini, que narra cómo Torrigiano atacó a Miguel Ángel en el taller donde se formaban, ganándose con ello la enemistad de Lorenzo de' Medici. En: Cellini, [1558-1562 (1995)]: 106. Para la corte inglesa realizó algunos magníficos retratos escultóricos, véase: Wardropper, 2011: 47-49.

<sup>77</sup> Recio Mir, 2010: 130. Para profundizar sobre la estancia de Torrigiano en Sevilla, véase: Palomino, 1797: 352-254. Justi, 1906: 249-281. Tormo, 1918: 100-103. Hernández Perera, 1957: 15-24. Hernández Díaz, 1973: 311-327. Darr, 1992: 125-139. Luque Teruel, 2005: 111-130. Japón *et al*, 2016: 62-73.

hacia el naturalismo partiendo de diversas influencias, incluidas las italianas, de modo semejante al que se estaba produciendo en los obradores de pinturas<sup>78</sup>.

La instauración de las vías del comercio del arte entre Florencia y Sevilla en la primera mitad del siglo XVI contribuyó a crear unos sistemas de comunicación que al final de la centuria llegaron a ser muy estables. Al mismo tiempo, se vivía un momento de debilidad económica en los reinos españoles, como lo demuestra que Felipe II pidiera reiterados y cuantiosos préstamos a Francisco I de' Medici, engrosando una deuda que embargaba a la Real Hacienda, a pesar de la continua llegada de metales preciosos desde América en cantidades considerables y el esplendor comercial con Europa<sup>79</sup>. Como puede deducirse de esta reflexión, los mayores beneficiados en esta situación fueron los extranjeros, siendo ejemplo de ello tres familias florentinas asentadas en Sevilla hasta bien entrado en el siglo XVII, los Federighi, Fantoni y Bucarelli, quienes además establecieron su residencia permanente en la capital andaluza. Las dos primeras habían levantado una misma compañía que operaba entre América y los puertos de Cádiz y Sevilla a finales del siglo XVI, fusionándose al final de la década de 1620 en una sola y poderosa estirpe, que llevaría el nombre de Federighi<sup>80</sup>. Se conoce que del matrimonio de Giovanni Federighi y Gemma Canigiani nacieron cuatro descendientes, y solamente uno de ellos, Luigi, permanecería toda su vida en España mientras que el resto de la familia volvería a la capital toscana. Este personaje nació en Florencia, pero desde muy temprano fue criado por los jesuitas en Sevilla, ciudad en la que no solo levantaría una gran empresa comercial, sino que también sería el lugar escogido para formar un nuevo y prestigioso linaje que no tendría fin hasta el siglo XIX<sup>81</sup>. Luigi continuó con el negocio familiar, convirtiéndose en 1604 en uno de los cargadores de barcos más importantes de la flota

---

<sup>78</sup> Sobre la escultura sevillana de este periodo se ha escrito abundantemente; véase en especial: Roda Peña, 2010: 273-306.

<sup>79</sup> Nuñez Roldán, 1989: 26. González Talavera, 2011: 68-70.

<sup>80</sup> Nuñez Roldán, 1989: 25-27. Obviamente, la razón principal del asentamiento de estas familias en Sevilla fue la rápida obtención de recursos a través del comercio. Sin embargo, otro motivo de peso que propició el traslado de estas compañías fue la situación de grave inestabilidad política y social que Toscana sufrió en este mismo periodo, debido al enfrentamiento con Francia y las diversas epidemias que asoló aquella región. Véase también: Salort Pons, 2005: 66-67.

<sup>81</sup> Salazar y Acha, 2001: 216. Entre los hombres ilustres de esta familia se encuentra Antonio Vargas Zúñiga y Federighi (1825-1904), VIII marqués de Paterna del Campo, caballero de Alcántara y maestrante de Sevilla, con quien termina su linaje.

española del tesoro. En esos años, su compañía fue considerada como una de las más poderosas gracias a la exportación de cochinilla del carmín de Tlaxcala (México) y del índigo centroamericano<sup>82</sup>. Su red no solo se limitó a esta área andaluza, sino que además brindó sus servicios a otras autoridades en el norte de España, como el capitán Antonio de Oquendo, alcalde de la ciudad de San Sebastián, como se aprecia en un poder otorgado en 1610: «Sepan todos quanto esta carta vieren como yo Luis Federighi, residente en esta ciudad de Sevilla, en nombre y voz del capitán Antonio de Oquendo vecino de la villa de San Sebastián [...]»<sup>83</sup>.

Luigi Federighi tuvo además en este reino de Sevilla una compañía muy prolífica con Santi Fantoni, hijo de Giovanni Fantoni y Lucrezia Ambrogì, quienes se sumaron a la lista de familias florentinas asentadas en Sevilla<sup>84</sup>. Este personaje era el único miembro que se estableció en Cádiz, quizás enviado desde muy joven a aquel puerto como agente de la mencionada empresa. Luigi Fantoni obtuvo la emancipación familiar y profesional al casarse con la florentina Leonora Peri, vinculándose profesionalmente con Luigi Federighi en 1588, y formando ambos una compañía que llevaría su propio nombre. El vínculo entre las dos familias irá más allá del mero interés comercial, ya que Luigi esposaría a Lucrezia Fantoni, una hija de Santi nacida en Cádiz<sup>85</sup>. De este matrimonio, serían notorios dos hijos, Juan y Luis<sup>86</sup>, así como Gemma Federighi, quien se casaría a su vez con Antonio María Bucarelli, iniciándose con este matrimonio una nueva estirpe que tendría su residencia en el Palacio de los Bucarelli, localizado en la calle Santa Clara de

---

<sup>82</sup> García Fuentes, 1997: 210. Japón *et al*, 2016: 77. El comercio de la cochinilla fue desde el siglo anterior de gran provecho para otros hombres de negocios florentinos, como demuestra la presencia en Sevilla por este motivo de Filippo Sassetti –quien fue además académico– y Felice Saladini en 1581; para ello véase el apéndice documental, doc. núm. 8. También alcanzó Sevilla Giovanni Buondelmonti, quien junto con el Sassetti y Orazio Neretti se embarcaron hasta Goa para tratar con este material, encontrándose insertos inesperadamente en una de las travesías más largas realizadas por la costa africana en el siglo XVI; véase: Marcucci, 1895: 252-256. Tucci, 1992. Felice Saladini, en cambio, seguiría presente en Sevilla durante más años como intermediario, como demuestran varios poderes por los que se le encarga el cobro de unas deudas de los florentinos Filippo Ricasoli, así como de Jacopo di Lutiano, quien tenía intención de recuperar unos pagos sobre unos tejidos vendidos a Francesco de Santi, residente en Cádiz en 1586. Véase el apéndice documental, docs. núm. 9 y 10 respectivamente.

<sup>83</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 1. Este capitán continuó con el negocio familiar de fabricación y exportación de hierro a gran escala. En: Guevara, 2006: 248.

<sup>84</sup> Una panorámica sobre la familia Fantoni en Florencia, su asentamiento en Cádiz y su evolución hasta el siglo XIX se puede ver en: Iglesias Rodríguez, 2008: 51-105.

<sup>85</sup> Núñez Roldan, 1980: 32-37.

<sup>86</sup> Para diferenciarlo del padre, en esta ocasión se nombrará a este vástago de Luigi Federighi con el nombre castellanizado de Luis.



Sevilla, el cual aún se conserva<sup>87</sup>. Este enlace debió de proporcionarle a la compañía una mayor estabilidad económica<sup>88</sup>, pues se conoce que Bucarelli también operaba en este mismo periodo entre España y Florencia enviando telas de oro y otras mercancías relacionadas siempre con el comercio de tejidos de lujo, como el tafetán<sup>89</sup>.

El gusto por el mecenazgo artístico de estas estirpes les habría sido transmitido con mucha seguridad por sus progenitores, que si bien se desconocen aún qué obras conformaban las muy probables colecciones que poseyeron, resulta determinante en este sentido que estos mismos personajes se preocuparon por erigir la capilla de la nación florentina en Sevilla con importantes encargos para su decoración, como se desvelará en un apartado sucesivo de esta tesis. Esta hipótesis se puede confirmar además a través de las biografías de los hijos mencionados de Luigi: Juan Federighi, quien fue camarero secreto del papa Urbano VIII, canónigo de la Catedral<sup>90</sup> y uno de los más importantes mecenas de Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), y Luis Federighi, Caballero de Calatrava<sup>91</sup>, alguacil y alcalde mayor de Sevilla, quien en cambio encargaría los cuadros de los retablos de la iglesia de San Benito de Calatrava a Juan de Valdés Leal (1622–1690). Además, en el inventario de sus bienes se incluyen las obras de arte que componían la pinacoteca expuesta en su morada sevillana antes de 1667, año en que se produjo su muerte y fue enterrado en la citada capilla de su familia y nación:

«Primeramente veinte y quatro láminas de bronce de diferentes pinturas con guarniciones negras de Flandes de bara y quarto de alto y bara y media de ancho.

<sup>87</sup> Núñez Roldán, 1989: 71-72. Díaz Blanco, 2007: 626. González Cruz, 2010: 37. El primogénito de esta unión fue Luis Bucarelli, caballero de la Orden de Santiago y comendador de San Esteban de Florencia, cuyo hijo Francisco Antonio sería nombrado I marqués de Villahermoso por Carlos II. El expediente con las pruebas para la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago de Luis Bucarelli se encuentra en Archivo Histórico Nacional (AHN), *OM Caballeros de Santiago*, exp.1261.

<sup>88</sup> Díaz Blanco, 2007: 627-628.

<sup>89</sup> Núñez Roldán, 1980: 40.

<sup>90</sup> Fantoni y Benedí, 2006: 277.

<sup>91</sup>El expediente con las pruebas para la concesión del título de Cballero de la Orden de Calatrava de Luis Federighi y Fantoni se redactó en 1630 y se puede consultar en: AHN, *OM Caballeros de Calatrava*, exp.883. Otro de sus hermanos, Jerónimo, fue también nombrado caballero de la misma orden en 1631, en: AHN, *OM Caballeros de Santiago*, exp. 2836.

Ítem tres quadros grandes de la historia de Joseph de a dos varas de alto y dos baras y media de largo.

Ítem dos quadros el uno de la Concepcion y el otro del Descendimiento de la cruz con molduras doradas de a tres varas de alto y vara y media de ancho.

Ítem veinte y quatro países de a dos baras de largo y vara y media de diferentes pinturas.

Ítem un quadro de san Juan Baptista de dos varas de alto y vara y media de ancho con guarnición ordinaria usados.

Ítem otro quadro de san Antonio del mismo tamaño que la antecedente usado con guarnición ordinario.

Ítem seis países quatro pequeños y dos mayores de diferentes géneros.

Ítem otros seis países pequeños de diferentes pinturas.

Ítem dos países de a nueve quartas de largo y seis de ancho.

Ítem dos retratos el uno del señor don Luis de Federigui y el otro del señor don Luis Bucareli»<sup>92</sup>.

58

Como puede observarse, se trataba de una colección de más de setenta lienzos, siendo en su mayor parte de paisajes, de los que no se especifica mayor información, siendo imposible confirmar una hipotética procedencia florentina de algunos de ellos, o la posible creación de en los talleres de Valdés Leal, a quien había contratado en otra ocasión, o Murillo, debido a la cercanía que el pintor tuvo con su hermano.

Como se desprende de la información anteriormente avanzada, las hijas de Santi Fantoni y sus hermanos jugaron un papel transcendental en la vida de la compañía, como se evidencia en el testamento de Simone Fantoni, hermano y colaborador de Santi, por el que dejaba a otra de sus sobrinas, Elvira, una cantidad de dinero para el pago de su dote en 1599, así como una suma a otra sobrina llamada también Lucrezia, nacida en Lisboa de Simone, otro de sus hermanos:

---

<sup>92</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 24.

«Ancora lascio per ragione di legato, et in ogni altro miglior modo scudi tre milla cinquecento diq sette et soldi dieci per scudo ciue scudi due milla a Eluira figliola di Santi Fantoni mio fratello nata in Cadis, doue ora si troua con il detto Santi et con la madre di lei, et scudi mille cinquecento a Lucretia figlia di Raffaello Fantoni sopradetto altro mio fratello nata in Lisbona»<sup>93</sup>.

La compañía de Santi Fantoni y Luigi Federighi duró cerca de veinticinco años, hasta la muerte de Luigi en 1612. Durante todo este período que inició en los años ochenta del siglo XVI, la compañía comerció entre América, Italia y la Península Ibérica. En Nueva España, estaba destinado Alessandro Fedrighi, hermano de Luigi, desarrollando el papel de representante de la compañía en aquellas tierras, enviando mayormente productos relacionados con los pigmentos para el tinte de los tejidos<sup>94</sup>. Es posible comprobar también, a través de la documentación inédita, que esta compañía se encargaba a su vez de enviar mercaderías desde el reino de Sevilla hasta Florencia, como transcende de la noticia del naufragio de la nave Santa María Buenaventura en la costa de Cataluña, frente a «Castell de Felliú» en 1595<sup>95</sup>, así como del envío de cuero de pelo de las Indias

<sup>93</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 2. En este mismo documento se hace referencia a otros dos hijos de Santi Fantoni, Giovanni Andrea y Francesco. Si bien este testamento no ha sido publicado anteriormente, se conoce cierta información relativa a la repartición del mismo en 1611, en ASFi, Archivo Fantoni, Filze 216, doc. 2, publicado y analizado en Núñez Roldán, 1989: 31. Simone conservó hasta su muerte una magnífica residencia en Florencia, ubicada en el barrio de Santo Spirito, en la que atesoraba diversas obras de arte, como un busto de mármol y diversas pinturas de las *Cuatro Estaciones*, un retrato de su sobrina Lucrezia, así como otras de temática religiosa. Es probable que estas obras fueran de artistas apreciados, pues se levantó una leve disputa por uno de los cuadros entre Simone y Giovanni Fantoni, ambos presentes en Andalucía, por lo que estas piezas pudieron llegar a España. Véase: Iglesias Rodríguez, 2008: 111-113. Sobre los Fantoni en Portugal, véase: Demoulin, 1974: 157-174. Alessandrini, 2013:116-119.

<sup>94</sup> Alessandro Federighi murió en 1612 en México sin haber hecho testamento. Su hermano Federigo solicitó ese mismo año una licencia para viajar a América y así poder hacerse cargo de los bienes del difunto. Lo que más le interesaba a Federighi era apropiarse de la gran suma de dinero que su hermano había ahorrado, así como los libros de la compañía en los que Alessandro había registrado todas las deudas y pagos que faltaban aún por efectuarse. Véase el apéndice documental, doc. núm. 3: «Federigo Federighi, vecino de la ciudad de Seuilla, dice que Alexandro Federighi su hermano murió en México dejando más de sesenta mil pesos».

<sup>95</sup> La noticia es descrita en un poder firmado por Antonio Valderrama en Florencia, que trata del seguro de las mercaderías perdidas. Véase el apéndice documental, doc. núm. 16. El envío de productos desde Sevilla a Florencia debió ser frecuente en este periodo, pues en el mismo año que se produjo el naufragio citado, llegó hasta la capital toscana otra nave con productos cargados en el puerto sevillano, esta vez por otro florentino, Giovanni Francesco Fontana. Se trataba de un cargamento de grana –materia con el que se obtiene el pigmento carmín– destinado a otro rico comerciante y patricio florentino, Amerigo Capponi, quien además obtenía beneficios de la renta sobre la iglesia de Córdoba. Véase el apéndice documental,

que se entregó un año más tarde en Florencia al senador Vincenzo Ricci por medio del capitán de la misma nación y residente en Sevilla Giulio Brunacci<sup>96</sup>. A comienzos del siglo XVII, Santi Fantoni ya es denominado en los documentos como «magnífico» y aparece trabajando junto con Alonso Federighi, probablemente hijo de Luigi, recibiendo en el puerto de Cádiz unas cajas con productos de lujo, tales como hilos de oro y seda, enviados por Agostino Fantoni desde Livorno en 1605<sup>97</sup>. Esta empresa debía de estar disfrutando de cierto éxito por entonces, pues se encargaba además de cobrar las deudas pendientes que otras compañías acumulaban en Sevilla, siendo por ejemplo el caso de Cesare Baroncini y Atanasio de Averona, quienes debían ciertas sumas a poderosos nobles florentinos, como Luigi Altoviti, compañero de Giovanni Battista Sacchetti, Francesco y Pietro Capponi, así como Vincenzo de Ricci y los importantes banqueros Giovanni Battista, Tommaso, Lorenzo y Francesco Michelozzi<sup>98</sup>. El mencionado Cesare Baroncini debía de encargarse además del envío de mercadería entre Andalucía y Florencia, aunque de algunos poderes trasciende que tuvo cierta afinidad con los comerciantes flamencos, cuyos productos hacían escala en la capital andaluza, pues en 1597 el Baroncini envió desde Sevilla una serie de tapices en una nave llamada *El Delfín*

---

docs. núm. 17 y 18. Es muy probable que el referido «Castell de Feliu» se pueda identificar en la actualidad con Sant Feliú de Guíxols, en la provincia de Girona.

<sup>96</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 19. Giulio Brunacci debió jugar un papel más trascendente de lo que se conoce hasta el momento en cuanto a la red de intercambio de información entre ambas ciudades. Se sabe que estando en Sevilla se escribía con Giovanni de' Medici, informándolo sobre los asuntos americanos, así como de lo agradecido que estaba el arzobispo Rodrigo de Castro por los obsequios que el gran duque le había mandado. En: ASFi, *Mediceo del Principato*, 282, f. 135. Salort Pons, 2005: 63. Markey, 2016. El capitán debía de conocer bien el funcionamiento de las conexiones entre estas ciudades, ya que operaba en ambas al menos desde 1588, como demuestra un poder que lo vincula con Francesco de Santi en un negocio con Lorenzo Corsini. Véase el apéndice documental, doc. núm. 28.

<sup>97</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 22. En la misma embarcación también fueron enviados a Bernardo y Antonio Anfossi, probablemente romanos residentes en Sevilla, diversas cajas con oro y plata falsa elaborada en Bolonia, así como cinco libros de estampas y otros útiles destinados para Alicante. La producción del tejido en Florencia fue una industria poderosa, llegando a su máximo esplendor a mediados del siglo XVI, cuya capacidad de exportación se vio superada solamente por Venecia en la centuria sucesiva. Esta capital se especializó en el comercio de la lana, llegando a ser el centro productor más importante de toda Europa en este género, y al mismo nivel de relevancia en todo el continente se situó la villa de Lucca como fabricante de seda; véase: Tognetti, 2007: 143-170. Munro, 2007: 105-141.

<sup>98</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 23. Entre las nobles señalados, se encuentran importantes coleccionistas y mecenas, como Giovanni Battista Sacchetti –casado con una hija de Alessandro Altoviti, lo que explicaría la conformación de la compañía–, quien encargó a Giovanni Lanfranco la decoración de la capilla familiar en la iglesia romana de San Giovanni dei Fiorentini; véase: Zirpolo, 2005: 36-37. Se conoce que en estos mismos años Luigi Altoviti estaba muy interesado en las piezas artísticas de la antigüedad, y mandó hasta su palacio florentino ciertas obras arqueológicas encontradas en la Villa Adriana de Tívoli, ver: Chong, Pegazzano y Zikos, 2003: 358.

para que fueran entregados a Giovanni Lucchesini, como parte de un negocio de Hans Pieters Johans<sup>99</sup>.

Luigi Federighi actuaba en Sevilla también como representante de algunos florentinos residentes en la corte madrileña, en concreto en 1611 firmaba en voz de los nobles Cosimo Tucci, Ottavio Bartolini y Ludovico Dini, quienes recibían del comerciante Lorenzo Arnolfini una partida de 759 escudos<sup>100</sup>. Arnolfini fue un adinerado comerciante de Lucca<sup>101</sup>, hijo de Jusepe Arnolfini y de Chiara Bombissi, que se estableció en Sevilla en la primera década del siglo XVII, tras pasar por París en 1603<sup>102</sup>, esposando cinco años más tarde en la capital hispalense a Isabel Orsuce de Illescas, cuya dote se valoró en dos millones de maravedís<sup>103</sup>. En 1611, Arnorfini también representó a Juan Ceroni, caballero del rey y contador de Cabo Verde<sup>104</sup>, quien se enriquecería con el comercio atlántico<sup>105</sup>. Cabe destacar que uno de los hijos de este matrimonio fue el sevillano Jose Arnolfini de Illescas, religioso cisterciense, diplomático de Felipe IV y célebre escritor de diversos tratados, entre ellos *Despertador a los príncipes de Europa* (c. 1662), en el que demuestra tener un vasto conocimiento de la situación política internacional del momento, así como de los negocios de estado<sup>106</sup>.

Relacionado con estos personajes también se encontraba el capitán florentino Raffaello Romena, el cual había establecido su residencia en Madrid ocupando diversos puestos de representación de los Medici en la corte, como agente, embajador y secretario diplomático desde 1605 hasta 1625<sup>107</sup>. Su presencia en Sevilla era habitual debido a que era uno de los encargados de cobrar las rentas de los juros que los Medici gozaban en la ciudad, así como muy posiblemente recabar información política para velar por los

<sup>99</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 25.

<sup>100</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm.73. La familia Federighi, tanto los residentes en Sevilla, como aquellos que quedaron en Florencia, mantuvieron con estos nobles una fluida correspondencia. Véase: Aglietti, 2007: 373 (notas 69 y 70). Cabe destacar que estos tres personajes se vieron involucrados en 1608 en la financiación de la fábrica de San Pedro del Vaticano; Sabene, 2012.

<sup>101</sup> En 1588 se documenta en Lucca, en: AAVV, 1822, VIII: 275.

<sup>102</sup> Maggiore, 1998: 26.

<sup>103</sup> Núñez Roldán, 2004: 62-63.

<sup>104</sup> Véase el apéndice documental, docs. núm. 71.bis, y 77. bis.

<sup>105</sup> Así se constata en los años de 1636, cuando dota artísticamente la capilla de la Encarnación de la Catedral de Sevilla. Para profundizar en este asunto, véase: Malo Lara, 2016: 359-374.

<sup>106</sup> López-Cordón, 1995: 84-85.

<sup>107</sup> Helmstutler Di Dio y Coppel 2013: 85.

intereses comerciales de la estirpe granducal<sup>108</sup>. Ejemplo de ello es un instrumento notarial redactado en 1611 en el que se comenta que el capital Romena había estado el año anterior en Florencia, viendo a Giovanni de' Medici, hijo de Cosme, quien le había entregado un poder para que cobrara en Sevilla las rentas del almojarifazgo –impuesto sobre la importación o exportación de bienes– y de Indias de manos del receptor general, al momento, Juan Antonio de Ulloa<sup>109</sup>. También trabajó para otras célebres familias florentinas, como los Salviati, encargándose del cobro en Sevilla de las rentas sobre los esclavos en América, primero para Lorenzo Salviati y posteriormente para su hijo Jacopo, marqueses de Giuliano, hasta la muerte de Romena<sup>110</sup>.

La familiaridad del capitán con el arte se puso de relieve en 1616, cuando llevó ante la presencia del rey al escultor Pietro Tacca (1577–1640), quien había llegado a Madrid con el encargo de presentar el *Monumento ecuestre de Felipe III*<sup>111</sup>. También de aprecia en la redacción de su testamento, el cual fue acompañado por un inventario de sus bienes entre los que se hallaban un *Apostolado* compuesto de doce lienzos con marcos dorados y negros, así como una serie de esculturas de temática religiosa<sup>112</sup>. Es muy probable que algunas de estas le fueran donadas como obsequio por las familias toscanas a las que servía, siendo una costumbre arraigada entre los nobles florentinos en la Edad Moderna.

---

<sup>108</sup> ASFi, *Mediceo del Principato*, 5080, f. 941. Salort Pons, 2005: 68 (nota 51).

<sup>109</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 11. El capitán fue auxiliado en esta tarea por Luigi Federighi en Sevilla. El mismo proceder se dio al menos al año siguiente, en febrero de 1612; véase el apéndice documental, doc. núm. 55.

<sup>110</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 12. Sobre Lorenzo y Jacopo Salviati, véase: Galvani, 1864: 6-7. La relación de esta familia con los Medici debió ser muy estrecha en este periodo, pues en el pasado habían estado emparentados y en 1609 el gran duque confió en Lorenzo Salviati para la esfera política, enviando al patricio como representante al Condado Palatino del Rin. Goudriaan, 2018: 42. La importancia de esta familia relacionada con el ámbito cultural resulta evidente en la Cappella di Sant'Antonino de la iglesia de San Marco de Florencia, diseñada por Giambologna y decorada por pintores como Alessandro Allori; véase: Flack, 1986. Además, se conoce que Lorenzo Salviati había heredado de su padre una colección de obras de arte, entre las que se encontraba un bronce con el *Entierro de Cristo* de Antonio Susini y Girolamo Portigiani, réplica de un modelo perdido de Baccio Bandinelli, el cual había sido donado por el escultor a Carlos V en 1529. La copia a la que se hace referencia se encuentra actualmente en el Museo del Louvre; Zikos, 2014: 300-301.

<sup>111</sup> Goldberg, 1996b: 534.

<sup>112</sup> Helmstutler Di Dio y Coppel 2013: 371-372. Sus bienes quedaron en Madrid custodiadas por Domingo Pandolfino, secretario del gran duque, residente en la corte española.

Otra empresa florentina que competía en el mismo ambiente sevillano y en el mismo periodo fue la constituida por Juan Felipe Bartoli y Alessandro Del Nero<sup>113</sup>. Si bien se profundizará posteriormente sobre la figura de este último personaje como mediador entre la cultura italiana y la sevillana por sus posibles implicaciones en la introducción del naturalismo pictórico en la capital hispalense, resulta de gran interés poner de relieve las novedades recopiladas en torno a su empresa, que por otro lado es hasta el momento ignorada por la historiografía. Entre los servicios prestados por esta compañía se encontraba el de agente intermediario, dedicándose a recuperar y enviar el dinero perteneciente a ciertas personalidades italianas que tenían beneficios en diversos asuntos, como en rentas eclesiásticas, el llamado almojarifazgo, u otros relacionados con el préstamo y el comercio. Uno de sus clientes más célebres fue el gran duque de Toscana, quien les confió el cobro de los beneficios que el noble tenía en Sevilla como parte del pago sobre los intereses en los préstamos al rey de España<sup>114</sup>. Otras veces, se trataba de vender los bienes que llegaban a Sevilla y enviar el dinero obtenido, como es el caso de lo ocurrido con las pertenencias de Lorenzo di Bernardo Corsini, cuyas mercancías de plomo, estaño y cera amarilla llegaron desde Florencia en una nave llamada *La Carità*, capitaneada por el escocés Baldassare Rize en 1587<sup>115</sup>.

Otros de sus cometidos fue asegurar la llegada de las mercancías desde Toscana hasta los puertos de Cádiz y Sevilla. En el campo artístico tenemos al menos un ejemplo por el que se documenta la venida a Sevilla de una colección de cien pinturas enviadas desde Florencia a cargo de la compañía de Baltasar y Francisco de Astudillo y Francisco Naldini<sup>116</sup>. En realidad, estas pinturas que fueron remitidas junto con otras piezas de tejidos, como seda, eran propiedad del mercader Francisco Sanz de Valladolid, quien

<sup>113</sup> Como se verá posteriormente con detenimiento, Alessandro Del Nero tuvo diferentes socios durante su estancia en Sevilla, siendo el primero Juan Felipe Bartoli, quien había colaborado anteriormente con otros miembros de la familia Del Nero. Otros personajes que trabajaron con él fueron Antonio da Vinci y Pandolfo Corbinelli, siendo este último una figura de gran relevancia porque sitúa a un miembro de una noble familia florentina, activa social y culturalmente, en contacto directo con los Medici en el siglo XVII sevillano. Para obtener más información sobre las colecciones de arte de la familia Del Nero y su interés por la esfera artística, consúltese Cantalucci, 2013: 147-180; 2014: 109-144. Ambos artículos son extractos de la tesis doctoral de la autora defendida en la Università di Firenze en 2011, titulada *Per la storia del gusto a Firenze: le collezioni della famiglia Del Nero*, dirigida por Alessandro Cecchi.

<sup>114</sup> Japón *et al*, 2016: 78-79.

<sup>115</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 4

<sup>116</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 5.

debió sufrir una inesperada muerte en Florencia, siendo el círculo de españoles más cercanos a él quien se hizo cargo de enviar los bienes a su padre. Efectivamente, en el poder notarial donde se confirma el arribo de las piezas, se menciona a su progenitor, Jerónimo de Valladolid, como heredero de los bienes de su hijo, y en los registros de los archivos sevillanos sus huellas desaparecen sin explicación en 1609<sup>117</sup>. Tanto Francisco como Jerónimo tenían su residencia en Sevilla, y fue allí donde Alessandro Del Nero en marzo de 1608 confirmó que la mercancía ya estaba en sus manos, aunque debido tal vez a un trayecto desfavorable en el Mediterráneo, las pinturas alcanzaron un estado de conservación no del todo correcto: «çien lienços de pinturas, los setenta y ochos de ellos maltratados y los veinte y dos podridos y rotos, de ningún provecchio»<sup>118</sup>. Si bien la descripción no se acompañó de ningún dato de mayor interés —como temáticas, atribuciones o medidas—, se entiende que los ejemplares se distribuyeron en dos grupos diferentes, debido quizás a una notable diferencia de dimensiones, pero independientemente de este hecho, al menos según la opinión de Del Nero, setenta y ocho pinturas estaban en condición de ser recuperadas.

64

Más allá de la experta valoración del italiano y de la indicación de un elevado número de pintura posiblemente de talleres florentinos en tierra andaluza, el reconocimiento de estas pinturas en la actualidad resultaría de gran interés, pero la carencia de ulterior información dificulta este objetivo. Paradójicamente tan solo siete años más tarde, en 1615, Hernando de Espejo, guardajoyas de Felipe III, redactó un informe al recibir en la corte una serie de pinturas florentinas advirtiendo que se encontraban «todos podridos y rotos, que no son ni pueden ser de ningún provecho ni valor», siendo algunas de ellas restauradas por el pintor Santiago Morán (1571–1626)<sup>119</sup>. Aunque se conoce que estas obras estuvieron almacenadas en El Escorial varios años<sup>120</sup>, y que la descripción del estado de las mismas concuerda literalmente con aquella realizada

---

<sup>117</sup> Sobre Francisco Sanz de Valladolid solo se conocía su implicación como comerciante entre España y América a comienzos del siglo XVII, pero hasta ahora no se había señalado ninguna relación con Italia; véase: Iniesta Morillas, 2014: 66. Otro poder que confirma su relación con el comercio florentino y genovés puede verse en el doc. núm. 40.

<sup>118</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 5.

<sup>119</sup> Cruz Valdovinos, 2008: 183.

<sup>120</sup> Aunque las pinturas llegaron a Valladolid en 1615, estas estuvieron almacenadas en El Escorial varios años.



por Alessandro Del Nero, se trata en este caso de un conjunto regalado por la gran duquesa Cristina de Lorena a la casa real española, siendo instaladas tras el proceso de reparación en las salas del convento de las Descalzas Reales de Valladolid, donde aún se hallan en la actualidad<sup>121</sup>.

Ante la falta de una mayor aclaración en el documento firmado por Alessandro Del Nero sobre la adquisición de estos lienzos por parte de Francisco Sanz, se podría pensar que formaran parte de un solo encargo para la decoración de algún espacio religioso, misma finalidad que tendrían aquellas otras treinta y dos enviadas por la gran duquesa. Aunque podría ser también que las cien pinturas no tuvieran un único destino, sino que fueran adquiridas para su libre comercio entre España y América. El padre de Sanz fue uno de los comerciantes más importantes de la última década del siglo XVI originario de Burgos, llegando a ser nombrado factor de los asuntos económicos de familias nobles de Castilla, como los Ruiz<sup>122</sup>. Además de Francisco, tuvo otro hijo llamado Jerónimo que también se dedicó al comercio especializado de tejidos, como se especifica en su licencia para marchar a América en 1591 en la nave de Francisco Martínez de Leiva, en la que cargó gran cantidad de «ruanes, brines e melinges»<sup>123</sup>. Esta información permite reflexionar sobre el comercio de las pinturas en el Nuevo Mundo, pues como se ha comentado anteriormente, con estas llegaron en la misma ocasión tejidos florentinos que serían muy apreciados por los clientes ultramarinos de esta familia.

Dejando a un lado la finalidad con la que se adquirieron estos lienzos, se debe tener en cuenta que, si bien los lienzos deteriorados de Valladolid pudieron ser restaurados, en el grupo llegado a Sevilla existieron setenta y ocho de ellos que fueron

<sup>121</sup> Mientras que la llegada de las mercancías a Sevilla se realizó en 1608, las pinturas para el convento de Valladolid serían preparadas para su expedición en 1611, según la identificación de estas obras con las mencionadas en una carta que el conde Orso d'Elci envió a Cristina de Lorena, en ASFi, *Mediceo del Principato*, 6038, ff. 118v-119r. Goldenberg Stoppato, 1999: 90. La última restauración realizada a la mayoría de las obras se efectuó entre 2005 y 2007. Véase el informe correspondiente en Martínez de Pisón Caveró, 2007: 85-107.

<sup>122</sup> Iniesta Morillas, 2014: 66-68. En las páginas citadas se estudian las figuras de Jerónimo de Valladolid y Francisco Sanz –entre otros numerosos agentes– en el contexto del comercio con Yucatán entre 1606 y 1610, pero no se relaciona a estos dos personajes como miembros de la misma familia. Esto se puede deber a que la relación de parentesco se especifica, al menos hasta este momento, solamente en el documento del Archivo di Stato de Florencia analizado en esta ocasión. Para profundizar sobre la compañía de los Ruiz Embito y su relevante posición en la España del siglo XVI, véase: Lorenzo Sanz, 1979, I: 216-256.

<sup>123</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 6.

solo levemente dañados en el trayecto. Se deduce de esta reflexión que al menos estos pudieron ser recuperados, llegando a ser presumiblemente el grupo de pinturas de talleres florentinos más numeroso hallado en la península ibérica en todos los tiempos, siendo esta una noticia que muy probablemente no pasaría desapercibida en el círculo artístico sevillano<sup>124</sup>. Mayor incluso que el regalo de Cristina de Lorena, el cual constaba de treinta y dos lienzos, los cuales fueron pintados en 1610 por veintiún artistas, entre lo que se encontraban los más notables de la primera década del siglo XVII en Florencia, como Francesco Curradi (1570–1661), Jacopo Chimenti, llamado también *Jacopo da Empoli* (1551–1640), y Niccolò Betti (1550–1617), entre otros<sup>125</sup>. El conjunto llegó a Valladolid en 1615, después de varios años almacenadas en El Escorial esperando su traslado al convento de las Descalzas Reales, encargándose de esta operación el mencionado Santiago Morán, pintor de la corte de Felipe III<sup>126</sup>. No por casualidad, las pocas noticias que se conocen de él remiten a su trabajo como copista de las obras florentinas colocadas en el altar de la iglesia del convento vallisoletano, así como de restaurador de las piezas, posiblemente auxiliado por Juan Serrano (c.1652–1690), artista discípulo de Juan Carreño de Miranda (1614–1685) (fig. 3)<sup>127</sup>.

Otra compañía asentada en Sevilla y compuesta por florentinos es la de Annibale del Caccia y Baccio de Averona, considerada como una de las más poderosas en el tránsito al siglo XVII. Estos agentes debían tener una red de contactos bien formada entre Sevilla y Florencia, como así se intuye de los documentos notariales localizados. Si bien en 1585 se hallaban en Sevilla solamente dos miembros, Annibale del Caccia y su hermano Cosimo relacionados con el comercio de Indias<sup>128</sup>, ya en 1587 se les unió en la capital hispalense Baccio de Averona, estando todos empleados en el cobro de deudas, como la cantidad de dinero que Jacopo de Lutiano quería recuperar de Michele Saladini

---

<sup>124</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 15.

<sup>125</sup> Goldenberg Stoppato, 1999: 88. La pieza atribuida a Betti es una *Santa Colletta*, la cual probablemente pueda identificarse con una obra de la misma temática ejecutada, en cambio, por Matteo Rosselli para el gran duque, que también fue enviada a España como se indica en Baldinucci, 1812, XI: 58-59.

<sup>126</sup> Cruz Valdovinos, 2008: 171-187. Pérez Sánchez, 2010: 84.

<sup>127</sup> Goldenberg Stoppato, 1999: 93-96. Cruz Valdovinos, 2008: 182-184.

<sup>128</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 76.

que por entonces estaba en posesión de su hermano, Felice, en la capital hispalense<sup>129</sup>. Al año siguiente, Annibale volvía a exigir unos pagos concernientes a lo obtenido en un negocio financiado por Giovanni Battista Ricasoli en Cartagena de Indias a Saladini y al capitán Giulio Evangelista<sup>130</sup>. Este capitán romano, que por entonces residía también en Sevilla, poco tiempo después, en 1590, se asentaría en la ciudad neogranadina llegando a ascender, tanto en la milicia como en lo social, tras el matrimonio con una hija del oficial Martín Polo, llegando incluso a querer pagar la construcción de la iglesia de la Trinidad y a comerciar con el cuero, uno de los bienes más preciados<sup>131</sup>.



Fig. 3.- Retablo mayor de la iglesia de las Descalzas Reales, Valladolid.

<sup>129</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 13. A partir de unos poderes redactados en 1596 y 1597 se deduce que Baccio de Averona se encontraba residiendo en Sevilla con su hermano Atanasio y Cesare Baroncini. Véase el apéndice documental, doc. núm. 20 y 21.

<sup>130</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 14.

<sup>131</sup> Block, 2012: 241.

En 1590, Annibale del Caccia y Cesare Baroncini firmaron como albaceas testamentarios de Giuliano Gallo, otro florentino que residiría en la capital hispalense con el común propósito de comerciar con las Indias, aunque en aquel momento se hallaba en Madrid, habiendo dejado como herederos a sus hermanos Matteo y Lorenzo<sup>132</sup>. En 1595, Cosimo continuaba encargándose en Sevilla de recibir una parte de un cargamento de dieciséis barriles de cochinilla llegado desde Goa hasta Alicante, como parte de un negocio de la compañía de Alessandro de Alfonso Strozzi<sup>133</sup>. Cabe destacar que uno de los descendientes de esta familia, Giulio del Caccia se convirtió en una personalidad relevante en el ambiente cultural florentino, siendo nombrado académico de la Accademia del Disegno en 1641<sup>134</sup>.

68

Desde el siglo anterior, se había asentado también en Sevilla una rama de la familia florentina Del Rosso, encabezada por Lorenzo, a quien se le localiza allí en 1551 involucrado en ciertos negocios del rico banquero afincado en Cádiz Jacome Botti<sup>135</sup>. La continuidad de esta estirpe en la ciudad se constata con la presencia de un personaje muy relevante para la cultura sevillana de comienzos del siglo XVII, Giovanni Battista Del Rosso. Al menos, a través de un poder notarial redactado en 1609, se confirma que era el único de sus hermanos que seguía residiendo allí, siendo este instrumento realizado según los intereses de su sobrino Lorenzo, quien por entonces tenía 9 años y vivía en Florencia. Se comprende que Giovanni Battista era tío de este niño, cuyo padre Paolo Del Rosso había fallecido siendo el joven su único heredero, así como de su otro tío Domenico, quien

---

<sup>132</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 90.

<sup>133</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 15. Goa pertenecía por entonces al reino de Portugal, aunque en esos momentos estaba integrado en la corona castellana, por lo que muy posiblemente esta compañía tuviera agentes en Lisboa.

<sup>134</sup> En los libros de registro de la Academia florentina se documenta el pago de las tasas por parte de Giulio del Caccia hasta la década de 1650. En: ASFi, *Accademia del Disegno prima Compagnia dei Pittori*, 107, ff. 10, 11, y 25v. También fue electo en varias ocasiones como cónsul de la institución, cargo que rechazó en sendas ocasiones; véase: [www.aadfi.it/accademico/del-caccia-giulio/](http://www.aadfi.it/accademico/del-caccia-giulio/) (consultado: 26 febrero de 2019).

<sup>135</sup> Rodríguez Marín, 1933: 33. Álvarez, 1953: 90.

también habría muerto poco tiempo antes<sup>136</sup>. Por tanto, Paolo debió establecerse en la capital toscana a pesar de haber nacido probablemente en Sevilla, mismo lugar en donde Lorenzo Del Rosso esposó a Agustina Del Nero, su madre e hija de Giovanni Del Nero<sup>137</sup>, entroncándose de esta manera dos estipes florentinas en la capital hispalense. Cabe destacar que la hermana de Agustina, Juana se casó con Hernando Alemán, quienes engendraron a uno de los literatos más importantes de la España del Siglo de Oro, Mateo Alemán (1547–1614), explicándose así el buen conocimiento del medio italiano, y en particular florentino, de este autor<sup>138</sup>.

Giovanni Battista Del Rosso se formó en la administración comercial con su padre y Nerozzo Del Nero, otro rico empresario florentino miembro de la familia de su madre, siendo al final de la vida de su progenitor un digno heredero de la empresa. Así sucedió, encontrándose él y sus hermanos una enorme fortuna como resultado del legado dejado por el padre y un tío llamado Tommaso Domenico, convirtiéndose entonces en unos de los personajes más ricos en la Sevilla de aquel momento. Giovanni Battista debió ser un hombre sensible a las artes, especialmente a la literatura, pues patrocinó una de las primeras ediciones del *Guzmán de Alfarache* de su primo Mateo Alemán –aquella publicada en Sevilla en 1602–, a quien protegió en muchos momentos de su vida, siendo además quien salvó de la cárcel al literato en varias ocasiones<sup>139</sup>. Un año después, de nuevo volvería a costear la impresión de otro de los títulos de su primo, el *San Antonio de Padua* (1604), un libro realizado para ser vendido en los territorios americanos, siendo interpretado también este negocio como una manera rápida de recuperar ciertos beneficios que Del Rosso había perdido por culpa de Alemán<sup>140</sup>.

<sup>136</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 23. La madre y tutora del niño se llamaba Maria Roca, de la que no se conoce mayores datos.

<sup>137</sup> En la bibliografía se refieren a él como Juan López Del Nero, quizás por una elección de castellanización de su nombre al llegar a Sevilla, véase: Cavillac, 1983: 174. Sobre el apellido materno se ha llegado a dudar si era “Del Nero” o “Enero” debido a una mala transcripción, pero mediante otros factores que se señalarán más adelante, la crítica se ha puesto de acuerdo en aceptar que la madre del poeta fue Juana Del Nero, como se afirma en Álvarez, 1953: 11. Sobre esta confusión, véase: Guillén: 1988: 189. El error fue señalado también en Japón *et al*, 2016: 79.

<sup>138</sup> Cavillac, 1983: 174.

<sup>139</sup> Álvarez, 1953: 90-99.

<sup>140</sup> McGrady, 1968: 31-32. Guillén, 1988: 191 (el autor confunde a Giovanni Battista con Lorenzo del Rosso). Micó, 2002: 245.

En el *Guzmán*, el joven pícaro así llamado que protagoniza la obra debe huir de España para escapar de los castigos impuestos por sus fechorías, siendo Italia el lugar escogido para viajar. Entre las ciudades por la que Guzmán pasa en su periplo están Génova, Roma, Bolonia, Siena y Florencia, siendo esta última descrita con especial atención en el capítulo primero del segundo libro como sigue:

«Consideré su apacible sitio, vi la belleza de tantos y tan varios chapiteles, la hermosura inexpugnable de sus muros, la majestad y fortaleza de sus altas y bien formadas torres. Parecióme todo tal, que me dejó admirado. [...] Y no fue menos; porque, cuando a ella llegué y vi sus calles tan espaciosas, llanas y derechas, empedradas de lajas grandes, las casas edificadas de hermosísima cantería, tan opulentas y con tanto artificio labradas, con tanto ventanaje y arquitectura, quedé confuso, porque nunca creí que había otra Roma. Y bien considerado su tanto, le hace muchas ventajas en los edificios; porque los buenos de Roma ya están por el suelo y poco hay en pie que no sean sombras de lo pasado, ruinas y fragmentos. [...] Llevóme allá [al Duomo] y, cumplida nuestra obligación, estúveme bobo mirando aquel famosísimo templo y edificio del cimborio, que llaman allá «cúpula», que mejor la llamaran «cópula», por parecerme, y no a mí solo, sino a cuantos la ven, haberse juntado para ella toda la arquitectura que hay escrita y mejores maestros della, teóricos y prácticos. Tan milagroso artificio, tal grandeza, fortaleza y curiosidad, sin duda ni agravio de cuanto se conoce hoy fabricado, se le puede dar lugar de otava maravilla. Considérese aquí, quien algo desto sabe, para cuatrocientos y veinte palmos que tiene de alto la capilla sola, sin el remate de arriba, qué diámetro habrá menester, y en ello conocerá cuál sea»<sup>141</sup>.

A través de estas palabras, se comprende la admiración que provocó en el joven la primera impresión de Florencia, una ciudad cosmopolita y brillante para entonces, que

---

<sup>141</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 533-535.

viene comparada por él mismo con Roma desde donde venía, descrita por el contrario a través de lo fascinante de sus ruinas. Como puede observarse, el autor contaba con datos precisos sobre materiales y medidas –como la altura de la cúpula de Santa Maria del Fiore–, a pesar de que hasta el momento no se ha documentado un viaje de Mateo Alemán en Italia. No obstante, atendiendo a su círculo familiar en Sevilla, formado casi por completo por florentinos, es muy probable que las descripciones de la ciudad incluidas en el texto le fuesen proveídas por algunos de los miembros más cercanos, como el propio Giovanni Battista Del Rosso, quien seguramente viajaría a Florencia en varias ocasiones, o su propia madre. En este sentido, la cita con que se abre este capítulo podría leerse como un homenaje a Juana Del Nero, pues se compara la generosidad de la ciudad de Florencia para los extranjeros, con el sentimiento materno-filial<sup>142</sup>.

Resultan de gran interés otras particularidades que señala el autor relacionado con la esfera artística, como su visita a la basílica della Santissima Annunziata, donde describe el milagro de la creación del célebre fresco de la Anunciación<sup>143</sup> –del cual, como se verá posteriormente, se mandaron numerosas copias del mismo hasta España por la gran devoción que despertó–, su paseo por la Piazza della Signoria, en la que admiró las distintas esculturas, llamado especialmente su atención el *Retrato ecuestre de Cosme I de' Medici*<sup>144</sup>, así como el Baptisterio –siendo conocedor de la fama internacional de las

<sup>142</sup> La comparación de Florencia con una figura femenina debió de convertirse en un tópico, pues Núñez de Castro en 1669 se haría eco de este simil, señalando que «llaman à Florencia, la Dama de las Ciudades». En: Núñez de Castro, 1669, I: 7.

<sup>143</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 535. «Otro viaje hice a la Anunciada, iglesia deste nombre, por una imagen que allí está pintada en una pared, que mejor se pudiera llamar cielo, teniendo tal pintura, de la encarnación del hijo de Dios. La cual se tiene por tradición haberla hecho un pintor tan estremado en su arte, como de limpia y santa vida. Pues teniendo acabado ya lo que allí se ve pintado y que sólo restaba por hacer el rostro de la Virgen, señora nuestra, temeroso si por ventura sabría darle aquel vivo que debiera, ya en la edad, en la color, en el semblante honesto, en la postura de los ojos, en esta confusión se adormeció muy poco y, en recordando, queriendo tomar los pinceles para con el favor de Dios poner manos en la obra, la halló hecha».

<sup>144</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 538. «De allí me llevó a la plaza de palacio, donde vi en medio della un valeroso príncipe sobre un hermoso caballo de bronce, tan al vivo y bien reparado, que parecían tener almas y atrevimiento. A mi parecer no supe ni me atreví a juzgar cuál de los dos fuese mejor, aquél o el de Roma; empero inclinéme con mi corto saber a dar a lo presente la ventaja, no por tenerlo presente, sino por merecerlo. Pregunté a Sayavedra cuyo retrato era el del caballero, y djome:

-Aquesta figura es del Gran Duque Cosme de Médicis, de quien por el camino vine tratando. Mandólo aquí poner a perpetua memoria el Gran Duque Ferdinando su hijo, que hoy es.

Quise saber por curiosidad qué altura tendría todo él. Y como no pude alcanzar a medirlo, me informaron, y lo parecía, que desde el suelo hasta lo más alto de la figura tendría cincuenta palmos, a poco más o menos. A la redonda desta plaza estaban otras muchas figuras de bronce vaciadas y otras de mármol fortísimo, tan artificiosamente obradas, que ponen admiración, dejando suspenso cualquier entendimiento, y más cuanto más delicado, que solo quien sabe lo que aquesto sea».

tres puertas<sup>145</sup> y el Palacio Pitti<sup>146</sup>. Entre los datos aquí señalados por Mateo Alemán, destaca su atención por el retrato ecuestre expuesto cercano al Palazzo Vecchio, el cual fue realizado por Giambologna (1529–1608) entre 1587 y 1594, año en que fue colocado en su situación actual<sup>147</sup>, lo que demuestra que las noticias artísticas florentinas llegaban a Sevilla con gran prontitud, pues la segunda parte del libro en que se incluye estas descripciones se publicó por vez primera en 1604.

Este recurso argumental ideado por Mateo Alemán, de ubicar a un joven sevillano paseando por las calles de Florencia, no debió originarse solamente en la imaginación del autor, sino que esta debía ser una situación que podría haberse dado en la realidad de manera más asidua de la que hoy se conoce. Por ejemplo, en 1586 se documenta la presencia de Juan Núñez de Pimentela, muy probablemente de origen hispalense, trabajando como soldado en la Fortaleza de San Juan Bautista, también llamada *Fortezza da Basso*. Se trata de una imponente obra de ingeniería construida por Pier Francesco da Viterbo (1470–1535) y Antonio da Sangallo, *el Joven* (1484–1546) entre 1534 y 1537 como encargo de Alessandro de' Medici, la cual servía para el control y protección de la ciudad<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 539. «Después visitamos el templo de San Juan Baptista, dignísimo de que se haga dél particular memoria, por serio en su traza y más cosas. El cual supe haberse fundado en tiempo de Otaviano Augusto y haber sido dedicado a Marte. Allí me detuve viendo su antigüedad y fundación, pues dicen dél y se tiene por tradición y razones de su fundación que será eterno hasta la consumación del siglo. Y puédesele dar crédito, pues con tantas calamidades no lo tiene consumido el tiempo ni las guerras, habiendo sido aquella ciudad por ellas assolada y quedado sólo él en pie y vivo. Es ochavado, grande, fuerte y maravilloso de ver, en especial sus tres puertas, que cierran con seis medias, todas de bronce y cada una vaciada de una pieza, labradas con historias de medio relieve, tan diestramente como se puede presumir de los artífices de aquella ciudad, que hoy tienen la prima dello en lo que se conoce de todo el mundo. También tiene otra grandeza y es que, habiendo en Florencia cuarenta y una iglesias parroquiales, veinte y dos monasterios de frailes, cuarenta y siete de monjas, cuatro recogimientos, veinte y ocho casas de hospitalidad y dos del nombre de Jesús, en parte alguna dellas no hay pila de bautismo, sino sólo en San Juan y en ella se cristianan todos los de aquella ciudad, tanto el común como los principales caballeros y primogénitos del mismo príncipe».

<sup>146</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 539-540. «Tiene allí el Gran Duque una casa y jardín que llaman el Palacio de Pitti, cuya excelencia, grandeza y curiosidad, así de jardines como de fuentes, montes, bosques, caza y aposento, puede sin encarecimiento decirse dél ser casa real y grande, tal que puede competir con otra cualquiera de su género de las de toda la Europa».

<sup>147</sup> Sobre el proceso ejecutivo de este monumento ecuestre, véase: Gasparotto, 2006: 88-105.

<sup>148</sup> Se conoce que en 1586 el padre de este militar, llamado de igual manera, falleció en Sevilla. Véase el apéndice documental, doc. núm. 27. Dado a conocer en González Talavera, 2011: 192. Fue habitual en la Edad Moderna encontrar a castellanos en las tropas florentinas, como Hernando Sastre (Mellini, [1611(1820)]: 4) o el capitán Antonio Aldana, en: Plaza, 2016: 98-101.





Fig. 4.- Capilla de los Españoles.  
 Florencia: iglesia de Santa Maria Novella.

En este mismo tiempo del Guzmán, en el comercio entre Toscana y Sevilla participaban, además de los propios italianos, otros personajes andaluces y castellanos, cuyas compañías tendrían una dilatada presencia en la capital hispalense. Uno de estos fue Pedro Fernández de Salinas, quien en 1616 se hallaba residiendo en la capital hispalense dedicándose al cobro de pagos de la compañía del burgaleses Antonio de Valderrama, el cual estaba asentado en Florencia. En esta ocasión en concreto, Fernández debía recaudar unas deudas pendientes de los genoveses Paolo, Girolamo y Giovanni Semini, así como de los venecianos Camillo Poletti y Alessandro Tasca, todos ellos en aquel momento presentes en Sevilla<sup>149</sup>. Sin embargo, al menos veinte años antes, en 1588, Pedro Fernández de Salinas se encontraba residiendo en Florencia otorgando poderes a Miguel Martínez de Jáuregui y Jerónimo de Jáuregui –con quienes estaba emparentado– para que pudiesen cobrar en su nombre las rentas de la Casa de Contratación<sup>150</sup>, y un año

<sup>149</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 26.

<sup>150</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 29. En el mismo poder se hace referencia a otro cobro de una parte de oro correspondiente a una escritura que se debía obtener de Pedro Núñez de Martín en la villa de Pedro Abad. El padre de Miguel Martínez de Jáuregui y Jerónimo de Jáuregui, llamado Martín Martínez de Jáuregui, se casó con Catalina de Salinas en Nájera. Para profundizar sobre estos personajes, véase: Ortiz Arza, 2015: 131-157.

después aparece como procurador de Maddalena Barona, esposa del burgalés Pedro de Montoya<sup>151</sup>. En 1591, Pedro Fernández de Salinas es nombrado en Florencia cónsul del nación española, sustituyendo en el puesto a Bautista de Burgos, siendo bajo su mandato cuando se concluye la remodelación de la capilla de la misma nación en el monasterio dominico de Santa Maria Novella (fig. 4), como consta en una inscripción localizada bajo la firma del artista que dirigió tal empresa, Alessandro Allori (1535–1607):

«D.O.M. / D. IACOBO APOSTOLO PROTECTORE  
VIGILANTISSIMO / NOBILI HISPANI FLORENTIAE COMMEMORANTES  
DICATUM / INSTAURATUNT E ILLUSTRARUNT A.D. MDXCII / PEDRO  
FERNANDEZ DE SALINAS CONSULE»<sup>152</sup>.

Mientras ejercía este cargo, debió de seguir colaborando con Martínez de Jáuregui, ya convertido en caballero veinticuatro de Sevilla, como se deduce de un poder firmado en 1593, por el cual Salinas adquirió en su nombre la villas sevillanas de Gandul, Marchenilla y otros bienes inmuebles en la propia capital –como unos molinos en la callejuela del Chamizo y en la calle Mesones–, así como en los pueblos de Arahal y Cazalla de la Sierra, todos pertenecientes hasta ese momento a Juan Fernández de Velasco, XI condestable de Castilla<sup>153</sup>. De este modo se documenta asimismo una estancia de Pedro Fernández en Milán, pues fue allí donde se llevó a cabo el acuerdo de compraventa mientras este desempeñaba el cargo de gobernador.

---

<sup>151</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 31. En el documento citado se enumeran los bienes muebles de la residencia de Pedro de Montoya, entre los que existen diversas joyas y obras de arte, como un crucifijo de bronce, un cuadro de un *Ecce Homo*, otras dos de la *Virgen con el Niño* y dos retratos. Este inventario resulta también muy interesante para poder hacer una idea del nivel social alcanzado por los españoles en la Florencia de finales del siglo XVI. Pedro de Montoya tenía una próspera sociedad mercantil en Florencia con Pedro y Francisco de Maluenda; para profundizar en este tema, véase: González Talavera, 2010: 405-428; 2011: 186-187.

<sup>152</sup> Sobre la historia de esta capilla, su proceso de construcción y programa iconográfico, véase: González Talavera, 2011: 324-369. Alessandro Allori se encargó también de ejecutar, hacia 1593, la pintura que presidiría el altar de otra capilla funeraria patrocinada por el español Antonio Ramírez de Moltalvo en la iglesia del convento de Santa María degli Angeli. El cuadro representa la *Coronación de la Virgen* y se expuso en la capilla mayor del templo, espacio que había adquirido el noble castellano para situar su panteón familiar, y actualmente esta pintura se halla en la Galleria dell'Accademia de Florencia; véase: Plaza, 2016:190-191.

<sup>153</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 32.

En 1595, Pedro Fernández se encontraba aun residiendo en Florencia, como se constata a través de unos poderes que otorgó a su hermano Alonso de Salinas, vecino de la capital hispalense, para que recaudara ciertas deudas que había dejado sin pagar Lope de Barahona, inquisidor de Sicilia, debido a su muerte<sup>154</sup>, y en 1597, nombró desde allí a Camillo Bartoli y Amerigo Capponi como diputados de sus acreedores, quienes dieron poder a la compañía de Alessandro Del Nero y Juan Felipe Bartoli para que cobraran a Pedro Aguilar de la Sal los casi mil sueldos de oro que le debía por doce rajás florentinas, así como a Andrés de Solorzano unos 1800 sueldos por otras partidas similares<sup>155</sup>.

No se conoce con certeza cuando se llevó a cabo su retorno a Sevilla, pero como se ha mencionado con anterioridad en 1616 se documenta de nuevo en la ciudad, y seguramente llevaría con él sus bienes adquiridos en Italia. Es muy probable que Pedro Fernández creciera allí, pues su padre Francisco de Salinas, natural de Bobadilla (La Rioja)<sup>156</sup>, fue el primer representante de los Ruiz en la capital hispalense –relacionándose en los mismos años con el ya mencionado Jerónimo de Valladolid–, y sería entonces cuando se iniciara como mercader, siendo factor de Francisco y Andrés de Maluenda en el comienzo de la década de 1560. En un corto periodo de tiempo, se convertiría en uno de los comerciantes más importantes del panorama sevillano gracias a la compraventa de lencería y cochinilla entre España y América<sup>157</sup>. A pesar de que su rastro se desvanece en los años setenta, Francisco de Salinas seguía vivo, aunque probablemente muy anciano, ya que en 1591, su hijo Pedro Fernández escribió desde Florencia a su hermano Alonso para hacerle prometer que cuando el padre muriese, se encargaría de mandarle 500 ducados cada año para él y sus hijos<sup>158</sup>.

<sup>154</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 91. Lope de Barahona era sobrino del canciller de Milán, quien abandonó su canonjía en Badajoz para incorporarse como inquisidor al tribunal de Palermo. Sobre su figura, véase: Lario Ramírez, 2019: 273-274.

<sup>155</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 30. Pedro Aguilar de la Sal fue uno de los exportadores a América más relevantes de finales del siglo XVI. Se conoce que en 1590 envió a las Indias un cargamento de pinturas devocionales realizadas por Jerónimo Sánchez Coello, discípulo de Tiziano que residía por entonces en Sevilla, entre las que se encontrarían seis representaciones de *Cristo Crucificado*, seis «varoniles de Cristos Rostros», dos efigies del *Salvador glorioso*, dos de *San Francisco*, un *San Jerónimo*, un *Cristo con la cruz a cuestas*, una imagen de la *Virgen María* y «una patria». En: Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 20. Según la RAE, se denomina “raja” a un paño fino y caro.

<sup>156</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 33.

<sup>157</sup> Lorenzo Sanz, 1979, I: 326-327.

<sup>158</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 33.

Pedro Fernández se unió en matrimonio con la sevillana Mariana de Castro, con quien tuvo tres hijos llamados Mariana, Juan y Pedro, siendo quizás la inesperada muerte de esta en Florencia lo que precipitó su vuelta a España<sup>159</sup>. Se conoce que su única hija se casó con el capitán Juan de Jáuregui<sup>160</sup>, uniendo de nuevo a las dos estirpes, y los otros vástagos se dedicaron a la carrera eclesiástica, llegando Juan de Salinas (1559–1643) a ser uno de los poetas más importantes del momento. Fue muy popular en Sevilla además por su cargo de administrador del Hospital de San Cosme y Damián<sup>161</sup>—no por casualidad los santos protectores de la familia Medici—, también llamado de *Las Bubas*, puesto que obtuvo tras rechazar una canonjía en la Catedral, dedicando parte de su fortuna a la pretensión de conseguir la santidad para la beata Francisca Dorotea, fundadora del convento de dominicas descalzas de Santa María de los Reyes, siendo el poeta su último confesor<sup>162</sup>. Juan de Salinas formaba parte del círculo intelectual de Francisco Pacheco (1564–1644), en el que se encontraban los también pintores y literatos Pablo de Céspedes (c. 1538–1608) y Juan de Jáuregui (1583–1641), familiar suyo con el que compartía además una estrecha relación<sup>163</sup>, y otros grandes escritores como Fernando de Herrera (1534–1597), Rodrigo Caro (1573–1647) y Juan de Arguijo (1567–1623)<sup>164</sup>.

76

Hasta el momento se ha elucubrado sobre la influencia de la cultura italiana en Juan de Salinas, del que se conocía ciertas estancias en Roma a través de su propio testimonio —narrado en ciertos poemas—, así como una anotación errónea basada en una cita incluida en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599) de Francisco Pacheco. En ella, al hablar de Fernando de Herrera afirmaba

<sup>159</sup> Arroyo y Figueroa, 1869, I: X (nota 2). El autor transcribe literalmente esta noticia de la *Vida de la Venerable Madre Soror Francisca Dorotea* (1684) escrita por Gabriel de Aranda, pues Juan de Salinas fue el último confesor de esta beata.

<sup>160</sup> Arroyo y Figueroa, 1869, I: X (nota 3). Cabe destacar que la hermana de Jerónimo de Jáuregui, Isabel Martínez, estaba casada con el mercader Pedro Aguilar de la Sal. En la colección familiar existió un retrato de esta señora realizado por Jerónimo Sánchez Coello; véase: Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 20.

<sup>161</sup> Estos santos fueron dos de los patronos protectores de los Medici, los cuales fueron dos hermanos médicos de Egea, profesión que en italiano se escribe en plural de la misma manera que el apellido de la familia granducal. Véase: Castelli, 1986: 30-33.

<sup>162</sup> Cabe destacar que después de la muerte de Juan de Salinas en 1643, se continuó con el proceso de beatificación, siendo Bartolomé Esteban Murillo el encargado de configurar su retrato en 1674 por encargo de Juan de Loaysa; véase: Navarrete Prieto, 2017c: 160.

<sup>163</sup> Así se demuestra en la abundante correspondencia entre ambos aún conservada; véase: Montoto, 1946: 137-145.

<sup>164</sup> Sobre este particular se ahondará posteriormente.

que «sus versos, como refería Alonso de Salinas, los ponía el Torquato Tasso sobre su cabeza, admirando en ellos la grandeza de nuestra lengua, cuya elocuencia es propia de Fernando de Herrera, pues fue el primero que la puso en tan alto estado»<sup>165</sup>. Como recoge José María Picó, se ha pensado que este Alonso podría ser un hermano del Juan de Salinas que pudo viajar a Florencia con algunos ejemplares de las obras de Herrera y allí se los entregaría a Tasso (1544–1595)<sup>166</sup>, pero como se ha aclarado en esta ocasión, Alonso fue tío, y quien estuvo residiendo en Florencia varias décadas fueron sus padres, y muy probablemente alguna vez el poeta los alcanzaría en su residencia de la capital Toscana.

Sin embargo, el supuesto conocimiento de la literatura sevillana que afirmaba Pacheco poseer Torcuato Tasso, autor el poema épico de la *Jerusalén liberada* (1581) – obra que, por otro lado, influiría decisivamente en el devenir de la escuela local hispalense–, pudo efectivamente darse pero no como se ha propuesto hasta el momento. La presencia del poeta italiano fue más allá de sus propios textos, pues en la Casa de Pilatos, lugar de reunión de la élite intelectual sevillana, así como posible sede de la academia de Pacheco, se exponía al menos dos retratos con su efigie, de los cuales al menos uno formaba parte de una serie de poetas italianos de todos los tiempos, como Dante Alighieri (1265–1321), Cesare Caporali (1531–1601) y Giovan Battista Marini (1569–1625)<sup>167</sup>. Juan de Salinas debió de ser un hombre versado además en las artes plásticas, como se puede deducir de la cercanía a Pacheco, y sobre todo por diversos poemas dedicados a obras de arte. A este respecto, Juan de Jáuregui le obsequió en cierta ocasión con una pintura ejecutada por él mismo representando un busto de un joven *Salvador*, siendo agradecido este gesto con el envío de un soneto en el que se valora especialmente el realismo alcanzado<sup>168</sup>. Otro poema dedicado a una pintura es aquel que viene titulado *Á un cuadro en que estaban pintadas las edades subiendo hasta cincuenta, por sus gradas de diez en diez, y bajando por otras, hasta ciento*<sup>169</sup>, que debe hacer

<sup>165</sup> Pacheco, [1599 (1985)]: 179.

<sup>166</sup> Micó, 1997: 265 (nota 14).

<sup>167</sup> Brown y Kagan, 1987: 249 y 254.

<sup>168</sup> «Tu rostro admiro, espero tus acciones / ¡Tanta vida el pincel valiente muestra! / Temo tu voz, que singular maestra/ Contra mi gratitud forme razones». Estos versos forman parte del soneto regalado a Juan de Jáuregui, quien respondió a su primo con una carta llena de halagos; AAVV, 1869, II: 11.

<sup>169</sup> AAVV, 1869, II: 128.

referencia a un lienzo de similar composición del conservado en la sala de cabildo del Hospital de la Caridad, el cual se atribuye a Lucas Valdés (1661–1725)<sup>170</sup>. Además, utilizó como metáfora la descripción de unos lienzos expuestos en una iglesia romana para denunciar la relajación moral de los hermanos teatinos que él mismo pudo contemplar en la Urbe<sup>171</sup>. Precisamente este poema está inspirado en una experiencia vivida en una de sus estancias en Roma, de la cual no se tiene constancia de su concreta datación. Sin embargo, existen otros dos poemas que probablemente ayude a confirmar que el poeta estuvo en aquella ciudad en las décadas de 1580 y 1590 coincidiendo con su formación. En uno de ellos titulado *Romance frenético que hizo estando enfermo en Roma*, el autor narra espléndidamente un episodio de enamoramiento que sufrió estando con fiebres durante una estancia en la ciudad italiana. El objeto de fascinación no fue una persona real, sino una escultura de Giambologna expuesta en un jardín que observaba convaleciente desde la cama, narrado como sigue:

78

«[...] Llevóme tanto los ojos,  
Que me tuvo algunas horas  
Absorto el objeto bello,  
Que á mármoles enamora.

Decidlo, estatuas valientes.  
Que al jardín hacéis corona.  
Si humanó tal vez su vista  
Esas entrañas de roca.

Que á mí ver tal aire y vida  
Su hechizo dulce los obra,

---

<sup>170</sup> Valdivieso y Serrera, 1980: 94. La atribución dada a Lucas Valdés no permite asimilar la referencia del poema con el lienzo de la Caridad, debido a que en los años de actividad del pintor, Juan de Salinas ya había fallecido. No obstante, este se basa en grabados del siglo XVI.

<sup>171</sup> AAVV, 1869, II: 261-176. Los versos relativos a las pinturas están insertos en una serie de poemas recogidos en *Los ejercicios de San Ignacio ó la penitencia de los teatinos*.

Más que la fuerza del arte  
De vuestro insigne Bolonia»<sup>172</sup>.

Entre las bellas metáforas, Juan de Salinas describe un jardín real que se encontraba en aquel momento adornado con diversas esculturas de mármol, siendo especialmente valiosa a los ojos del poeta una que representaba a una deidad femenina de este escultor flamenco afincado en Florencia. Gracias a esta referencia, se puede entender que el sevillano se hallaba entonces en una de las dependencias del convento de San Pietro in Vincoli, pues desde él se podía contemplar el jardín-museo del palacio Cesarini, el cual se colindaba justamente con el muro del complejo religioso<sup>173</sup>. Este era famoso por la gran cantidad de piezas escultóricas que Gian Giulio Cesarini y su esposa Clelia Farnese habían colocado en él, contándose con obras de la antigüedad hasta de su propio tiempo, como la *Venus Cesarini* a la que Salinas hace referencia (fig. 5), ejecutada por Giambologna entre 1580 y 1583, año en que la obra es enviada desde el taller del artista en Florencia y es instalada en el citado jardín romano, hasta su traslado en 1623 a la colección del cardenal Ludovisi<sup>174</sup>. Por tanto, fue en ese periodo cuando el poeta estuvo en Roma, y además debió de acceder en alguna ocasión a este palacio, quizás debido a sus contactos florentinos tan afines a los propietarios de la casa, o debido al interés del matrimonio en la cultura. Esta afirmación se debe a que Salinas escribió una canción dedicada a un retrato de Clelia Farnese, el cual con mucha probabilidad debió contemplar allí, del modo siguiente:

«Pintado el fuego, el agua, el viento y tierra,  
Aunque á la vista luce,  
No quema, baña, sopla, ni produce,  
Mas tú, Clelia, del alma paz y guerra  
Haces pintada, efectos

<sup>172</sup> AAVV, 1869, I: 164-165. Véase el apéndice de textos, doc. núm. 1.

<sup>173</sup> Rosini, 2010: 44-49. Ahondando en este sentido, cabe señalar que en los documentos de archivo se refieren a este como «il Giardino di San Pietro in Vincula con il Palazzo vecchio».

<sup>174</sup> Rosini, 2010: 145-149.

Más vivos que lo vivo, y más perfectos;  
Quemas al corazón, soplas la llama,  
Humedeces los ojos,  
Produces en el alma mil antojos;  
Pues si produce, baña, sopla, inflama,  
Tu sombra y tu modelo,  
¿Qué hará la luz divina de ese cielo?»<sup>175</sup>.

La pintura a la que se hace referencia es muy posiblemente el retrato de la Farnese ejecutado por Jacopo Zucchi (c.1541–1592), como encargo de Giovan Giorgio Cesarini realizado hacia 1570, el cual se exponía en el palacio cercano a San Pietro in Vincoli y era popularmente admirado<sup>176</sup> (fig. 6). En este contexto, no resultaría extraño pensar que Salinas pudo conocer allí a Torquato Tasso, el cual era un habitual de aquella casa incluso en el periodo del segundo matrimonio de Clelia con Alessandro Farnese, duque de Parma, hijo de Ottavio Farnese y Margarita de Austria<sup>177</sup>. Tasso también escribió diversas rimas dedicadas a la belleza de la noble<sup>178</sup>, que Salinas debió conocer, pues en una de ellas se hace referencia a la escultura de mármol de Giambologna, en cuyo rostro el artista pudo esculpir el retrato de la noble, como se ha propuesto recientemente<sup>179</sup>. Cabe destacar que Juan de Jáuregui también efectuó al menos una estancia de formación en Roma, para perfeccionar su técnica pictórica y estudiar la producción de los poetas toscanos, siendo entonces cuando tradujo al castellano la *Aminta* de Tasso, publicado allí en 1607, estando de vuelta en España antes de 1609<sup>180</sup>.

---

<sup>175</sup> AAVV, 1869, I: 19.

<sup>176</sup> Mochi Onori y Vodret Adamo, 1998: 58-59. No se descarta que pudiera haber visto otro retrato de Clelia Farnese, como el que existía en la corte de los Medici (Rosini, 2010: 59), o incluso alguna copia del mismo presente en Sevilla. Sin embargo, parece más acertado pensar en la primera teoría debido a la confirmación de la presencia del poeta en el entorno del palacio después de 1583.

<sup>177</sup> Rosini, 2010: 84-87.

<sup>178</sup> Tasso, 1821: 203-204.

<sup>179</sup> Rosini, 2010: 149-157.

<sup>180</sup> Menéndez y Pelayo, 1952, II: 259. Juan de Arguijo además escribirá un tratado sobre las artes plásticas titulado *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos en estas arte* (1618). Cabe mencionar que en uno de los dibujos que Jáuregui realizaría para ilustrar el libro de Luis del Alcázar introdujo una vista de la ciudad de Roma. Este diseño se ha estudiado en profundidad en: Sánchez Pérez, 2005: 169-179.



Tanto Salinas como Jáuregui demostraron públicamente su cercanía al III duque de Alcalá, componiéndole el primero un poema sobre un regalo recibido del noble, el cual constaba de un libro con las hojas doradas<sup>181</sup>, y el segundo le dedicó la traducción mencionada de Tasso. La cercanía de Salinas pudo ser uno de los motivos que expliquen que en la colección escultórica del duque existiera una repetición autógrafa a menor escala de una *Venus* de Giambologna, la cual ha sido identificada con la *Venere Cesarini*<sup>182</sup>. Además, Juan de Jáuregui realizaría hacia 1612 una serie de veintidós dibujos para ilustrar la interpretación del *Apocalipsis* de Luis del Alcázar (1554–1613), su amigo y miembro a su vez del círculo del duque<sup>183</sup>.

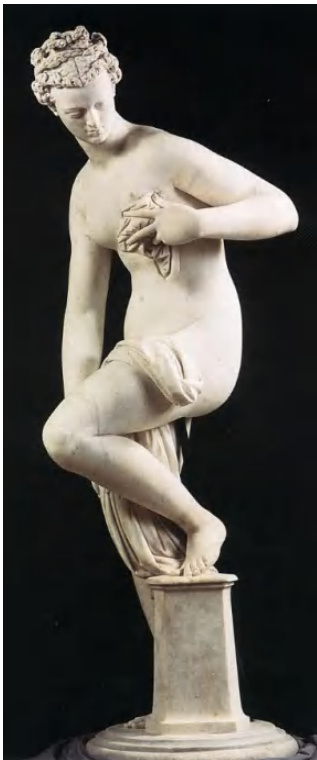


Fig. 5.- Jean de Boulogne, “Giambologna”, *Venus secándose después del baño* (conocida como *Venus Cesarini*), 1580-1583. Roma: Embajada de los Estados Unidos.



Fig. 6.- Jacopo Zucchi, *Retrato de Clelia Farnese*, c. 1570. Roma: Galleria nazionale d'arte antica.

<sup>181</sup> AAVV, 1869, I: 246.

<sup>182</sup> Mallén Herráiz, 2016, I: 300-301. Este autor propone en cambio que las primeras noticias adquiridas sobre la pieza se debieron a su estancia en Roma entre 1625 y 1626 como embajador extraordinario, cuando pudo haberla visto una vez que esta se hallaba en la propiedad del cardenal Ludovisi. Sin embargo, es muy probable que el noble conociera no solamente el poema de Salinas, sino también su experiencia personalmente.

<sup>183</sup> Herrero, 1941: 7.

Los Martínez de Jáuregui también se asociaron con miembros de otra familia de origen castellano establecidos en Sevilla desde 1565, los Tapia, como se demuestra a través de diferentes envíos de mercaderías y esclavos hasta América desde la década de 1580<sup>184</sup>. Los miembros más poderosos fueron los hermanos Rodrigo, Pedro, Luis y Lope de Tapia, quienes además tuvieron en propiedad algunos viñedos en la provincia con los que elaborar vino que, posteriormente, serviría para el comercializarlo en América, llegando este último a ser nombrado en 1597 cónsul de la Universidad de Mercaderes, gracias a que era por entonces uno de los cargadores más adinerados de la corporación<sup>185</sup>. Sin embargo, menos conocidos son los negocios que estos mantuvieron con Florencia, relacionados también con el envío y recibo de mercaderías desde Cádiz y Sevilla, así como con el cobro de deudas para los castellanos más acaudalados residentes en la Toscana.

82

En 1585 Baltasar Suárez, uno de los corresponsales de Simón Ruiz en Florencia y colaborador de Melchor y Lesmes de Astudillo<sup>186</sup>, envió un poder a los Tapia para que cobrasen unas deudas de Juan de la Fuente Almonte, al momento en las Indias, relativas a la venta de unas partidas de gasas de Milán<sup>187</sup>. Sin embargo, una de las noticias más interesantes para este estudio en la que se vio involucrado Lope de Tapia se desarrolló en 1591, cuando llegó a Sevilla la nave *San Rocco* cargada por orden de Giovanni Battista Rucellai con diversas cajas, expedidas a través de los factores Camilo Suárez, Diego y Antonio Valderrama desde Livorno para distintos destinatarios. Uno de estos fue Lope de Tapia, quien recibió en Cádiz un baúl de estaño que contenía cinco retratos de pequeñas dimensiones, y otro era Giovanni Avigliano, el cual tenía el cometido de recoger en Alicante una caja con vidrios y diversos cuadros —de los que no se especifica la cuantía—

---

<sup>184</sup> Lorenzo Sanz, 1979, I: 266-267. García Fuentes, 1997: 225.

<sup>185</sup> Lorenzo Sanz, 1979, I: 277. Sobre la esfera cultural de Rodrigo y su hijo Pedro de Tapia, mecenas de Miguel de Cervantes, véase especialmente: Lasso de la Vega, 1952: 34-61.

<sup>186</sup> Lorenzo Sanz, 1979, I: 276. Sobre este personaje y las propiedades que llegó a tener en Florencia, véase: Plaza, 2016: 343-420.

<sup>187</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 34 (concretamente folios 91r-v). Juan de la Fuente Almonte volvería a Sevilla posteriormente y llegó a ser Alcalde Mayor de la ciudad, así como caballero de la orden de Santiago, adquiriendo en 1631 un magnífico palacio en la collación de San Vicente, como demostración de la riqueza que debió alcanzar con sus negocios en América; véase: Núñez Roldán, 2004: 50.

y transportarla a Madrid como bienes de Luis de Velasco, virrey de México, y otro arcón bien condicionado que contenía un extraordinario cargamento consistente en trescientos treinta pinturas de pequeño formato, para entregar también en la corte a Alonso Díaz de Aguilar<sup>188</sup>.

Al tratarse de un documento notarial referido al cargamento de una nave, como es habitual, no se halla en él ulterior información sobre la descripción de los numerosos lienzos que en ella viajaban. Sin embargo, entre los nombres de los proveedores que debían recibir su compensación por la mercancía vendida se encontraba Sebastiano Allori<sup>189</sup>, hermano de Alessandro Allori, pintor mencionado anteriormente por su cercanía a la nación española al dirigir la decoración del altar del *Cappellone*. Parece ser que Sebastiano se encargaba del comercio de las obras del obrador del artista, como se deduce también de los apuntes de la venta de sus obras hallados en los libros de cuentas del artista, entre los que aparecen varias veces el nombre de su hermano como el encargado de hacer llegar ciertas pinturas a mecenas que se encontraban fuera de Florencia, como por ejemplo: «Dall' Ill.mo e R.mo Mons.re Capranica L. cinquanta sei tanti sono per resto di L. cento docici per un quadro del ritratto della Nuntiata, mandatoli a Roma da Bastiano allori mio fratello»<sup>190</sup>. Esta anotación ofrece cierta información para entender que las cientos de pinturas enviadas podrían haber sido en realidad una serie de copias de distintos retratos de notables personajes y de devociones muy populares, en especial de la *Annunziata* de Florencia, una imagen muy codiciada por los nobles españoles. Como se puede apreciar en la cita, al referirse al cuadro mencionado, el artista lo define como 'retrato', un término que por entonces tenía además de la acepción más divulgada de imitación de una efigie, otra que es sinónimo de copia<sup>191</sup>.

Es muy posible las numerosas pinturas llegadas a España pueda estar en relación con otro encargo llevado por a cabo Allori en noviembre de 1592 para Bongianni

<sup>188</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 35.

<sup>189</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 36.

<sup>190</sup> Allori, 1908: 18.

<sup>191</sup> Más adelante se profundizará sobre la cuestión de la copia en el entorno de Pacheco. Sobre ello, véase también: Japón, 2019a: [en prensa].

Gianfigliuzzi<sup>192</sup>, embajador del granducado en la corte española, consistente en los siguientes once retratos:

«Il Ser.mo Gran Duca Cosimo, il S.mo Gran Duca Francesco, il Marisciallo Signor Piero Strozzi, Pier Capponi, Neri Capponi, Gino Capponi, il Boccaccio, Niccolò Machiavelli, Monsignore della Casa, Messer Francesco Guicciardini, e una testa Nuntiata di Firenze»<sup>193</sup>.



Fig. 7.- Seguidor florentino de Bronzino, *Virgen con el Niño y San Juanito*, c. 1580. Cádiz: Museo de Bellas Artes.

---

<sup>192</sup> Sobre este personaje, véase: Arrighi, 2000: 349-352.

<sup>193</sup> Allori, 1908: 18.



Fig. 8. Carlo Portelli, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, 1566. Florencia: Galleria dell'Accademia.

En esta lista son apreciables retratos de algunos de los personajes relacionados con el comercio con España, algunos de los cuales ya se ha citado anteriormente por encontrarse referidos en algunos poderes notariales, así como nobles, literatos y la *Annunziata*. Todos descritos como *ritratti* que fueron enviados a España al citado embajador, al igual que otra copia de la misma devoción encargada por otro español, Gonzalo, al servicio del rey en el mismo tiempo<sup>194</sup>. A este respecto, si bien parece no conservarse en la actualidad ninguna obra que pueda adscribirse a estos envíos, cabe destacar la existencia en el Museo de Cádiz de una copia con variantes de la *Virgen con el Niño y San Juanito* de Bronzino de una obra conservada en el Palazzo Abatellis de Palermo (fig. 7). Se tiene constancia de otras reproducciones adscritas a la fase final de este pintor y concluidas por ayudantes, en las cuales se introdujeron ciertos cambios en el fondo, en el Museo de Portland y en la colección Pavlovsk de San Petersburgo. Actualmente la pintura de la institución gaditana está atribuida a Santi di Tito (1536–1603)<sup>195</sup>, aunque sin motivos de peso que sostengan dicha teoría, pues las cualidades técnicas que presenta no corresponden a la producción de este artista florentino. Creemos más bien que se deba adscribir a los seguidores del Bronzino, especialmente aquellos del taller de los Allori, que acostumbraban a reproducir las composiciones del maestro<sup>196</sup>.

86

Por tanto, puede deducirse del mismo modo que el cofre de Lope de Tapia contendría un pequeño conjunto de este tipo de obras, el cual probablemente hubiera sido adquirido para la célebre colección de su familia, al no especificarse en el instrumento notarial a quién debida hacerlo llegar como si ocurre en los otros objetos del mismo envío. Vincenzo Carducci, que tendría contactos con estos personajes debido a sus relaciones con Florencia y el comercio artístico, pudo visitar la colección de Rodrigo de Tapia «cuyas galerías y quadras admiran, assi en la muchedumbre, como en la bondad, y

---

<sup>194</sup> Supino, 1908: 17-18.

<sup>195</sup> Pemán, 1964: 116-117. La obra precede de algún convento de Cádiz desamortizado en 1835, desde donde pasó al Ayuntamiento de la ciudad.

<sup>196</sup> Además de las dos copias nombradas, se conoce otra de cierta calidad procedente del mercado anticuario, en el que se ha completado la escena con un ambiente doméstico. Véase el catálogo de la Fondazione Fererico Zeri, nº inv. 36754.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/38740/Anonimo%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20san%20Giovannino> (consultado: 22 de junio de 2019).

elección del buen gusto»<sup>197</sup>. Esta debió estar conformada con un gran número de obras llegadas desde Florencia y Roma, siendo en esta última ciudad donde Luis de Tapia encargaría diversas piezas artísticas en su estancia como canónigo, en la que tuvo ocasión de entablar relaciones de amistad con notorios personajes, como Fabrizio Colonna, hermano del cardenal Ascanio, quien fue educado en Alcalá y Salamanca, teniendo durante toda su vida excelentes relaciones con Felipe II y Felipe III, monarca que lo nombraría virrey de Aragón<sup>198</sup>. A este respecto, en 1606 el banco Herrera y Costa tuvo que secuestrar una colección de cincuenta y seis pinturas que Luis tenía en Roma, debido al impago de unas deudas, las cuales pertenecen en su mayoría a las temáticas de bodegones y de género, estando entre estas: «dos gitanas con cestas de frutas; una mujer que tiene una cesta de flores en la mano; una joven con una gallina en el seno y una vieja que tiene un capacho; un loco que tiene frutas en el pecho; dos campesinos con un gato». Sorprende la especialización y la modernidad de los géneros, tan de moda en aquellos años en Roma gracias al éxito que cosechaba por entonces Caravaggio y su entorno, pudiendo ser suyas algunas de estas obras. Si bien todas ellas permanecieron retenidas, al menos, hasta 1607 en el palacio de Ottavio Costa, no se conoce si los Tapia consiguieron saldar las cuentas pendientes y llevarlas a Sevilla<sup>199</sup>, pero es posible que así sucediera a tenor de la valoración de Carducci.

La dimensión de mecenazgo de esta familia se remonta a 1566, cuando Orlando Tapia comisionó la decoración de una capilla lateral en la iglesia de Ognissanti de Florencia, encargando a Carlo Portelli la creación de una tabla de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* (fig. 8)<sup>200</sup>. Cabe mencionar que en la misma iglesia existen otros espacios dedicados a santos españoles, como un altar dedicado a San Diego de Alcalá, con una pintura de Iacopo Ligozzi (1547–1527) que representa al *Santo curando a los enfermos*, así como una fastuosa capilla con la advocación de San Pedro de Alcántara

<sup>197</sup> Carducho, 1633: 150v.

<sup>198</sup> Petrucci, 1982.

<sup>199</sup> Terzaghi, 2007: 63-66.

<sup>200</sup> Freedberg, 1983: 418 y 428. Bastogi, 2003: 173-174. González Talavera, 2010: 287-297. Actualmente esta obra se conserva en la Galleria dell'Accademia en Florencia, inv. 1890, n° 4630.

decorada por Luca Giordano (1634–1705), Vincenzo Meucci (1694–1766) y Lazzaro Baldi (1624–1703), lugar en el cual se halla la tumba de Sandro Boticelli (1445–1510)<sup>201</sup>.



Fig. 9.- Juan de Oviedo, “el Viejo”,  
*Retablo del Camino del Calvario*,  
1587. Sevilla: Iglesia de Santa María  
de Jesús.

En Sevilla, Lope de Tapia concertaría en 1587 con el escultor Juan de Oviedo, *el Viejo* (1565–1625), la hechura de un retablo para la capilla sepulcral de Gaspar de Lorenzo de Herrera en el monasterio de Santa María de Jesús. Tapia de la orden de las clraisas, que actuaba en este caso como albacea del fallecido y su mujer, le solicitó al artista que «el primer recuadro grande que por la traza pareze sea obligado a hazer una historia de medio relieve que hincha el dicho quadro, la qual a de ser quando nuestro

---

<sup>201</sup> Batazzi y Giusti, 1992: 38-42.



señor lebaba la cruz a questas y un sayón o dos que layuden a llevar», mientras que en el segundo cuerpo superior se debía representar a «un dios padre de medio relieve con unos serafines a la redonda y un globo y una cruz en la mano»<sup>202</sup>. Esta obra, considerada uno de los primeros ejemplos de relieve de altar en Sevilla, aún en conserva en la misma iglesia, completándose el conjunto con una pintura de las *Ánimas del Purgatorio* en la predela (fig. 9)<sup>203</sup>.

Al final de la centuria seguirán llegando agentes y comerciantes florentinos al reino de Sevilla, especialmente a Cádiz, donde por entonces se situaban las mejores compañías debido al auge de esta ciudad en detrimento de Sevilla, situación que tendrá su culminación con el traslado de la Casa de Contratación hasta la capital gaditana. De entre aquellos que arribaron, destaca Francesco Ginori, un adinerado agente que llegó en 1672 recomendado por el gran duque, siendo acogido de buen grado por las familias ya asentadas desde antiguo en la zona<sup>204</sup>. Su situación mejoró velozmente y cinco años más tarde fue nombrado cónsul de la nación florentina en Cádiz, cargo que ocupó durante más de treinta años hasta que tuvo que renunciar a él para no ser expulsado por Felipe V en 1712, cuando el monarca se opuso al comercio de los italianos en sus estados y ordenó su extradición, encontrando su muerte al año siguiente<sup>205</sup>. En todo el tiempo que vivió en España, Ginori consiguió una gran fortuna que superaba al final de sus días los 23.000 escudos, y se hizo con diversas residencias en las que debió tener una colección de arte acorde con el nivel social que ostentaba, siendo también una demostración de su riqueza el haber conseguido en la iglesia de San Antonio de Padua una capilla privada que dedicó a Santa Maddalena dei Pazzi, una florentina recién canonizada por entonces<sup>206</sup>.

<sup>202</sup> Palomero Páramo, 1981: 430-434.

<sup>203</sup> Como se verá posteriormente con profundidad, este templo albergó en Edad Moderna la capilla de los florentinos.

<sup>204</sup> Los Ginori tuvieron una estrecha relación con los Fantoni, y ambos con los Buonaccorsi, durante todo el siglo XVII; véase: Iglesias Rodríguez, 2008: 133-145.

<sup>205</sup> Lobato Franco, 2013: 159-198. La medida del monarca forma parte de un proceso de impacto europeo que comienza con el final de la Guerra de Sucesión, cuando la corona castellana pierde los territorios de Nápoles, Milán y Flandes, dejando por tanto de ser súbditos del rey y debiendo volver a sus territorios de origen. Ver: Álvarez-Ossorio Alvariño, García García, y León Sanz, 2007.

<sup>206</sup> Lobato Franco, 2013: 191-192.

## **2.1.- Alessandro Del Nero: ¿un sobrino del cardenal Francisco Maria del Monte, protector de Caravaggio, en la Sevilla del joven Velázquez?**

A lo largo de este capítulo se ha hecho mención a la familia Del Nero, puesto que una rama de esa estirpe florentina estuvo asentada en Sevilla desde el siglo XVI, y aunque la historiografía ha ignorado la importancia que tuvo en la sociedad sevillana del momento, en esta ocasión se pondrá de relieve cómo uno de sus miembros, Alessandro Del Nero, pudo tener un especial papel en la introducción de los nuevos estilos artísticos en el sur de la península ibérica en el inicio del *Seicento*.

Para comprender la magnitud de la rama familiar a la que este pertenecía, nos debemos remontar hasta finales del siglo XV, cuando se documenta la existencia de otro Alessandro Del Nero, hermano del abuelo del personaje que tratamos, que fue el primer miembro de la familia en conseguir cierto reconocimiento social al servir a los Medici junto con su padre Nerozzo di Pietro Del Nero<sup>207</sup>. Entre los logros que este antepasado consiguió se encuentra el haber sido elegido por el gran duque en 1512 para entrevistarse cerca de Bolonia con el virrey de Nápoles, Raimundo de Cardona, para eludir las amenazas del asedio francés, así como para informarse de las intenciones del rey de España<sup>208</sup>. En este mismo proceso, fueron acusados de traición hacia los Medici al comercializar con sus enemigos en el tiempo en que la familia granducal fue expulsada de Florencia, aunque hacia 1534, restaurado su poder se produjo la reconciliación. Se conoce que este personaje tuvo ciertos negocios relacionados con el comercio, así como una tienda de pigmentos destinados al arte de la pintura, lo que seguramente le ayudaría a adquirir obras para su colección, así como mantendría un lógico contacto con los creadores locales. Tras su muerte acaecida en 1562, sus bienes pasaron a las manos de los hijos de su hermano Filippo –pues no llegó a engendrar descendencia masculina–, dejando asentadas las bases de la fructífera compañía mercantil en la que se convertiría

---

<sup>207</sup> Toccafondi Fantappiè, 1990, XXXVIII: 168-169.

<sup>208</sup> Cadenas y Vicent, 1982: 70.

su propia familia<sup>209</sup>. Entre sus beneficiarios se hallaba Carlo Del Nero, padre del agente residente en Sevilla, quien consiguió fundar una entidad bancaria con parte de las riquezas heredadas junto con Antonio Bandini en Nápoles, que funcionó hasta su conclusión en 1571<sup>210</sup>.

A pesar que su nombre aparece en numerosos poderes notariales relacionado con otros personajes italianos y españoles en la década de 1610, Alessandro Del Nero debió de llegar a la capital hispalense junto con su abuelo Filippo Del Nero, en la década de 1580, atraídos por las buenas noticias que llegarían a Florencia sobre la fructífera actividad comercial en boca de otros miembros que estaban asentados desde tiempo atrás en España<sup>211</sup>. Aquellos que le ayudaron a establecerse en un primer momento fueron su tío Nerozzo Del Nero, así como su hija María, y el esposo de esta, Juan Felipe Bartoli, siendo con mucha probabilidad quienes le ofrecieron la primera oportunidad laboral en lo tocante a la esfera comercial entre Europa y América, como se deduce de ciertos rastros documentales donde aparece trabajando con Nerozzo y Juan Felipe en una misma compañía. Con este último aparece firmando, junto con Filippo del Nero, diversos instrumentos notariales relativos a la venta en América de la mercancía de uno de los libreros más importantes de la segunda mitad del siglo en España, Benito Boyer, residente en Medina del Campo a finales de la década de 1580<sup>212</sup>. Gracias a un poder redactado seis años después en Florencia, es posible conocer mayor información sobre esta compañía, trascendiendo concretamente que Carlo Del Nero, senador florentino, era un agente de esta sociedad comercial en la capital toscana, y se describe como padre de Alessandro<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> Nardi, 1858, I: 419.

<sup>210</sup> Coniglio, 1980: 20. Carlo del Nero mantenía estrechos contactos con Nerozzo que se encontraba en Sevilla antes de 1564, como se refleja en el diario que el viajero toscano Galeotto Cei hizo en su viaje a las Indias; véase: Surdich, 1992: 145.

<sup>211</sup> Filippo Del Nero debió morir en Florencia antes de 1593, cuando se hace el testamento de su hijo Nerozzo en favor a su vez de su hija María; véase el apéndice documental, doc. núm. 37. En este mismo documento consta que la esposa de Filippo fue Ginevra Ridolfi, y se informa sobre ciertos negocios que tenía en Tierra Firme.

<sup>212</sup> Se trata de dos poderes, uno emitido por Benito Boyer a Juan Felipe Bartoli, Filippo y Alessandro Del Nero, por la que se cancelaba una obligación otorgada por Fernando Mexia, mercader de libros en septiembre de 1588; mientras que el segundo es de mayor significación para la empresa que formarían Bartoli y Alessandro del Nero, datado dos años más tarde, por el cual de nuevo Benito Boyer les permitía recibir en la Casa de Contratación aquellos bienes comercializados con América; Pérez Pastor, 1895: 454-455. Sobre Benito Boyer, véase: Rojo Vega, 1987: 23-24.

<sup>213</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 39. Como se verá más adelante, este dato será trascendental para clarificar los detalles genealógicos de Alessandro del Nero.

Desde allí mandó un cargamento de parte de Bartolomeo Corsini, consistente en diversas cajas de cera y metales, como plomo y estaño, el cual fue recibido en Sevilla por Alessandro y Juan Felipe<sup>214</sup>. Aunque uno de los negocios más importantes de esta misma compañía relacionados con el mecenazgo artístico se dio en 1584, cuando prestaron sus servicios a la familia Salviati para una de las obras artísticas más célebres de estos momentos en Toscana, la decoración de la Capilla de San Antonino en la iglesia de San Marco de Florencia, proyectada por Giambologna y ornamentada por los mejores pintores de la ciudad<sup>215</sup>.

En 1588 sería otro hijo de Carlo Del Nero, llamado Filippo, quien remitiera desde Florencia un permiso para que los miembros residentes en Sevilla concertaran un contrato con Silvestre y Beatriz de Guzmán<sup>216</sup>. En este mismo periodo firman como fiadores del también librero sevillano Diego Núñez cuando éste pasó a las Indias en 1594<sup>217</sup>, y por entonces esta familia ya debía de estar perfectamente integrada en la alta sociedad hispalense, como emerge de la biografía del célebre médico y botánico Nicolás Bautista Monardes Alfaro, quien nombraría a Nerozzo en su testamento cómo uno de los diputados de sus acreedores, junto con Alonso de Medina en junio de 1588<sup>218</sup>. Nerozzo ya estaba establecido en Sevilla en 1561, siendo por entonces un reconocido mercader de azogue de Venecia, convirtiéndose posteriormente en el agente del milanés Giovanni Battista

---

<sup>214</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 4.

<sup>215</sup> Karwacka Codini y Sbrilli, 1996: 44 y 46.

<sup>216</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 41. Con esta información, por tanto, se puede confirmar que esta sociedad de florentinos estaba formada por Carlo y Filippo del Nero desde Italia, y Filippo –padre de Carlo–, Nerozzo y Alessandro del Nero, que junto con Juan Felipe Bartoli, eran aquellos componentes residentes en Sevilla.

<sup>217</sup> Álvarez Márquez, 2007: 187.

<sup>218</sup> Rodríguez Marín, 1925: 87-90. Como se puede ver en el apartado dedicado a las relaciones con Bolonia, Nicolás de Monardes llevó a cabo su formación en Alcalá de Henares bajo la tutela de Antonio de Nebrija, un sevillano nacido en Lebrija en 1441 que realizó una estancia en Bolonia de al menos cinco años relativa a su formación en la península italiana. Para conocer más acerca de este personaje, véase: Boxer, 1963. Guerra, 1961. Para ahondar en las relaciones entre Bolonia y España, véase: García Cueto, 2006. Las relaciones culturales, especialmente la influencia de la pintura de esta ciudad en la Sevilla del siglo XVII han sido estudiadas por el que escribe en: Japón, 2014; 2018a: 27-38 y 169-176; 2019b: [en prensa], así como en esta presente investigación.

Cabe señalar también que en el mismo año Nerozzo del Nero recibió un permiso del obispo de Quinci, Ludovico Martelli, y sus hermanos para cobrar aquellas deudas que quedaban de la compañía de su padre, el memorable comerciante Cosimo Martelli, en Sevilla. Véase el apéndice documental, doc. núm. 42. Martelli inició una dinastía de mercaderes que operaba entre América, Florencia y Lyon, y además fueron importantes financieros de Carlos V; véase: Lapeyre, 1955: 109-117. Gascon, 1971. Otte, 1980: 76-77.

Rovellasca, el cual operaba fundamentalmente desde el puerto de Lisboa con el comercio atlántico<sup>219</sup>.

A pesar de que desde el siglo XIV diversas ramas de los Del Nero se asentaron en otras ciudades españolas, como Valencia<sup>220</sup>, son escasas las referencias que existen en relación al contacto establecido entre los residentes en Sevilla y los otros de la estirpe presentes en la península a finales del siglo XVI. Sin embargo, como se ha visto con anterioridad, fueron frecuentes las comunicaciones con otros miembros de la misma sociedad mercantil que vivían en Florencia, quienes a su vez mantenían una estrecha vinculación económica y de consanguineidad con la rama noble de esta estirpe en la ciudad toscana, encabezada por Francesco de Agostino del Nero y sus hermanos, Nero y Tommaso, quienes tenían diversos intereses económicos en el norte de España. Así se desprende de un acuerdo redactado en Zaragoza por Francesco de Agostino del Nero y su hermano Nero, y Leonardo Del Nero, hermano a su vez de Alessandro en 1590<sup>221</sup>.

Por entonces, Alessandro ya se ocupaba de cobrar la renta del almojarifazgo para Giovanni de' Medici<sup>222</sup>, además de negociar junto con su compañía con las partidas de «oro, plata, reales, perlas, cueros, cochinilla» y otras mercaderías en la capital hispalense<sup>223</sup>, y gracias a un poder que se les otorgó en ese mismo año se puede confirmar la presencia en Sevilla de Ulisse y Mario da Verrazzano, encontrándose este último en Mesina posteriormente, siendo nombrado como Caballero de la Orden del Santo

<sup>219</sup> Lorenzo Sanz, 1979, I: 69. Crivelli, 2012: 151-162.

<sup>220</sup> Sobre este particular, véase especialmente: Igual Luis, 2018: 219-250. A este respecto, cabe mencionar que a mediados del siglo XVII otra rama de esta familia siguió presente en Medina de Rioseco, Valladolid. Véase el apéndice documental, doc. núm. 288. bis.

<sup>221</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 43. A la muerte de Filippo del Nero, Leonardo fue quien lo sustituyó en 1591 como curador de Pietro de Agostino del Nero, un personaje desconocido que podría ser un hermano ilegítimo de Francesco del Nero, que operaba también en Zaragoza. Véase el apéndice documental, doc. núm. 44. Además de Filippo y Leonardo, Alessandro del Nero tenía otra hermana llamada Lucrezia, quien se unió en matrimonio con Paolo de Lorenzo Benivieni, del cual enviudaría tempranamente en 1588. Véase el apéndice documental, doc. núm. 45 y el apéndice genealógico, tabla nº 2.

<sup>222</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 38. No obstante, parece que Alessandro Del Nero tenía también en esos mismos años algunos intereses en el puerto de Cartagena, concretamente en relación al cobro de ciertas mercadería enviada desde Florencia a la localidad granadina de Huéscar, enclave de gran atractivo para los comerciantes genoveses por la producción de la lana; véase: Monjojo Monjojo, 1997: 241 (nota 20). En esta publicación se dice que Alessandro era florentino vecino de Huéscar en 1592, información que podría indicar que estuvo residiendo allí por un corto periodo de tiempo, ya que antes y después de ese año se tiene certeza de su presencia en Sevilla, o simplemente se trata de un error de transcripción.

<sup>223</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 48.

Sepulcro<sup>224</sup>. En 1597 seguían operando como recaudadores para diversas familias florentinas, como se ejemplifica con el caso anteriormente comentado sobre un cobro a Pedro de Aguilar de la Sal para los Bartoli y Capponi, así como otros concernientes a Zenobi Carnesecchi y Alessandro Strozzi<sup>225</sup>.

Posteriormente, Alessandro informaría en una carta sobre el fin de esta asociación acaecido hacia 1601, y en la fecha en que se firma de esa misiva –mayo de 1611– los otros dos miembros estantes en Sevilla ya habían fallecido:

«Alejandro del Nero florentín, residente en esta ciudad; digo que yo tube compañía con Neroso del Nero y Juan Felipe Bartoli florentines que ya son difuntos y ya hace casi dice años que se acabó la dicha compañía, hechas y fenecidas todas quantas sin quedarnos ha dever los vnos a los otros cosa alguna y sin haverse causado debitos algunos que estén por pagar en España ni hay quien en ella nos puede pedir por haber sido todas nuestras contrataciones en Italia, de forma que en estos reynos no ay acreedor ninguno de las dichas compañías ni quien pueda pedir por raçon de ellas de lo qual ofresco bastante información, y porque yo querría irme a Florencia que es mi patria pretendo llebar conmigo todos los libros delas dichas compañías y los que antes de ellas estavan escritos y formados por el dicho Neroso del Nero que ha veinte años que murió, los cuales libros no se pueden sacar sin licencia y porque yo pretendo tenella de su magestad y de su real y previo consejo y es necesaria la dicha información para con ella alcançar la dicha liçençia»<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 51. Esta información se extrae de un poder realizado en 1599 por Ulisse da Verrazzano relacionado con la herencia de sus hermanos, en el que además se nombra a otros miembros de la misma estirpe, como Diniosio, Ippolito y Amerigo, siendo este último quien comisionó la decoración de la capilla familiar en la iglesia de San Niccolò Oltrarno en Florencia. Para este espacio encargó un lienzo de la *Purificación de la Virgen* a Giovanni Battista Naldini; véase: Borghini, 1584: 618.

<sup>225</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 50.

<sup>226</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 49.

Aunque la intención con la que se ejecutó esta solicitud era la de volver a Florencia con todos los libros de cuentas de la compañía, debido al hecho de ser el único integrante de la misma que aún vivía, Alessandro tuvo en Sevilla, desde ese primer acercamiento laboral con su familia hasta el retorno a su patria en 1612, otras empresas y un activo papel entre Italia y esta ciudad. Efectivamente, Nerozzo Del Nero murió en 1592 sin haber redactado su testamento, recayendo el derecho a tomar sus bienes en Sevilla a su única hija, María, quien se hizo con trescientos y setenta y dos pesos, suma obtenida de la venta de una esclava comprada en América, así como con las partidas de oro, plata y reales que el difunto tenía concertadas en Nueva España<sup>227</sup>. Sin embargo, su hermano Carlo Del Nero se declaraba como único heredero de sus propiedades florentinas<sup>228</sup>, recuperando de esta manera un palacio localizado en la vía de' Bardi en la capital toscana que el mismo Carlo le había entregado al fallecido como pago de una deuda un año antes<sup>229</sup>. Esta residencia colindaba con la morada principal de la familia, actualmente llamado Palazzo Torrigiani Del Nero, el cual se perfiló desde mediados del siglo XVI como un núcleo cultural e intelectual de gran importancia, como se verá posteriormente.

95

No obstante, María Del Nero fallecería en 1597, momento en que da todo su poder a Juan Felipe Bartoli, su albacea, para que redactara en su nombre las últimas voluntades. En este instrumento se conoce los nombres de sus hijos –Carlo, Nerozzo, Francisco, Luis, Lorenzo, Isabel, Catalina, Leonor y María–, además se precisa el lugar donde fue enterrada, en la iglesia del convento de Santa María de Jesús, concretamente en la «capilla mayor que allí tiene la nación florentina»<sup>230</sup>. Tan solo dos años más tarde tendría lugar la muerte de su marido, en cuyo testamento, además de confirmar que todos sus negocios estaban zanjados, dejó todas sus posesiones a sus hijos y nombró como tutor de estos a su hermano Tommaso Bartoli, que se encontraba en aquel momento en Florencia, y a Alessandro del Nero, a quien encargaba este favor «por el mucho amor que le tengo»<sup>231</sup>.

---

<sup>227</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 37.

<sup>228</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 47. Es muy probable que el palacio pudiera haber sido entregado finalmente a María del Nero, pues cuando Carlo aceptó judicialmente ser heredero de su hermano, ignoraba que en Sevilla Nerozzo había tenido una hija legítima.

<sup>229</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 46.

<sup>230</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 52. Entre los testigos se encontraban, entre otros, Alessandro del Nero y Atanasio de Averona.

<sup>231</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 53.

Al momento de la defunción, los únicos vástagos del matrimonio que ostentaban la mayoría de edad eran Carlos e Isabel. El primero se encontraba residiendo entonces en Roma, pero firma desde Florencia la carta de aceptación de la herencia de su padre, pasando a ser el poseedor de todas las propiedades que esta familia había adquirido desde Nerozzo, las cuales fueron las siguientes:

«Unas casas principales que son esta dicha ciudad de Sevilla en la calle Abades, con las demás casas acesorias iunto donde, y a las espaldas de ellas, y unas casas y jardín que son extramuros de esta dicha ciudad en la calzada que dicen de la Cruz deslindadas so ciertos linderos que quedaron por bienes y azienda de doña Maria»<sup>232</sup>.

Por tanto, la familia Bartoli-Del Nero tenía sus residencias en una de las calles más importantes de la capital hispalense, donde también tenían sus casas diversos genoveses, como los Pinelo, así como una casa de recreo situada en la Cruz del Campo, un lugar de gran importancia social, factor indicativo de la riqueza económica y social que alcanzaba a finales del siglo XVI.

A pesar del fallecimiento de sus socios, Alessandro Del Nero continuó viviendo en Sevilla al cuidado de los hijos del matrimonio que lo acogió, y aumentando sus negocios en la nueva centuria. Por entonces, para cumplir con los objetivos comerciales se aliaría con otro florentino, Antonio da Vinci, el cual debía mantener un estrecho vínculo con los Bartoli como se demuestra en la carta de aceptación de la herencia redactada en el mismo año de 1599 por Tommaso, hermano de Juan Felipe Bartoli, quien otorgaba desde Italia un poder a Antonio da Vinci en el que se refiere a este como «florentino que en breve irá a Sevilla»<sup>233</sup>. Efectivamente, se documenta en 1601 a Alessandro trabajando con él en la capital hispalense en nombre de Baltasar de Astudillo,

---

<sup>232</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 54.

<sup>233</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 53 (en concreto folio 69v). Tommaso Bartoli tenía al momento una compañía diversa a la de su difunto hermano, siendo su socio Alessandro Strozzi. Véase el apéndice documental, doc. núm. 58.



quien requería un cobro al mencionado Alonso de Salinas por unas mercaderías enviadas desde Florencia en la nao *Sant'Elmo*<sup>234</sup>; también en 1602, cuando ambos exigieron 84.525 maravedíes a Marco Antonio Terril, banquero genovés que residía en América en aquel momento, por unos tejidos que había comprado al toscano Simone Strufi<sup>235</sup>; así como en 1605, cuando recibieron en Cádiz una caja con tres tapices realizados en Florencia y enviados por Francesco da Empoli, como procurador de Roberto Strozzi<sup>236</sup>.

En ese mismo año, llegó desde la capital toscana Pandolfo Corbinelli para asociarse con Antonio da Vinci y Alessandro Del Nero en la misma compañía. Es muy probable que se trate de Pandolfo de Simone Corbinelli, noble florentino y caballero de la Orden del Santo Sepulcro<sup>237</sup>, cuya primera referencia que se tiene de él en relación con el mercado hispano se contempla en un envío de tejidos e hilo de oro efectuado por Doroteo Fiorelli desde Florencia, siendo sus procuradores en Sevilla Santi Fantoni y Luis de Federighi<sup>238</sup>. Precisamente, Pandolfo Corbinelli se había dedicado en fechas precedentes a la venta de tapices –cuyos diseños se basaban fundamentalmente en motivos vegetales y animales–, desde al menos 1600, empresa que llevaba adelante junto a Giovanni Maria Rucellai<sup>239</sup>. El mismo año recibían un poder de Niccolò Ximénez de Aragón, como cesionario de Duarte Emmanuel y Gonzalo Ximénez de Florencia, para que pudieran cobrar unas deudas al noble hispalense Diego Enríquez León y a su esposa Isabella Ximénez de Aragón, su hermana, residentes en Sevilla<sup>240</sup>.

<sup>234</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 56.

<sup>235</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 57. A pesar de la escasez de noticias que se tiene sobre Marco Antonio Terril, es posible localizarlo residiendo en Madrid en 1590 junto a Bautista Spinola y Cesare Giustiniani, otros banqueros genoveses; véase Hernanz Elvira, 1998, II: 414. La relación entre Simone Strufi y Alessandro Del Nero se mantendría al menos hasta 1610; véase el apéndice documental, doc. núm. 68.

<sup>236</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 59. Con el cierre de la manufactura de tapices de Ferrara hacia 1570, la fábrica de Florencia se convertiría en la única existente en la península itálica por un tiempo, ya que los Barberini abrirían una manufactura en Roma hacia 1625, teniendo así que hacer frente a un gran número de encargos no solo en Toscana, sino también de otras naciones, como España. Las obras en la *Arazzeria Medicea* se convirtieron en un producto de lujo gracias a la calidad de los tejidos y a sus refinados diseños, basados en cartones de excelentes artistas como Vasari, Bronzino y Alessandro Allori. Sobre este particular, véase: Meoni, 1998, I: 63-91.

<sup>237</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 78.

<sup>238</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 60.

<sup>239</sup> Meoni, 1998, I: 104.

<sup>240</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 61. Parece que la deuda –que ascendía a un total de 20.000 ducados– no fue pagada, lo que ocasionó un pleito judicial que no concluiría hasta 1610; véase: Wilkinson y Ulla Lorenzo, 2015, II-III: 564 y 606.

Posteriormente, el rastro de Antonio da Vinci en esta compañía se desvanece, quedando solamente como compañeros Alessandro y Pandolfo, como puede verse en un instrumento notarial por el que sustituyen a Luigi Federighi y Santi Fantoni para cobrar la deuda que habían contraído Cesare Baroncini y Atanasio de Averona con Francesco Maria Puccini en 1608<sup>241</sup>. Este cambio producido en el seno de esta asociación lo confirma también Girolamo da Sommaia, un estudiante florentino que llevó a cabo un diario mientras desarrollaba una estancia en la Universidad de Salamanca, quien registró que el 29 de enero de 1606 que «in Siviglia diceua la ragione Alessandro del Nero, et Antonio Vinci. Hora dice Alessandro del Nero, e Pandolfo Corbinelli»<sup>242</sup>. Ambos trabajarían juntos hasta prácticamente la disolución de la compañía en 1612, como lo testimonia, por ejemplo, un poder por el que ambos reciben cierta cantidad de dinero del capitán Tomás de Cardona, como heredero de Giovanni Francesco Fontana<sup>243</sup>, mencionado anteriormente por sus negociaciones con la grana –pigmento rojo también llamado Kermes– en Florencia, quien murió en Sevilla en 1609, dejando viuda a Anna Bernegali<sup>244</sup>.

En esta primera década del siglo XVII continuaría como agente de importantes personalidades florentinas, como Giovanni de' Medici, para quien seguiría percibiendo la renta sobre el almojarifazgo anualmente<sup>245</sup>. Es muy probable que Alessandro del Nero conociera personalmente a este hijo ilegítimo de Cosme I de' Medici y Eleonora degli Albizzi, pues aunque el noble fuera aceptado en el seno de la familia muy pronto, fue

---

<sup>241</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 62.

<sup>242</sup> Haley, 1977: 457. Esta misma fuente confirma el negocio que Del Nero y Corbinelli tuvieron con Roberto Strozzi un año antes, señalando además que se vio involucrado en esta ocasión Leonardo da Vinci, probablemente familiar de Antonio, y el mismo Girolamo que debió ir a Sevilla a visitarlos. En: Haley, 1977: 417.

<sup>243</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 63.

<sup>244</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 72. Uno de los hijos de este matrimonio, Pedro Fontana Bernegali, llegaría a ser racionero y arcediano de Reina, al norte de la diócesis; véase: Hazañas y la Rúa, 1918: 387-388. Además, este autor señala que su padre, Giovanni Francesco Fontana era natural de un pueblo de la Lombardía, pero tanto su familia como la de su esposa provenían de Pisa. La información relativa a la genealogía de esta familia proviene de la limpieza de sangre del hijo convertido en arcediano; véase: Salazar Mir, 1995: 85.

<sup>245</sup> Así mismo se aprecia en un poder del año 1610. Véase el apéndice documental, doc. núm. 64. Este documento se dio a conocer parcialmente, así como la noticia de la estancia de Alessandro Del Nero en Sevilla por el que escribe en la reciente publicación Japón *et al*, 2016: 78-80.

enviado a luchar por España en Flandes, siendo nombrado embajador en la corte madrileña y Grande de España en 1598. Esta estancia, que duraría hasta 1605, se planeó inicialmente para mostrar las condolencias por la muerte de Felipe II y congratularse por la subida al trono de Felipe III, aunque tenía como trasfondo alcanzar la renovación de la enfeudación de Siena, objetivo que no conseguiría por el cambio de política del gran duque<sup>246</sup>. Giovanni de' Medici destacó además por su formación erudita y artística, llegando a adquirir nociones de arquitectura y pintura con Bernardo Buontalenti, lo que le llevaría a ser mecenas y protector de artistas, además de miembro en Florencia de la Accademia degli Alterati, la cual fue fundada, entre otros, por los Del Nero en Florencia como se verá posteriormente<sup>247</sup>.

Alessandro Del Nero incluiría, además, a su lista de clientes otros relevantes personajes de diferentes puntos de Italia, como el cardenal Odoardo Farnese. Este religioso, a través del agente florentino, le requería en 1611 al arzobispo Pedro de Castro la suma de 175.385 maravedíes en virtud de una pensión de 6000 ducados que el prelado tenía de una pensión sobre el arzobispado de Sevilla, establecido del siguiente modo:

«El Ilmo. Rmo. Señor don Odoardo Farnese diácono cardenal de la santa iglesia de Roma del título de san Eustaquio en cuyo favor según dijo fue reservada una pensión de 6000 ducados en cada un año a razón de 11 reales por cada ducado sobre los frutos, rentas y proventas del Arçopispado de Sevilla, que se acostumbra pagar en dos términos [...]. Sin revocar, de su voluntad, en todo el mejor modo, hizo, constituyo sus procuradores a los señores Alexandro del Nero y Pandolfo Corbinelo florentines habitantes en Sevilla»<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> Volpini, 2009.

<sup>247</sup> Thomas, 2010, III: 1559. A Giovanni de' Medici se le ha llegado a atribuir un diseño para la fachada del Duomo de Santa Maria del Fiore de Florencia, conservado en el Museo dell'Opera de la dicha ciudad; véase: Daddi Giovannozzi, 1936: 43-44.

<sup>248</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 65.

La relación entre los dos religiosos se remonta al menos a la década de 1580, como se aprecia en la carta que Agostino Tizio escribió al gran duque de Toscana en 1585 desde Sevilla con motivo del viaje que Castro realizó en Italia, señalando como a su llegada a la Urbe tanto el pontífice como el cardenal Farnese se mostraron especialmente corteses con él: « Il papa gl' offriscie le stanze in palazzo et Farnese sua casa di Campo di Fiore»<sup>249</sup>. El cardenal Farnese se convertirá en estos mismos años en uno de los mecenas más relevantes de comienzos del siglo XVII, especialmente por el encargo de la decoración al fresco de la Galleria Farnese a los pintores de la Academia de los Carracci, dirigidos por Annibale Carracci (1560–1609)<sup>250</sup>, pinturas que tuvieron gran repercusión en Andalucía<sup>251</sup>.

Alessandro Del Nero también sería al mismo tiempo agente de otros prelados de la curia romana, asimismo relevantes promotores de las artes, como Alessandro Damasceni Peretti di Montalto, quien exigía igualmente los pagos por una pensión que tenía sobre el obispado de Córdoba<sup>252</sup>, así como del príncipe-obispo de Trento Carlo Gaudenzio Madruzzo, que recibía un pago del genovés Battista Serra<sup>253</sup>. Al año siguiente, en 1612, este agente se encargó de conseguir el pago de las rentas sobre el arzobispado hispalense de otros dos cardenales italianos: el boloñés Lorenzo Bianchetti<sup>254</sup> y el florentino Ottavio Bandini<sup>255</sup>.

Como se puede contemplar a la luz de esta información, en pocos años la carrera de Alessandro Del Nero en Sevilla progresó con gran éxito, desde sus primeros trabajos familiares relacionados con el comercio americano, hasta su relación con los religiosos más influyentes de comienzos del siglo XVII. Este evidente ascenso social pudo deberse a la cercanía de uno de los personajes fundamentales para la evolución del arte occidental,

---

<sup>249</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 66 (especialmente el folio 80r).

<sup>250</sup> Dempsey, 1995. Ginzburg, 2000.

<sup>251</sup> Un claro ejemplo es el conjunto pictórico de la Casa-Palacio de Santa Inés en Granada; véase: Japón y García Cueto, 2019: 255-286.

<sup>252</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 67. Según Diego Saavedra Fajardo, el cardenal Peretti era un aficionado a España, amante de la música y de las «buenas letras». En: Saavedra Fajardo, 2000: 115.

<sup>253</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 71.

<sup>254</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 69.

<sup>255</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 70 (folio 936r).

el cardenal Francesco María del Monte, uno de los más célebres protectores de Caravaggio y otros pintores del momento. Aunque más tarde se desarrollará esta hipótesis con mayor detenimiento, es necesario advertir que una de las hermanas de este religioso se unió en matrimonio con Francesco di Agostino Del Nero, personaje vinculado estrechamente al padre de Alessandro, como se ha comentado anteriormente.

En este ascenso como agente entre Florencia, Roma y Sevilla también le llevaría a tratar con los banqueros más poderosos de la Urbe, Ottavio Costa y Juan Enríquez de Herrera. Efectivamente, en 1611 los responsables de esta compañía financiera confiaron en Alessandro del Nero y Pandolfo Corbinelli para la recaudación de las deudas que tenían en el Sur de la península ibérica, donde además varios miembros de las familias de los banqueros tenían diversos beneficios<sup>256</sup>. En el instrumento notarial se nombra a Diego Enríquez de Herrera, hijo y heredero de Juan, quien probablemente estaba residiendo en la península ibérica:

101

«Por el presente publico instrumento sea claro, manifiesto y notorio a todos, como en el año de la Natividad del mismo señor de mill y seiscientos y diez en la indicción octava, y a veinte y siete días del mes de abril y en el pontificado de nuestro muy santo señor el señor Paulo por la divina providencia papa quinto, ante el Ilmo. y muy excelente señor Dominico Neruccio procurador fiscal de la curia del capitolio y juez de los decretos de la jurisdicción voluntaria especialmente deputado por el inslito. pueblo romano [...], personalmente el Ilmo. Señor Ambrosio Pozobonelo mercader que sigue la curia romana y curador por tiempo del Ilmo. Señor Diego Enríquez de Herrera uno de los hijos y herederos abintestato del illmo. Juan Enríquez de Herrera de buena memoria que murió en la ciudad de Roma el primer día de marzo próximo passado como e su tutela [...]»<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 73 (especialmente el folio 107v).

<sup>257</sup> Terzaghi, 2007: 70. La autora señala que posiblemente pudo establecerse en Jaén, donde este tenía una canonjía.

Como podrá comprobarse posteriormente, este personaje tuvo una relevante colección de arte, pero su huella desaparece de Roma hacia 1602, siendo esta quizás una pista para confirmar su paradero en España en la década de 1610. Además, también en 1611, Ottavio Costa, como curador de los herederos de su difunto compañero Juan Enríquez, otorgó una carta a Alessandro que le permitía tomar aquellos bienes que Andrés Fernández de Córdoba, obispo de Badajoz, les había dejado en su testamento y en su espolio:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Alexandro del Nero florentín residente en esta ciudad de Sevilla en nombre y en voz de Octavio Costa residente en corte romana e de los hijos y herederos de Juan Enriques de Herrera su compañero difunto cuyo curador es el dicho Octavio Costa de sus personas e bienes e por virtud de su poder que tengo [...] pueda pedir e reciuir y cobrar en juicio y fuera de él, espolio y bienes y rentas de su señoría don Andrés Fernandez de Córdoba, obispo que fue de Badajoz e de sus tesoreros, mayordomos, albaceas e testamentarios[...]»<sup>258</sup>.

102

Viene a ahondar en este particular que en 1612 Alessandro del Nero recibía un poder de Nicolás Enríquez de Herrera, clérigo e hijo de Juan Enríquez, quien llegaría a obtener posteriormente el cargo de nuncio en Malta y Nápoles, aunque entonces se hallaba en Valladolid<sup>259</sup>. Este dato es la primera referencia documental que trasciende de la estancia de este personaje fuera de Italia, si bien se conoce que al momento de la boda de su hermano Pedro, celebrada en 1615, era *collettore* apostólico<sup>260</sup> y se hallaba en España<sup>261</sup>. Aunque se profundizará en estos vínculos en el capítulo dedicado a las relaciones con Roma, es conveniente señalar que los Herrera y Costa fueron grandes mecenas de las artes, como demuestra el encargo realizado a Annibale Carracci y a sus

---

<sup>258</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 74.

<sup>259</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 75.

<sup>260</sup> Damos esta interpretación al término *correttore apostolico*, la cual creemos es la más apropiada.

<sup>261</sup> Terzaghi, 2007: 76.

ayudantes para la decoración de la Capilla Herrera en la iglesia de Santiago de los Españoles, y además varios de sus miembros destacaron como importantes coleccionistas y –al igual que el Cardenal de Monte– protectores de Caravaggio<sup>262</sup>.



Fig. 10.- Palazzo Torrigiani Del Nero, Florencia.



Fig. 10b.- Escudo de la familia Del Nero. Florencia:  
Fachada del Palazzo Torrigiani Del Nero.

<sup>262</sup> Este particular ha sido ampliamente estudiado en Terzaghi, 2007.

A pesar de la notoriedad que debía alcanzar por entonces en la capital hispalense, mantenida gracias a la red de ilustres clientes que había tejido entre ambas penínsulas y América, Alessandro del Nero decidió regresar a Florencia en 1611, cuando comenzó a solicitar formalmente la exportación de sus bienes desde Sevilla<sup>263</sup>. Esta decisión fue, muy posiblemente, motivada por las altas rentas impuestas a los comerciantes extranjeros por esos años, los cuales vieron como disminuían considerablemente sus beneficios al perderse parte de las ventas de mercaderías de tejidos –principalmente la seda– con América<sup>264</sup>. Esta medida tuvo su razón de ser en la protección exigida contra la competencia foránea, que por otro lado estaba incentivada por el Estado, siendo la florentina una de las comunidades que más sufrieron esta medida al estar especializada precisamente en el negocio de este rico material<sup>265</sup>. La medida preveía la prohibición a los extranjeros de la venta al fiado con la mercadería de las Indias, por lo que muchos de ellos se marcharon ante esta situación, como el propio Pandolfo Corbinelli, y otros de nacionalidad francesa como Thomas de Leten o Guillermo Galvarte, lo que derivó en la devaluación de los almojarifazgos<sup>266</sup>. Incluso, el Consejo de Indias, asesorado por el Consulado de Cargadores, determinó hacia 1615 expulsar de la ciudad a algunos de estos extranjeros, incluso a aquellos que se hubieran naturalizado, creando a tal fin una lista negra remitida por Francisco de Tejada, presidente de la Casa de la Contratación, a Felipe III dos años más tarde. Entre los cargadores que aparecían en esta, se contaba con Luigi Federighi y Antonio Maria Bucarelli, quienes no habían presentado el inventario de sus patrimonios, lo que podría indicar que una parte de estos habría sido obtenida de forma ilícita<sup>267</sup>. Sin embargo, la llegada de Alessandro a Florencia se llevaría a cabo en 1615, librándose de esta última medida, pues una vez allí debieron reconocerle toda su carrera en

---

<sup>263</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 38.

<sup>264</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 77.

<sup>265</sup> García-Mauriño Mundi, 1999: 125.

<sup>266</sup> Alloza Aparicio, 2006: 47 (nota 30).

<sup>267</sup> Díaz Blanco, 2007: 626-627. Sin embargo, esta medida no tendría mayores consecuencias y la tensión acabaría desapareciendo. Antonio Maria Bucarelli fue también fiador del arzobispo Luis Fernández de Córdoba entre 1624 y 1625, periodo en que el religioso ejerció como cabeza de la iglesia sevillana; véase el apéndice documental, doc. núm. 119 (folio 295r).



España, siendo nombrado antes de 1618 Cónsul del Mar por el gran duque de Toscana Cosme II de' Medici<sup>268</sup>.

Suponemos que en la capital toscana residiría en el palacio que Carlo del Nero, su padre fallecido en el año 1600<sup>269</sup>, poseía en las proximidades de la gran residencia familiar de Francesco Del Nero y sus hermanos, el Palazzo Del Nero Torrigiani cuyo interior se encontraba dividido en diversas casas, las cuales al momento estarían ocupadas también por los descendientes de estos (figs. 10 y 10b). Transciende que al tiempo de la llegada de Alessandro, este inmueble estaba ocupado por Filippo de Nero Del Nero y por otro Alessandro, hijo de Francesco del Nero, quienes consiguieron mantener y aumentar las riquezas artísticas de sus predecesores<sup>270</sup>. Como se puede intuir, la existencia de dos personajes con el mismo nombre y residiendo contemporáneamente en el mismo lugar puede llevar a confusiones, siendo a veces complicado discernir a quién de ellos se refieren ciertos documentos, cuando no aparece especificado el nombre del progenitor. Además, como se evidenciará posteriormente, ambos debieron de tener un estrecho contacto entre sí ya incluso antes de la llegada de Alessandro de Carlo a Florencia<sup>271</sup>, siendo este un factor que ayuda a determinar el nivel cultural alcanzado por este personaje.

La familia Del Nero, como tantas otras florentinas, se vio atraída por el arte y sus miembros se convirtieron en grandes patrocinadores. En su seno se fundó en 1569 la Accademia degli Alterati, principalmente gracias al interés por la literatura de Tommaso y Nero Del Nero, con la intención de reunir a grandes escritores e interesados en las letras, las artes plásticas, la filosofía, el teatro o la música, en el entorno de la Casa Buonarroti, estando su sede a comienzos del siglo XVII precisamente en el Palazzo Strozzi del Poeta<sup>272</sup>. Por entonces poseían además otras propiedades que compartió con su primo

---

<sup>268</sup> Así se refleja en una lápida conmemorativa conservada aún en el claustro del Palazzo Comunale de Pisa, edificio que fue sede de los cónsules del Mar. Véase: Villani, 2012: 96.

<sup>269</sup> Manni, 1771: 85. Según esta misma fuente nació en 1514, y fue además comisario de la ciudad de Pistoia.

<sup>270</sup> Catalucci, 2013: 151.

<sup>271</sup> A partir de este momento se denominará como Alessandro de Carlo Del Nero al personaje que vivió en Sevilla, y a Alessandro de Francesco del Nero al otro personaje.

<sup>272</sup> Una aproximación a este centro podemos verlo en: Manni, 1748. Cabe suponer que los Del Nero presentes en Sevilla pudieron tener también cierta predilección por la literatura, por la cercanía a Mateo Alemán, a quien pudieron apoyar.

Filippo, como algunas casas alquiladas en 1633 en el l'Orto dell'Arte della Lana, así como el Casino Del Nero, situado en la vía Gino Capponi, actualmente reconvertido en hotel<sup>273</sup>. En estos inmuebles, los Del Nero expusieron en sus muros una magnífica colección de pinturas, entre los que se hallaban lienzos de Andrea del Sarto (1486–1531), de Pontormo (1494–1557) –basados en cartones de Miguel Ángel–, y Bronzino, entre otros muchos<sup>274</sup>.

El padre de Alessandro, el ya citado Francesco de Agostino Del Nero, apodado *Cecchino*, también coleccionó numerosas obras de artes entre las que se encontraban diversos cuadros, como uno de Giotto (c.1267–1337) y un retrato de una *Infanta de España* –probablemente adquirido en algunas de sus estancias en tierras castellanas–, y numerosas esculturas, entre las que destaca un busto de bronce que efigia a un antepasado homónimo que fue tesorero del papa Clemente VII, el cual se atribuye a Giulio Mazzoni (1525–1618) y es una reproducción autógrafa de la pieza que decora el monumento funerario de este personaje en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva<sup>275</sup>, que por otro lado fue diseñada por Bartolomeo Ammanati (1511–1592) y Miguel Ángel (fig. 11)<sup>276</sup>. También mandó decorar muchas de las estancias del palacio al fresco, con programas iconográficos de diversos motivos mitológicos que abrían un diálogo continuo con las esculturas clásicas que podían verse decorando el mobiliario<sup>277</sup>.

106

Con esta misma intención mandó engalanar la morada que poseía en Roma, una propiedad que sería conocida posteriormente como el *Casino de la Aurora Ludovisi*. En un principio, fue un encargo de *Cecchino* a Étienne Dupérac (c. 1535–1604), quien lo diseñó, y a Antonio Lafréry (1512–1577), su constructor en 1577<sup>278</sup>. A pesar de las modificaciones realizadas con posterioridad, la sala de ingreso mantiene las decoraciones

---

<sup>273</sup> Catalucci, 2014: 109. En el Casino del Nero se encuentran varias salas cuyos techos fueron decorados por Tommaso Gherardini y su taller entre 1753-1754. Este formó parte del Palazzo della Gherardesca, famoso por sus bellos jardines, y actualmente es propiedad del Four Seasons Hotel.

<sup>274</sup> Catalucci, 2013: 155-159.

<sup>275</sup> Catalucci, 2013: 155-158. Parece que el original bronceo se perdió en Berlín hacia 1945, pero se conservan diversas copias estudiadas en: Rastorguev, 2018: 1-14.

<sup>276</sup> Sobre este monumento funerario, véase: Davis, 1976: 472-484.

<sup>277</sup> Catalucci, 2013: 160.

<sup>278</sup> Benocci, 2010: 11.

murales originales, consistentes en elementos vegetales y de mascarones, típicas de la decoración de grutescos, entre cuyos elementos se puede leer varias veces “*Franciscvs Nero secretarivs apostolicvs*” (fig. 12).



Fig. 11.- Giulio Mazzoni (atrib.),  
*Monumento funerario de  
Francesco Del Nero*, c. 1563.  
Roma: Iglesia de Santa Maria sopra  
Minerva.

Francesco Del Nero se unirá en matrimonio con Ottavia del Monte en 1560, hermana del cardenal Francisco María del Monte<sup>279</sup>, a quien vendería esta propiedad romana en 1596. Solamente un año más tarde, es contratado Michelangelo Merisi da Caravaggio para que decorase el techo del gabinete llamado de la *Alquimia*, donde se representan tres dioses clásicos<sup>280</sup>. Durante varios años más, la amistad entre el artista y el cardenal se mantendrá, y Del Monte pasará a la historia como uno de los personajes

<sup>279</sup> Waźbiński, 1994, I: 81. Benocci, 2010: 16.

<sup>280</sup> Vodret Adamo, 2009: 37-39. Benocci, 2010: 95.

más influyentes en la vida del pintor lombardo, puesto que sería aquel que le consiguiera su primer encargo público: el ciclo de la *Vida de San Mateo* de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luigi dei Francesi en Roma, concluido entre 1600 y 1602.

Francesco María del Monte será recordado como un gran mecenas de las artes. La vida social en el casino del cardenal era muy conocida en la ciudad, pues en él se reunía lo más granado de la literatura, el arte y la ciencia<sup>281</sup>. Es muy probable que Alessandro de Francesco, su sobrino, conociera todo este ambiente desde pequeño, y también el otro Alessandro en sus estancias en Roma, donde debió de entrar en contacto con la curia a la que sirvió en Sevilla. Hasta este momento, la historiografía ha ignorado la existencia de Alessandro de Carlo, confundiendo en la sola figura del otro Alessandro que llegaría a ser un personaje muy popular de la vida política y social florentina del siglo XVII. Tanto es así, que la mayoría de las referencias biográficas publicadas sobre este sobrino del cardenal del Monte indican que su nacimiento se produjo en 1564, aunque en el testamento de *Cecchino* redactado en 1599 –que se da a conocer por primera vez–, este dejó como heredero universal a su único hijo varón, Alessandro, que por el momento no alcanzaba la mayoría de edad, y dejaba a su esposa como tutora y curadora de los bienes. En el momento de la ejecución de este documento estaban presentes como testigos varias personas de su confianza: su hermano Nero de Nero, su cuñado el cardenal del Monte y su yerno Baltasar de Astudillo, relación de gran relevancia con el español para el presente estudio como se verá a continuación<sup>282</sup>. Consecuentemente, en un instrumento notarial escrito por Ottavia sobre el testamento de su esposo se confirma que *Cecchino* murió en 1599, dejando efectivamente todo su patrimonio a su hijo Alessandro, quien por el momento tenía menos de dieciocho años y estaba bajo la tutoría de Atilano Tornaquinci<sup>283</sup>. Más precisamente, en una carta de aceptación de la herencia efectuada en nombre del menor, se concreta que tenía menos de catorce años, y nombra como procuradora suya a su abuelo materno Ranieri Bourbon del Monte<sup>284</sup>. Por tanto, se deduce

---

<sup>281</sup> Sobre este personaje y su relación con las artes, véase: Waźbiński, 1994.

<sup>282</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 79.

<sup>283</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 80.

<sup>284</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 81.

que Alessandro de Francesco debió nacer hacia 1585<sup>285</sup>, mientras que la fecha anteriormente señalada de 1564 debe corresponder al momento del nacimiento de Alessandro de Carlo, indicando así que al momento de su llegada a Sevilla este tendría alrededor de dieciocho años.

La oportunidad de crecer en el seno de dos linajes dedicados a las artes y la literatura determinaría la personalidad de Alessandro de Francesco, y muy probablemente también la de su hermana Clarice del Nero, personaje ignorado por la historiografía pero de gran relevancia cultural<sup>286</sup>. Su abuelo y procurador Ranieri del Monte servía a la familia De la Rovere y era amigo de Pietro Aretino (1492–1556), lo que permitió que el cardenal del Monte y su hermano Guidobaldo fueran educados en la corte de Pésaro y Urbino con Torquato Tasso<sup>287</sup>. Aunque no se ha podido documentar su etapa de formación, la cercanía con el cardenal del Monte debió de ser trascendental para acrecentar su sensibilidad artística, pues hacia 1615 se confirma que Alessandro lo visitó en Roma con la intención de organizar las colecciones familiares<sup>288</sup>, y cuatro años más tarde hizo de intermediario entre su tío y los Medici para conseguir piezas arqueológicas de las ruinas romanas que incrementarían el conjunto atesorado por el gran duque<sup>289</sup>. Precisamente, la historiografía ha puesto de relieve su importante papel como embajador de Fernando II de' Medici desde 1621, sirviendo en primer lugar al mandato de María Magdalena de Austria, en nombre de la gran duquesa, la sucesora Cristina de Lorena. En esta inaugural ocasión, debió de anunciar la muerte del gran duque Cosimo II, recorriendo parte de la geografía italiana pasando por Saboya, Massa y Lucca. En los años treinta,

<sup>285</sup> Otras fuentes históricas confunden las fechas, pero en los estudios posteriores solamente en el catálogo de la exposición sobre el pintor Francesco Furini, del que Alessandro fue uno de sus protectores, ya se corrige este dato; véase: Gregori y Maffei, 2007: 260-261: «[...] Alessandro Del Nero (1586-1649)». Para ello se basan en Manni, 1771: 85, dato que se confirma documentalmente en esta ocasión. Véase el apéndice genealógico, tabla nº 1.

<sup>286</sup> Sobre este personaje y su familia se profundizará en una futura publicación del que escribe.

<sup>287</sup> Langdon, 2012: 77-80. Guidobaldo del Monte llegó a ser un notable matemático y prospectivo amigo de Galileo Galilei.

<sup>288</sup> Waźbiński, 1994, I: 526 (nota 4). Se ha conservado una carta muy interesante entre el cardenal y Alessandro enviada por el primero en 1619, en la que le hablaba de una serie de esculturas que habían quedado en un jardín de la iglesia de Santa Maria della Vittoria. El prelado se mostraba interesado por adquirir algunas de ellas, entre las que se hallaba el *Hermafrodito durmiente* del Louvre, cuyo tono de familiaridad da a entender que entre ambos había relación muy fluida; véase: Roani Villani, 1993:37-51.

<sup>289</sup> ASFi, *Carteggio d'artisti*, v.3, c. 2627. Carta publicada en Waźbiński, 1994, II: 548. Se señala además la existencia de algunas cartas entre Alessandro Del Nero y Galileo Galilei.

habría ocupado puestos de importancia en la administración medicea como uno de los dos *Consigli* del Principado, así como parte del *Senado de los cuarenta y ocho* florentino y del *Consiglio dei duecento*. Sin embargo, la misión por la que será recordado lo llevaría a ejercer de nuevo como emisario en 1639 del Ferdinando II de' Medici en la corte de Luis XIII, enviado en una segunda embajada a la residencia del monarca francés en París con ocasión del nacimiento de uno de sus hijos<sup>290</sup>.

Esta misión merecía ir rodeada de una gran comitiva que mostrara la alegría producida en Florencia con la buena nueva francesa, y así acercar posturas entre ambos mandatarios. En el séquito del embajador fueron varios artistas a los que protegía desde tiempo atrás, como el grabador florentino Stefano della Bella (1616–1664), demostrando de nuevo ser un buen conocedor de las artes, apuntando así a su condición de coleccionista y amante de la literatura<sup>291</sup>. Anteriormente, ya había dado muestra de este gusto al adquirir obras de Francesco Furini (1603–1646), además de introducir al pintor en un selecto círculo de grandes hombres de la cultura como Galileo Galilei, Michelangelo Buonarroti, *el Joven*, Giovan Battista Strozzi y Jacopo Salviati<sup>292</sup>. En este sentido, se conoce que Alessandro fue miembro de la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia, documentándose sus contribuciones desde 1634 hasta 1648<sup>293</sup>.

En la biografía de Alessandro de Francesco existe un pasaje fundamental para entender el vínculo con su familiar homónimo: su matrimonio. Cuando el joven florentino alcanzó la mayoría de edad en 1606 esposó a Maddalena de Camillo Bartoli<sup>294</sup>, uniéndose de nuevo estas dos familias de la misma manera que había sucedido anteriormente con Juan Felipe Bartoli y María del Nero, quienes como se ha comentado en precedencia, acogieron a Alessandro de Carlo en Sevilla donde estuvieron hasta que fenecieron. Para

---

<sup>290</sup> Martelli y Galasso, 2007, II: 334. En esos mismos años se documentan otros trabajos de confianza dentro de la familia Medici, como demuestra la carta que escribe la gran duquesa Cristina a su hija Caterina de' Medici el 30 de junio de 1626, donde se especifica que la correspondencia fue entregada "por mano di Alessandro Del Nero": ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 6110, cc. 242r-243r. Carta recogida en Biagioli y Stumpo, 2015: 343-345.

<sup>291</sup> Blunt, 1952: 93.

<sup>292</sup> Gregori y Maffei, 2007: 27.

<sup>293</sup> Véase: ASFi, *Accademia del Disegno prima Compagnia dei Pittori*, 106, f. 14. [www.aadfi.it/accademico/del-nero-alessandro/](http://www.aadfi.it/accademico/del-nero-alessandro/) (consultado: 26 febrero de 2019).

<sup>294</sup> Toccafondi Fantappiè, 1990, XXXVIII: 168-169. De este matrimonio nacerán el primogénito y heredero del título de barón, Agostino, Camilo, Rinieri, Tommaso, Carlo Ventura y Francesco Maria.

conmemorar el enlace, se organizó en el Palazzo Del Nero un baile de máscaras, al que asistieron entre otros el gran duque y su esposa<sup>295</sup>. Ahondando en este sentido, eran célebres en Florencia las fiestas organizadas por este personaje, siendo una de las más recordadas por su fastuosidad aquella del carnaval de 1623, año en que fue nombrado barón de Porcigliano y príncipe de la Accademia degli Rugginosi<sup>296</sup>, en cuya relación se informa de que se empeñó en el arreglo de esta ceremonia, además de señalarse que era un habitual en las celebraciones de la ciudad<sup>297</sup>. En el inventario de los bienes inserto en su testamento –en el que paradójicamente no aparecen obras de arte–, se recogieron numerosos disfraces, entre los que se hallaban algunos diseñados por su protegido Stefano della Bella<sup>298</sup>.



Fig. 12.- Paul Brill (atrib.), *Techo con la inscripción de la propiedad de Francesco Del Nero*. Roma: Casino Boncompagni Ludovisi.

<sup>295</sup> Solerti, 1905: 32. Benocci, 2010: 174 (nota 174).

<sup>296</sup> Sobre esta institución existen escasas noticias, aunque es de suponer que sería la encargada de organizar este evento cada año, puesto que quizás el nombre de la academia pueda provenir de uno de los personajes de la obra *Orlando Furioso* (1532), del poeta Ludovico Ariosto, llamado Ruggiero. En la crónica de la fiesta del año de 1623, cada célebre invitado era comparado con cada uno de los personajes de este poema, siendo Alessandro Del Nero asimilado con Orlando. Salvadori, 1623: 8.

<sup>297</sup> Salvadori, 1623: 4-5: «Fermati dunque in questo propósito, stimarono, che arridesse felice principio a lor desiderii, poi che appunto, di pòco innanzi, era stato eletto Principe dell'Accademia, per Dicembre, Genajo e Febbraio, il Sig. Alessandro Del Nero: Barone di Porcigliano, e Caualliero, che perfettamente, e splendidamente adoperatosi in tutte le feste fatte in Firenze».

<sup>298</sup> Catalucci, 2013:174.

Otro dato que apoya la hipótesis de un conocimiento mutuo entre los dos personajes homónimos, sería la unión en matrimonio de Baltasar de Astudillo con Lavinia del Nero, hermana de Alessandro de Francesco<sup>299</sup>, pues al mismo tiempo en Sevilla estaba residiendo un hermano de su padre, Gaspar, miembro de la compañía comercial que tenían entre Florencia y España<sup>300</sup>. Este último se casaría con Petronila de Mazuelo, con quien tendría a Antonio de Astudillo, el cual llegaría a ser canónigo de la Catedral hispalense hacia 1615<sup>301</sup>.

Por tanto, se pone de manifiesto de esta manera que a comienzos del siglo XVII estuvieron presentes en Sevilla varios personajes florentinos en contacto con grandes mecenas italianos, como el cardenal del Monte, en un momento en que en la capital hispalense estaban desarrollando su carrera grandes artistas, como Francisco Pacheco, Juan de Roelas (1558–1625) o Francisco de Herrera, *el Viejo* (c. 1590–1654), y surgían las grandes promesas de la pintura barroca, como Diego Velázquez (1599–1660), Alonso Cano (1601–1667) y Francisco de Zurbarán (1598–1664), entre otros. Alessandro del Nero quizás conoció a algunos de estos maestros, incluso pudo haber adquirido algunas de sus obras para después llevarlas consigo a su retorno a su patria. En este sentido, se ha podido afirmar que ya en su estancia sevillana este personaje pudo afinar su gusto por el arte, pues en la carta que firmó dando fe de la llegada de las mercaderías de Francisco Sanz de Valladolid fue capaz de discernir el mal estado de las pinturas. Además, en la capital andaluza pudo ocurrir el despertar del gusto diletante en Alessandro de Carlo, cuya semilla ya venía plantada por los miembros de su familia, floreciendo así en él el interés por el arte sevillano, y dejando en la capital hispalense el germen de la nueva concepción del arte naturalista del Caravaggio y de los pintores boloñeses, transmitido a través de las posibles tertulias intelectuales que emulaban las organizadas por su pariente, el cardenal del Monte en Roma, y quien sabe si exponiendo diversos cuadros en su morada sevillana

---

<sup>299</sup> Ammannati y González Talavera, 2014: 132.

<sup>300</sup> González Talavera, 2011: 229 (nota 805).

<sup>301</sup> Salazar Mir, 1995, I: 82.



en la collación de Santa María, obras que engrosaría las colecciones de su familia a su retorno a Florencia<sup>302</sup>.

## 2.2.- La capilla de la nación florentina en Sevilla

Hacia 1668 las familias de estirpe florentina que residían en la ciudad estaban compuestas mayoritariamente por los descendientes nacidos en ella de padres italianos, debido principalmente a la decadencia económica producida por las deudas de la corona, la crisis del comercio indiano, y a las medidas desfavorables para los extranjeros implantadas desde comienzos de siglo. En diciembre de ese año llegó en una etapa de formación por Europa a Sevilla Cosme de' Medici, por entonces príncipe heredero del Gran Ducado de Toscana, siendo recibido por los ilustres representantes de las familias florentinas aún presentes en la capital hispalense, el canónigo Juan Federighi, su sobrino Antonio Federighi, caballero de Alcántara, Luis Bucarelli y su hijo Francisco, «todos originarios de Florencia, pero nacidos en Sevilla, donde vivían»<sup>303</sup>. Entre los edificios que el Medici y su séquito visitaron se encontraban una serie de iglesias y conventos, como la Casa Grande de San Francisco, San Agustín, Santa María la Blanca y los Capuchinos, todos espacios profusamente decorados con pinturas, incluidas las series que Murillo ejecutó para cada uno de estos lugares –algunos de ellos concluidos en esos mismos años–, siendo solamente indicadas en la crónica del viaje aquellas del claustro de los Agustinos<sup>304</sup>. Como era de esperar, la obra de arte más admirada por estos ilustres invitados fue el citado anteriormente *San Jerónimo Penitente* del florentino Pietro Torrigiano, al momento en el monasterio de San Jerónimo, siendo apreciada de la siguiente manera: «Sobre el altar [...] hay una estatua de dicho santo orando hecha de

<sup>302</sup> Un siglo después de que Alessandro abandonara España, otro miembro de su familia, el barón Nero Maria Del Nero –probablemente un hijo de Alessandro de Francesco–, estuvo en la corte española como ministro de Toscana desde 1709 hasta 1715, En: Zobi, 1870: 52.

<sup>303</sup> Muñoz Medrano, 2003:128. En el séquito del Medici viajaban los escritores Lorenzo Magalotti y Filippo Corsini, así como el médico Juan Bautista Gornia, quienes fueron tomando apuntes de los lugares que visitaban, las personas y aquellas actividades que realizaban en cada lugar, existiendo varias relaciones de este periplo. Además de los florentinos, fue a recibirlo el genovés Juan Bautista Giustiniani, quien agasajó al noble en varias ocasiones con abundantes viandas. Sobre el viaje de Cosimo de' Medici véase: Taín Guzmán, 2018.

<sup>304</sup> Muñoz Medrano, 2003:143 (nota 192).

barro natural que, sin duda, por el dibujo y la expresión, es la mejor que de esta clase hayamos visto hasta ahora en España»<sup>305</sup>.

También estuvieron en la Catedral y subieron hasta la parte más alta de su campanario, la Giralda, la cual fue comparada con la torre de San Marco de Venecia, desde donde pudieron admirar una panorámica muy completa de la ciudad, determinando que «fue considerada bastante más pequeña que Florencia»<sup>306</sup>. Entre los lugares civiles nombrados fueron especialmente admirados aquellos relacionados con el comercio americano, como la Casa de Contratación y la de la Moneda<sup>307</sup>, y por el contexto se entiende que fuese también visitada la Casa Lonja, donde al momento se hallaba la Academia de la Pintura, estando entonces presidida por Juan de Valdés Leal. En la biografía que Palomino escribe sobre el artista, narra un episodio acaecido en esos años en que se ocupó de la dirección de la institución, por el cual quiso impedir que un pintor llegado desde Italia tuviera licencia para ejercer en ella mientras duraba su estancia, propósito que no pudo cumplir, pues el Marqués de Villamanrique, protector de la Academia, autorizó al italiano para que pudiera dibujar allí varias noches:

«Tomó su asiento, y sacó unos carbones como dedos, y un pliego de papel blanco de marca mayor, el cual lo estregó todo con carbón; y hecho esto, comenzó a limpiar unos claros con miga de pan, y fue descubriendo, y determinando contornos, y apretando oscuros, de suerte que en breve concluyó una figura muy bien dibujada»<sup>308</sup>.

Si bien esta fuente no identifica a tal artífice, las fechas señaladas y la intercesión del noble pueden indicar que se tratara del pintor Pier Maria Baldi (1630–1686), el cual acompañó a Cosme III en su viaje por España, dibujando las vistas de las poblaciones por la que pasaron, siendo estas las primeras referencias gráficas que se tienen de enclaves

---

<sup>305</sup> Muñoz Medrano, 2003:141.

<sup>306</sup> Muñoz Medrano, 2003: 137. Encontraron desagradable la abundante suciedad que se hallaba en las calles (p. 148).

<sup>307</sup> Muñoz Medrano, 2003: 147-148.

<sup>308</sup> Palomino, 1986: 312.

andaluces, como Écija, Carmona o Fuentes de Andalucía<sup>309</sup>. Baldi se formó con Baldassare Franceschini, el *Volterrano* (1611–1689), encontrando posteriormente la protección de los Medici, siendo recomendado en 1667 por el gran duque Fernando II a Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) para que pudiera perfeccionar su técnica de dibujo y color en Roma. El noble lo presentó como un «giovane fiorentino... assai ben avanzato nel disegno e nel colorito», aunque inmediatamente después partiría hacia España con Cosme III<sup>310</sup>. Además, el biógrafo señala que el extranjero estuvo en la Academia solamente tres o cuatro noches, mientras que la estancia sevillana del Medici se desarrolló desde el 27 de diciembre de 1668 hasta el 3 de enero del año sucesivo, tiempo en que pudo hacer dos lienzos que representaban al *Crucificado* y a *San Sebastián*, los cuales se expusieron en las gradas de la Catedral «en un día de función, [e] hicieron tanto ruido que Valdés (pareciéndole que venía a hacer befa de la Academia) dicen le quiso matar»<sup>311</sup>. Aunque hasta el momento esta sea solamente una hipótesis, no se debería menospreciar la presencia en Sevilla de un pintor de la corte medicea, el cual levantaría la admiración y sobre todo la curiosidad del gremio de pintores locales.

Sorprende que en los manuscritos no se haga referencia a una posible visita a la capilla de la nación florentina, la cual se hallaba en la iglesia del convento de Santa María de Jesús, de monjas Descalzas de la primera Regla de Santa Clara. Dentro del complejo religioso, este espacio se localizaba más concretamente en el ábside (fig. 13), y en él se encontraban las sepulturas de todos aquellos florentinos que habían fallecido en la capital hispalense, en su mayoría agrupadas en pequeños panteones familiares con los miembros de diversas generaciones. Este es el caso de los Federighi, cuyos enterramientos se documentan en este lugar desde, al menos, la muerte de Luis y la de su segunda esposa Gemma Bucarelli, como se deduce del testamento de uno de sus hijos, el canónigo Luis, redactado en 1667, quien pide ser sepultado allí tras su fenecimiento:

---

<sup>309</sup> Sobre estas vistas, véase: Sánchez Rivero, 1927. Muñoz Medrano, 2003: 27. Taín Guzmán, 2015-2016: 4-9.

<sup>310</sup> Chiarelli, 1963.

<sup>311</sup> Palomino, 1986: 312.

«Primero el dicho señor don Luis de Federigui mandó por el dicho poder que se enterrase su cuerpo en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de monjas descalzas de Santa María de Jesús de esta dicha ciudad donde están enterrados los dichos señores sus padres y los señores su hermano»<sup>312</sup>.

116

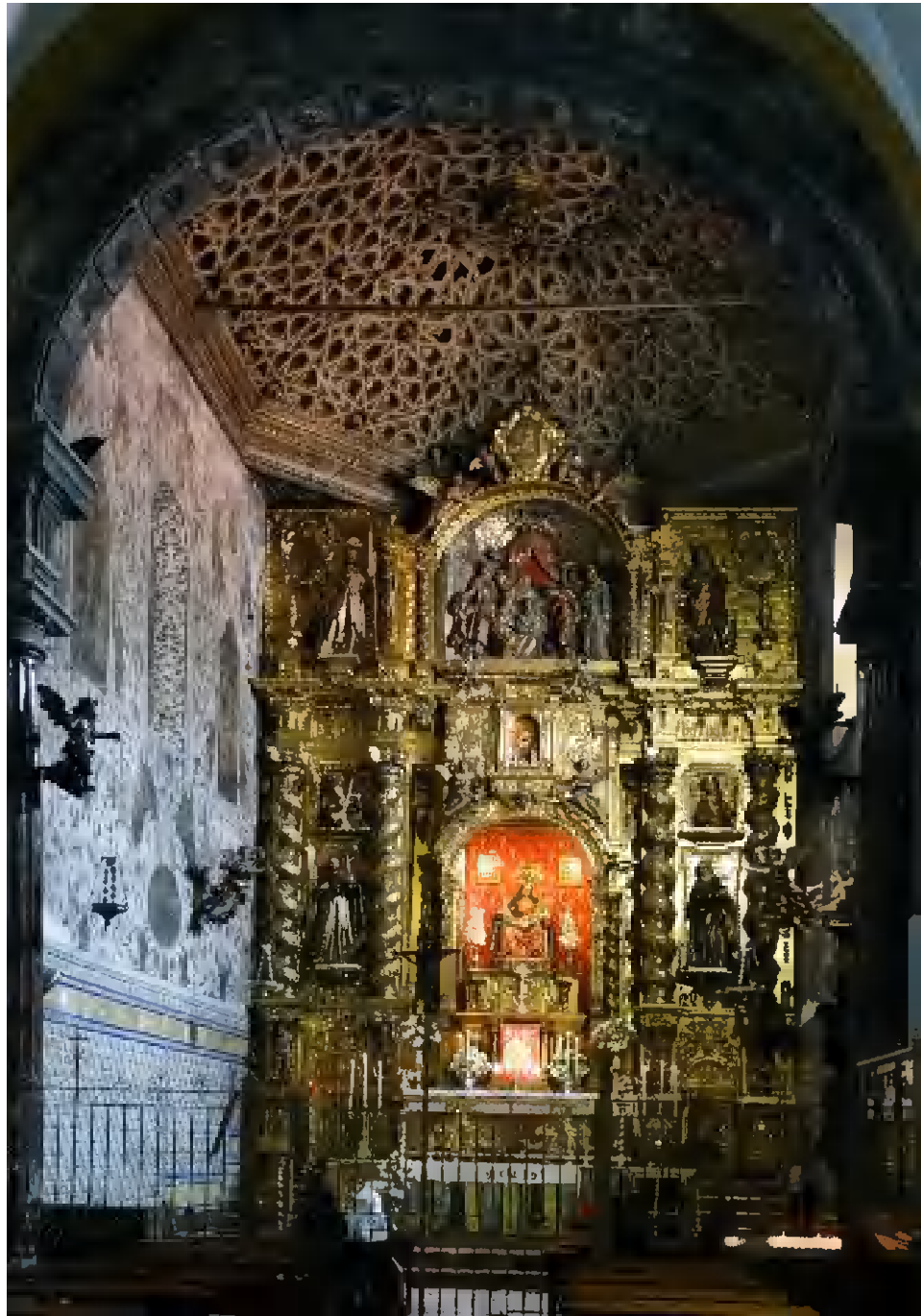


Fig. 13.- Capilla mayor. Sevilla: Iglesia de Santa María de Jesús.

---

<sup>312</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 82.

Gemma Federighi también fue enterrada en este lugar en 1626 con grandes honores, como correspondería a la hermana de un camarero secreto de Urbano VIII, pontífice de la familia de los Barberini, quienes tenían una estrecha amistad con la rama de los Federighi en Sevilla<sup>313</sup>. Así como su esposo, Antonio María Bucarelli, el cual fallecería en 1643 dejando como albaceas testamentarios a Juan y Luis Federighi, este último su yerno, así como a sus hijos Luis y Nicolás Bucarelli<sup>314</sup>.

Entre las demás estipes toscanas presentes en Sevilla que debieron tener su lugar de enterramiento en este lugar, se puede nombrar a la de Del Nero y Bartoli, quienes también tuvieron su propio mausoleo conjunto, como se aprecia en el poder dejado por el citado Juan Felipe, confirmando que se encargó de cumplir con las últimas voluntades de su mujer: «yo hize enterrar e se enterró su cuerpo en el monasterio de Santa María de Jesús de esta ciudad de Sevilla, como van a la puerta de Carmona en el entierro e capilla mayor que allí tiene la nación florentina»<sup>315</sup>.

Sin embargo, las huellas de la célebre capilla que determinaba la fuerte presencia de esta nación en las calles hispalenses se perdieron muy pronto. En 1765 este convento sufrió un terrible incendio provocado por el impacto de un rayo que destrozaría una gran parte del complejo<sup>316</sup>, el cual, tras su posterior restauración, no volvería a recuperar interiormente ningún rastro de aquella capilla, que debió de estar decorada originariamente siguiendo el gusto de los comitentes florentinos, como se atenderá a continuación. En la actualidad queda un único vestigio de lo que pudo ser el programa iconográfico que envolvía esta capilla, hallándose en la portada de la iglesia una imagen pétreo de la *Virgen con el Niño* (fig. 14). Se trata de una obra de Juan de Oviedo, el mismo artista que hizo el retablo de madera anteriormente mencionado para la misma iglesia, contratado en 1588 y pagado por los florentinos<sup>317</sup>. La consideración de la noticia del mecenazgo toscano para esta obra ha pasado por ser una cuestión casi ignorada hasta el

---

<sup>313</sup> Durán, 1626: s.f.

<sup>314</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 83. Luis Federighi se encargó de recuperar cierta cantidad en barras de plata de los negocios que Antonio Maria Bucarelli había dejado sin resolver en América.

<sup>315</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 52.

<sup>316</sup> Sobre la restauración del convento llevado a cabo en el siglo XVIII, véase: Luengo Gutiérrez, 2010: 143-164.

<sup>317</sup> López Martínez, 1943: 38.

momento, debido al desconocimiento que se tenía sobre la situación de la capilla italiana en esta iglesia y por su destrucción en el siglo XVIII. Sin embargo, teniendo ahora en cuenta la naturaleza de esta escultura, así como las disparidades estilísticas con otras obras de este mismo periodo del artífice, como puede ser el relieve mencionado presente en este complejo, se podría pensar en un encargo muy concreto ideado por los propios toscanos.

Si bien es cierto que el convento remonta su fundación en 1502 con Álvaro de Portugal-Braganza<sup>318</sup>, los Federighi y los Bucarelli consiguieron el patronato en la década de 1580, probablemente en 1588<sup>319</sup>, y aunque no se haya prestado atención a esta información precedentemente, la fecha señalada indica el momento en que la iglesia experimentó una campaña de renovación estética por parte de sus nuevos protectores<sup>320</sup>. El proyecto de levantar una capilla de los florentinos no fue sostenido económicamente solo por las familias nombradas, sino que en esta empresa participaron muchos de los toscanos residentes en Sevilla por entonces, siendo el encargado de administrar el dinero de la fábrica Cosimo del Caccia, como se evidencia en el testamento de Giuliano Gallo firmado en 1590:

«Mando a la fábrica de la capilla mayor que haze la nación florentina en el monasterio de Santa María de Jesús quarenta ducados, los cuales se den a Cosme del Cacha depositario del dinero que se gasta en la dicha obra para que lo gaste en obra de la dicha capilla»<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> Centeno, 1996: 29-36. Si bien la autora, responsable de la única monografía existente de la iglesia, indica quiénes fueron otros patronos del templo, como el II y el III conde Gelves, ignora por completo cualquier referencia a los florentinos.

<sup>319</sup> Madrazo, 1856, X: 514.

<sup>320</sup> Recordamos en este punto que en estos mismos años se estaba decorando el *Cappellone* de la nación española en Santa Maria Novella en Florencia. Cabe mencionar que en el entorno de este convento, más concretamente entre las vías dei Banchi y del Giglio, se construyó a comienzos de la década de 1570, el palacio de Fabio Arrazola de Mondragón, posiblemente de origen español o napolitano, caballero de la Orden de Santiago; véase: Plaza, 2016: 293-341.

<sup>321</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 90 (concretamente folio 10v).

La portada fue también edificada por entonces, comenzada por el maestro cantero Juan de Torres y concluida por Alonso de Vandelvira (1544–1626) hacia 1590<sup>322</sup>. La escultura que corona su frente debía estar pensada para indicar que en su interior se hallaba esta capilla, pues formalmente guarda una especial relación con la *Madonna dagli occhi di vetro* de Arnolfo de Cambio (c.1235–1302), la cual decoraba del mismo modo la portada del Duomo de Santa Maria del Fiore hasta su traslado hacia 1587 al interior del templo por la construcción de su nueva fachada (fig. 15)<sup>323</sup>.

Precisamente, la génesis de la obra de Juan de Oviedo se da contemporáneamente al cambio de ubicación de esta *Madonna* en Florencia, una obra devocional que sería conocida y admirada por todos los miembros de las familias toscanas presentes en Sevilla por el lugar preeminente que había ocupado en la vida de aquella ciudad italiana. De este modo, no sería extraño entender como la *Virgen con el Niño* de Oviedo fuera ejecutada como una reinterpretación menos hierática y actual de aquella otra gótica, pues además de compartir la misma composición, coexisten en ambas ciertos detalles similares, como la corona, particular visible también en otra escultura relacionada directamente con los italianos, la *Virgen de Génova*, obra del siglo XIV que se expone desde antiguo en la Catedral de Sevilla, atribuida a Nino Pisano, autor que por otro lado trabajó en la decoración del *Campanile* de la Catedral florentina<sup>324</sup>. No sería extraño pensar que los propios mecenas describieran al artista la imagen de Arnolfo, o incluso que atesoraran una copia a escala o un grabado con esta devoción que serviría de inspiración para Juan de Oviedo.

---

<sup>322</sup> López Martínez, 1943: 39.

<sup>323</sup> Neri Lusanna, 2005: 242.

<sup>324</sup> Laguna Paúl, 1997: 68-69. Serra Desfilis, 2004: 38. En Sevilla se conservan otras imágenes de Vírgenes atribuidas a Nino Pisano y a su círculo, como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Lorenzo.



Fig. 14.- Juan de Oviedo, "el Viejo",  
*Virgen con el Niño*, c. 1590. Sevilla: Iglesia  
de Santa María de Jesús.



Fig. 15.- Arnolfo di Cambio y taller,  
*Madonna dagli occhi di vetro*, 1300-1305.  
Firencia: Museo dell'Opera del Duomo.



La nación florentina contrató también al mismo artista en 1588 para que reformara la capilla mayor por completo, con una nueva planta probablemente más amplia, diseñada por Pedro Díaz de Palacios (1549–1636), arquitecto del arzobispado, con el objetivo de convertirla en el panteón de los miembros de las familias nombradas<sup>325</sup>. Además, Oviedo fue el encargado de levantar el retablo mayor, que medía 48 palmos de altura –unos diez metros–, decorado con pilastras jónicas estriadas y las imágenes de bulto redondo del *Padre Eterno*, *San Juan*, *San Francisco*, justificándose la presencia del primero por ser el santo patrón de Florencia y el segundo por ser este convento de monjas clarisas<sup>326</sup>. La decoración de los demás espacios interiores tendrían vinculación con la cultura artística italiana, pues se conoce que al menos la bóveda de una de las capillas fue encargada en estos mismos años a los pintores Juan Girón y Jerónimo Sánchez Coello, quien se hallaba por entonces en Sevilla, después de regresar a España tras un periodo de formación en el taller de Tiziano en Venecia<sup>327</sup>. En el contrato para esta obra, concertado en 1588 con Andrés Sáenz de Portillo, se acordó seguir el modelo ideado por Sánchez Coello, quien seguramente habría pensado un diseño preferentemente italianista, el cual debía integrarse en el programa iconográfico conjunto para todo el templo que habría sido requerido por los patronos del templo, aunque actualmente no se conserve ningún indicio.

A la devastación de este espacio, ha sobrevivido en buen estado el artesonado ochavado y el zócalo de azulejos de la capilla mayor, fechado en 1589 y atribuidos a Alonso García, el cual presenta varias franjas con diversos motivos geométricos y grotescos, y un plinto de ondas azules y blancas<sup>328</sup>, cuya datación presente en una cartela indica que se trata de una comisión florentina. En la parte superior de estos muros se hallan además una serie de pinturas murales que se suponen de Lucas Valdés (1661–

---

<sup>325</sup> López Martínez, 1943: 37-38. Sobre Pedro Díaz de Palacios, véase: Aguilar García, 1987.

<sup>326</sup> López Martínez, 1943: 28-29. Como señala el autor, este conjunto perdido fue la primera obra que Juan de Oviedo hizo como maestro examinado. Sin embargo, en una hornacina de la antigua enfermería del convento, actualmente parte de la biblioteca, se conserva la *Virgen de las Nieves* del natural que se cree que formaba parte del antiguo retablo de Oviedo, así se indica de manera confusa en Centeno, 1996: 111-112. Sin embargo, esta no se halla entre las iconografías citadas en el contrato de este conjunto estudiado por López Martínez, por lo que podría ser una obra que formara parte de otro retablo que se salvó del incendio. Además, probablemente fuera realizada por otro autor, pues parece guardar más similitudes con la *Virgen con el Niño* que Juan Martínez Montañés ejecuto en 1616, conservada en la Catedral de Huelva.

<sup>327</sup> Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 20.

<sup>328</sup> Centeno, 1996: 69.

1724), la cual sustituirían a otro ciclo anterior a 1693, año en la que la capilla mayor viene renovada<sup>329</sup>. No obstante, a través de los trabajos de restauración, se han encontrado en las paredes de la antigua enfermería del convento restos de pinturas del siglo XVI, los cuales representan los escudos de la Orden de San Francisco y el anagrama de San Bernardino de Siena<sup>330</sup>, por lo que estas sí podrían tener su génesis en el patrocinio florentino. No es de extrañar que algunas de las hijas de las estirpes italianas nombradas profesaran en este complejo religioso en la Edad Moderna, y sus familiares sufragaran también la adecuación y adorno de los espacios interiores.

El incendio de 1765 haría desaparecer también otras piezas artísticas y litúrgicas donadas por los florentinos, aunque gracias a la actual presencia de una custodia de plata sobredorada en la que se halla inscrito: «Este viril lo dio el Excmo. Ser. Francisco Bucarelli y Ursua al convento de monjas de St<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> de Jesús. Año de 1780»<sup>331</sup>, se puede confirmar que después de ese desastroso suceso los descendientes de aquellos primeros patronos italianos no se olvidaron de la capilla de la nación toscana y auxiliaron en la recuperación de este conjunto y, por tanto, de la memoria de aquellos parientes que dejaron Italia dos siglos antes y terminaron sus días en la capital hispalense.

122

En la edificación de esta capilla, los comerciantes florentinos tuvieron la evidente intención de emular otros casos similares llevados a cabo por sus conciudadanos en diversas ciudades fuera de Toscana, templos que fuesen sedes de su propia nación en lugares donde su presencia fuera especialmente profusa. En la propia la península itálica existen tres ejemplos notables, la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en Roma, cuyas obras se iniciaron en 1523, aunque la decoración de su interior no se llevaría a cabo hasta el siglo sucesivo<sup>332</sup>; la Cappella Portinari en la basílica di San Eustorgio en Milán, edificada entre 1462 y 1468, la cual fue sede de la compañía de pintores florentinos<sup>333</sup>; así como el desaparecido templo de San Vincenzo en Nápoles, al cual se transfirieron los

---

<sup>329</sup> Centeno, 1996: 69.

<sup>330</sup> Centeno, 1996: 84.

<sup>331</sup> Centeno, 1996: 160.

<sup>332</sup> Borsi, 1993: 185-209.

<sup>333</sup> Salmi, 1922: 223-227. Cipriani, Dell'Acqua y Russoli, 1963. Formica, 2001.

florentinos en 1557, cuando decidieron cambiar su advocación y pasó desde entonces a estar dedicada a San Juan Bautista. Este espacio de la capital partenopea fue también reestructurado en 1580, aunque desapareció debido a los daños causados por los bombardeos de la segunda guerra mundial, llevándose consigo obras de Michelangelo Naccherino (1550–1522) y Pietro Bernini (1562–1629), entre otros, así como los restos mortales de Artemisia Gentileschi (1593–1653), quien fue sepultada en esta iglesia en atención a su descendencia toscana (Lomi Gentileschi)<sup>334</sup>.

En este contexto, parece que la única capilla de la que se tiene por el momento noticia dedicada a la nación florentina fuera de los confines italianos antes de 1600 fue la de Sevilla, a pesar de que se documenta una gran presencia toscana en otros países europeos, como Francia, Portugal y Polonia, entre otros<sup>335</sup>. Posiblemente puede deberse a que las familias toscanas más adineradas fuera de Italia hicieran erigir sus propias capillas privadas destinadas al enterramiento en exclusiva de los miembros de su estirpe, como lo hicieran los Fantoni en Cádiz. Como se ha podido observar, no se ha mencionado a ningún integrante de este linaje en la conformación de la capilla de sus connacionales en Sevilla, pues ya desde comienzos del siglo XVII los Fantoni adquirieron un espacio en la Catedral de la capital gaditana, ciudad en la que tenían una mayor y prolongada presencia, como se ha visto anteriormente<sup>336</sup>. Esta desapareció en el siglo XIX, y hasta ese momento se podía observar expuestos en su capilla algunos retratos de los miembros que fueron sepultados allí<sup>337</sup>. Otra rama de esta familia, los Chilton Fantoni tuvieron otro panteón situado bajo el ábside de la iglesia del convento de San Francisco de la misma ciudad, llamada capilla de la Caridad<sup>338</sup>.

---

<sup>334</sup> Strazzullo, 1984.

<sup>335</sup> Para el caso de los florentinos en Polonia en Edad Moderna, véase: Bettarini, 2015.

<sup>336</sup> Anteriormente pertenecía a los Fontis, pero tras el casamiento de Leonor Peri con Santi Fantoni la capilla pasó a formar parte de su patrimonio.

<sup>337</sup> Fantoni y Benedí, 2006: 276. Aunque no trasciende mayor información sobre la decoración de la capilla, cabe mencionar que Santi Fantoni trajo desde Lisboa una serie de breviarios para la Catedral; véase: García Luján, 2005: 162.

<sup>338</sup> Iglesias Rodríguez, 2008: 195.

### 2.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura toscana en Sevilla

El envío antes mencionado de las cien pinturas desde Toscana a Sevilla en 1609 se debe entender como un hecho sintomático de lo que venía sucediendo desde principios del siglo XVI entre ambas regiones. La llegada masiva de obras de arte habría sido habitual no solo por la notable presencia de los florentinos, sino por el comercio con América y el gusto de los coleccionistas sevillanos por el arte italiano. Además, los coleccionistas sevillanos también adquirieron obras italianas por una vía indirecta dentro de los territorios castellanos, especialmente a través de los artistas y comerciantes florentinos residentes en la corte, como Bartolomeo Carducci (c.1560–1608), quien además de artista ejercía como vendedor de cuadros de la escuela toscana, entre los que se hallaban ejemplares de Domenico Passignano (1559–1638), Pietro Sorri (1556–1622) y Gregorio Pagani (1558–1605), así como de otros focos italianos. En este sentido, se conoce que el veinticuatro de Sevilla Melchor Maldonado le compró a Carducci en 1596 una serie de los *Doce meses del año* de mano de los Bassano<sup>339</sup>.

124

Hacia 1603 llegaría a Sevilla Curzio Cerrini, un personaje prácticamente desconocido pero de gran transcendencia en este estudio, pues se trataba de un comerciante de pinturas. Se conoce que por entonces se asoció en Pisa, su ciudad de origen, con el rico comerciante Giovanni Maria Casini, padre de los retratistas Domenico y Valore, quien anteriormente se constata como vendedor de obras de Andrea Boscoli (c.1560–1607) en la feria de Pisa de 1598. El negocio que les unió en los primeros años del siglo XVII se centraba en vender cerca de doscientas obras –lote conformado especialmente por bodegones de frutas y animales–, ciento cincuenta de ellas destinadas al mercado de Palermo, y sesenta a la capital hispalense. De este negocio trasciende que se vendieron cuarenta y ocho en Sevilla por un valor de 2000 reales, por los que Giovanni

---

<sup>339</sup> Pérez Sánchez, 1964: 9. Sobre las obras de Pagani enviadas a Carducci en España, véase: Baldinucci, 1811, VI: 334-335, así como aquellas otras de Sorri, en: Baldinucci, 1812, IX: 410. Para mayor información, ver: Pérez Sánchez, 1965: 509-510. El mismo Sorri desempeñaba un papel fundamental en el envío de las obras, como también otro pintor de Siena apellidado Lucchi –castellanizado como Salustio Lucas Gabriel Martínez– que actuaba desde Cartagena–, y un tal Aníbal Corcher, también toscano, residente en Murcia; véase: Agüera Ros, 1990-1991: 12-13. Destaca que por entonces en esa misma ciudad estaban trabajando asimismo Giorgio Donati y Tomaso Toci, que tenían la misma nacionalidad.

Maria inició un pleito desde Italia para lograr la devolución de ese importante que su compañero no le habría enviado<sup>340</sup>. Si bien no trasciende hasta el momento mayor información sobre Cerrini, estamos en grado de confirmar que residió en la ciudad hasta, al menos, agosto de 1611, cuando firmó un poder notarial aceptando el pago de una letra de cambio de Salvador Fernández<sup>341</sup>.

Mucho más conocida es la estancia española de Angelo Nardi (1584–1664), pintor toscano formado probablemente con Passignano, Ludovico Cardi, *el Cigoli* (1559–1613), o Domenico Pagani (1558–1608), aunque en su estilo se advierte ciertos rasgos de la escuela veneciana debido a un viaje de formación desarrollada en aquella República desde 1600 hasta 1609, año en que se trasladaría a Madrid, en donde estuvo trabajando hasta su muerte. En su producción se advierte un mayor impacto de pintores como Paolo Veronese (1528–1588)<sup>342</sup> y al mismo tiempo del naturalismo caravaggesco, y sería muy probablemente conocido por los artistas sevillanos; al menos, se tiene la certeza de que Diego Velázquez llegó a entrar en contacto con él en la corte<sup>343</sup>.

La presencia del arte toscano en otros territorios castellanos en el primer tercio del siglo XVII es especialmente importante para el contexto hispalense. Por ejemplo, se conoce que el pintor florentino Mario Balassi (1604–1667) envió un *Martirio de San Juan Evangelista en el caldero de aceite* a un lugar de Castilla no especificado, el cual no se ha conservado pero fue muy admirado por entonces<sup>344</sup>. La relación de la monarquía española con los Medici supone uno de los motivos más relevantes para entender las preferencias artísticas de la nobleza castellana<sup>345</sup>. Los intercambios de regalos entre ambas cortes fueron en este periodo una constante que sirvió precisamente para aumentar

---

<sup>340</sup> Fumagalli, 2010: 176.

<sup>341</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 116. bis.

<sup>342</sup> Así lo señala Palomino, quien lo nombra discípulo suyo aunque el pintor ya había fallecido cuando Nardi visitó Venecia; véase: Palomino, 1986: 151.

<sup>343</sup> Sobre Angelo Nardi, véase especialmente: Pérez Sánchez, 1964: 25-39.

<sup>344</sup> Baldinucci, 1812, XII: 192-193. Pérez Sánchez supone que Claudio Coello debió haber conocido esta obra y quizás le influenciara para la creación del cuadro principal del retablo mayor de la iglesia parroquial de Torrejón de Ardoz con esta misma –y poco difundida– temática. En: Pérez Sánchez, 1965: 489. Sin embargo, García Cueto no recoge esta noticia y lo cree más similar al *Martirio de San Lorenzo de Tiziano*, véase: García Cueto, 2016b: 132-136.

<sup>345</sup> El gran duque Cosme II se casó con María Magdalena de Austria, hermana de la reina Margarita y esposa de Felipe III, a quien el gran duque envió regalos para mantener una buena relación de parentesco e intereses políticos y económicos; véase: Goldenberg Stoppato, 1999: 87.

la presencia florentina en España. En este sentido, cabe mencionar dos importantes obsequios, hasta el momento inéditos, enviados por Pietro de' Medici, hijo menor de Cosme I dei Medici y de Leonor de Toledo, quien se casó con su prima Leonor Álvarez de Toledo Osorio. El primero de estos presentes constaba de una serie de cincuenta piezas de lujosos paramentos de tela dorada guarnecidas de seda colorada, con hilos de oro y plata, que debieron llegar después de 1587, pues en ese año diversos testigos confirmaron que estas piezas servían para la decoración de algunas de las estancias de su palacio florentino<sup>346</sup>. La intención de este envío fue probablemente la de presentarse ante la corte madrileña por su nombramiento de embajador toscano en la capital, ya que el Medici pasaría largas temporadas en España tras el asesinato de su esposa cometido por él mismo en 1576, crimen por el cual no pagó ningún tipo de condena, pues ella había incurrido en el adulterio. En 1590, cuando se prometía con Beatriz de Meneses y había finalizado su cargo como emisario, su hermano, el gran duque, expidió en su nombre otra dádiva de mayor valor si cabe, la cual constaba de ocho caballos frisonos de color castaño y además:

126

«unos paramentos para colgar en cámaras de seda de más colores labrados a frutas y alcarçiofas y flores, labrados a la usança moresca en diez piezas enteras, tres medias y una sobremesa y una antepuerta y un aderezo de cama de campo a colonas con su tornalecho o redropies aforrado en tafetán azul y la calçadura en lienzo de color azul y l'antepuerta aforrada en tafetán azul todas con sus franjas de seda azul y amarilla, y otro paramento para colgar cámaras de tela de oro y plata carmesí a lavor de flores en diez piezas enteras y dos medias aforradas de lienzo colorado, y un'antepuerta de lo mismo aforada en tafetán colorado con sus rapaçijos de oro y seda carmesí y un aderezo de cama de campo a colonas de tafetán doble colorado con las goteras y mangas y tornalecho y sobrecubierta de tela de oro y plata, y toda carmesí con franjas y rapaçijos de oro, y seda carmesí y

---

<sup>346</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 94.

antepuerta de la misma tela de oro y plata y seda carmesí aforrada en tafetán colorada con sus rapaçijos y franjas de oro»<sup>347</sup>.

Todos estos tapices y demás ornamentos habían servido en algunas ocasiones también a la decoración del propio palacio florentino del gran duque, quien efectuó este envío con la intención de presentar de nuevo a Pietro de' Medici en la corte, como se especifica en el instrumento notarial que lo describe, aunque posiblemente el verdadero objetivo fuera hallar ciertos favores para su hermano, pues en los últimos años de su vida le escribía desde Madrid para pedirle apoyo económico con el que saldar sus numerosas deudas. Efectivamente, Pietro de Medici murió en Madrid en 1604, dejando nueve hijos, de los cuales siete ilegítimos, así como una deuda que alcanzaba los 700.000 ducados<sup>348</sup>, y se conoce que atesoraba en su residencia madrileña una colección pictórica, en la que, al menos, se exponía una serie de los *Doce meses del año* de los Bassano<sup>349</sup>.

Posteriormente, se tiene certeza de la llegada a Madrid del *Monumento ecuestre del rey Felipe III* en 1614 diseñado por Giambologna y terminado por Pietro Tacca, ideado como homenaje de Cosimo II de' Medici al monarca (fig. 16)<sup>350</sup>. Mucho más considerable fue el envío de la serie de pinturas encargada por Cristina de Lorena, comentada anteriormente, pues desde su llegada a Valladolid las piezas fueron copiadas y por tanto difundidas, valorándose desde temprano como uno de los grupos artísticos más relevantes de la península ibérica de aquel momento. La importancia dada a la correcta conclusión del conjunto mediante el copiado de aquellas composiciones irrecuperables por el daño producido en el trayecto –dando por tanto un valor sustitutivo a la copia–, manifiesta la preponderancia de la corte hacía el estilo florentino para los

---

<sup>347</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 95. Cabe destacar que en 1602 recibió también de su sobrina María de' Medici, reina de Francia, otros seis caballos; véase: Volpini, 2017: 194.

<sup>348</sup> Cabrera de Córdoba, 1857: 216. Volpini, 2009; 2017: 157.

<sup>349</sup> Esta información emerge de la petición que Francisco de Mercado y Peñalosa hace al pintor Diego Pérez Mexía en 1593 para que copiara estos cuadros de la colección de Pietro de' Medici en Madrid; véase: Burke y Cherry, 1997, I: 33. Ruiz Manero, 2011: 331. Aunque solo es una suposición, sería posible pensar entonces que el conjunto fuera del mismo tipo que vendió Bartolomeo Carducci a Melchor Maldonado tres años más tarde, teniendo en cuenta que el Medici estaba necesitado de conseguir dinero para saldar sus deudas. En el Museo del Prado existe una serie con estas características realizada por Francesco Bassano que llegó a la corte española como regalo de Ferdinando I de' Medici; véase: Falomir Faus, 2001: 125-132.

<sup>350</sup> Goldberg, 1996b: 532-534.

espacios religiosos áulicos, del mismo modo que se había dado en la decoración de la basílica de El Escorial pocos años antes<sup>351</sup>. Sin embargo, en este conjunto enviado por la gran duquesa se aprecia una novedad de gran interés para comprender mejor el modo en que se introducía la influencia del arte florentino en los talleres españoles. Cristina de Lorena debió pensar en los detalles del encargo, pidiendo a los maestros más relevantes de la Florencia del momento diferentes pinturas de santos relacionados con la corona castellana, estando entre ellos Santiago Matamoros o San Diego de Alcalá, como parte de un programa iconográfico ideado para el ámbito castellano pero ejecutado en un lenguaje totalmente florentino<sup>352</sup>.

No solo la familia real tuvo contactos con el círculo del gran duque, sino también otros nobles españoles. Entre los casos más relevantes para este estudio centrado en Sevilla, se puede mencionar a María Pimentel, condesa de Olivares y madre del futuro válido de Felipe IV, Gaspar de Guzmán y Pimentel. Esta señora le pidió en 1588 a través de una misiva a Fernando I de' Medici una copia de la célebre *Annunziata* expuesta en la iglesia homónima en Florencia, que debía ser ejecutada por el artista más importante de aquella ciudad en aquel periodo<sup>353</sup>. La pintura llegó a España dos años después, siendo considerada una obra de Alessandro Allori que se ha identificado con un ejemplar que se conserva en el monasterio de El Escorial, y es muy posible que esta y otras obras traídas desde Italia estuvieran originariamente en las residencias sevillanas de la condesa, tanto en las pertenecientes a sus feudos como aquellas de la capital<sup>354</sup>. No obstante, la presencia

---

<sup>351</sup> No se debe olvidar que en estos años, uno de los pintores de la corte que estaba teniendo un gran éxito era el florentino Vincenzo Carducci, quien llegaría a Madrid con su hermano para colaborar en la decoración de El Escorial, convirtiéndose en 1609 en pintor de cámara del rey, siendo por tanto considerado como el artista más celebre en la corte hasta la llegada del sevillano Diego Velázquez; véase: Pérez Sánchez, 2010: 85-88.

<sup>352</sup> ASFi, *Mediceo del Principato*, 6038, f. 143. Goldberg, 1996b: 537 (nota 51). Goldenberg Stoppato, 1999: 88.

<sup>353</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 7. Salort Pons, 2005: 60.

<sup>354</sup> Salort Pons, 2005: 60. La condesa de Olivares no fue la única noble española en recibir una copia de la *Annunziata*, pues el secretario de la embajada Giulio Battaglini pidió en 1589 cerca de una docena de réplicas para otros miembros de la corte; véase: Goldberg, 1996a: 110-111. Este tema en concreto ha sido recientemente investigado por Susanne Kubersky-Piredda, quien difundió parte de los resultados en una conferencia titulada *Tutto il palazzo commosso per questi ritratti*: *La fortuna dell'immagine miracolosa della Santissima Annunziata in Spagna intorno all'anno 1600*, llevada a cabo en Madrid el 26 de junio de 2017 en el seno del congreso *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*. En el Museo de Bellas Artes de Murcia se conserva otra copia de este fresco procedente del Colegio de la Anunciata de esa ciudad, fundado en 1599. Véase: Agüera Ros, 1998: 99.



de esta iconografía en la capital andaluza se remonta, al menos, a comienzos del siglo XVI, como demuestra la existencia de una copia de este fresco firmada por el pintor hispalense Juan Núñez en 1525, la cual forma parte desde 1917 de la colección de Antonio de Gandarillas<sup>355</sup>.



Fig. 16.- Jean de Boulogne, “Giambologna” y Pietro Tacca, *Monumento ecuestre del rey Felipe III*, 1616. Madrid: Plaza Mayor.

Otros de los nobles sevillanos en contacto con el arte florentino fue Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duque de Alcalá, quien atesoró en la Casa de Pilatos un gran número de obras hasta su muerte en 1637<sup>356</sup>. Gracias a sus estancias en Italia como embajador ante la Santa Sede, vicario general y virrey de Nápoles, adquirió para su residencia más de trescientas obras en el primer tercio del siglo, muchas de ellas de los principales maestros del momento. El inventario de sus bienes incluye piezas del área de Toscana, como dos crucifijos de Miguel Ángel<sup>357</sup>, un retrato de este maestro ejecutado

<sup>355</sup> Méndez Casal, 1917: 424-427. Aunque solo se testimonia esta obra a partir de una fotografía antigua, sorprende la manera de evolucionar de este pintor desde la única obra inventiva que se conoce de su producción, la *Piedad con San Vicente, San Miguel y un donante* de la sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, en la que se aprecia una marcada influencia del arte flamenco de entonces, hasta la perfecta asimilación del factor italiano con el que confeccionó la copia de la *Annunziata*.

<sup>356</sup> Brown y Kagan, 1987.

<sup>357</sup> Lleó Cañal, 1996: 82-85. El autor indica que el pintor Francisco Pacheco, quien ayudó al duque como consejero en los asuntos artísticos de la Casa de Pilatos, cuenta en su tratado del *Arte de la Pintura* (1649) que en 1597 llegó a Sevilla el orfebre romano Giovanni Battista Franconio, que trajo de Roma un modelo en bronce de un *Crucificado* de Miguel Ángel, obteniendo rápidamente una gran difusión. Véase:

por uno de sus discípulos, otro de un religioso en tabla de mano de Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>358</sup>, seis bronce de Giambologna<sup>359</sup>, una obra de Rafael Sanzio posiblemente de su período florentino por ser especificada como «a la manera de Pedro Perugino su maestro»<sup>360</sup>, otras de Domenico Beccafumi (1486-1551), un *San Jerónimo* de Bartolomeo Carducci<sup>361</sup>, y un *Sacrificio de Isaac* de Andrea del Sarto. Este cuadro fue un regalo del príncipe del Colle d'Anquiso, el cual se ha puesto en relación con las tres versiones del mismo tema conservadas en el Museo de Cleveland, la pinacoteca de Dresde y en el Museo del Prado, siendo esta última identificada con la realizada para Paolo da Terrarrosa y comprada posteriormente por Carlos IV<sup>362</sup>. Si bien hasta el momento no se ha tenido noticias de la repercusión de esta tabla en Sevilla, se puede ver una copia en la Catedral ejecutada por Diego Vidal de Liendo<sup>363</sup>, y otra que se presenta en esta ocasión de factura italiana, la cual denota una excelente calidad contrapuesta a un estado de conservación pésimo, conservada en el cortijo El Esparragal en Gerena, inmueble que pertenecía a un convento de la orden de los Jerónimos (fig. 17). Aparte de la perfecta correspondencia de la composición y las dimensiones, muestra el idéntico colorido en todo el lienzo. Si bien esta es la única reproducción antigua que se conoce en los territorios sevillanos, se tiene constancia de la existencia de un ejemplar en El Escorial<sup>364</sup>. Diego Vidal, *el Joven*, debía ser un buen conocedor de la obra de Andrea del Sarto, pues además del citado, copió otras cuatro obras suyas para un pequeño retablo de la capilla de los Evangelistas, siendo *Santa Catalina*, *Santa Inés*, *San Juan Bautista* y *San Pedro*, cuyos originales de manos del florentino se encuentran en *duomo* de Santa Maria Assunta de Pisa. Este conjunto se

---

Pacheco, [1649 (1990)]: 497-498. Gómez Moreno, 1930: 189-198; 1933: 81-84. Ravé Prieto, 1992: 305-307. Riddick, 2015: 45-49.

<sup>358</sup> Brown y Kagan, 1987: 252.

<sup>359</sup> Lleó Cañal, 1996: 84. Coppel Aréizaga, 2013: 140-164. Mallén Herráiz, 2016, I: 295-313.

<sup>360</sup> La obra del Perugino debía ser muy conocida en España, pues tanto Giorgio Vasari como Raffaello Borghini informan de que llegaron a España numerosas pinturas suyas. En: Borghini, 1584: 463.

<sup>361</sup> Se ha propuesto que este cuadro sea el mismo que se encuentra en la Colegiata de Castrojeriz, en: Lleó Cañal, 2017a: 173 (nota 471).

<sup>362</sup> Shearman, 1965, II: 281-282. Brown y Kagan, 1987: 242. Véase también:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sacrificio-de-isaac/590463fd-c06c-49a1-a9ce-3660563cd3f5> (consultado: 1 de octubre de 2019).

<sup>363</sup> Catálogo IAPH, n° inv. 96253 (2,11 x 1,55 m), (consultado: 25 de agosto de 2019).

<sup>364</sup> Bassegoda, 2002: 337-338.

remataba con otras dos reproducciones del mismo pintor del *Calvario* de Van Dyck y el *San Miguel Arcángel* de Rafael<sup>365</sup>.



Fig. 17.- Anónimo (copia de Andrea del Sarto), *Sacrificio de Isaac*. Gerena: Cortijo El Esparragal.

Además, estuvieron presentes en el conjunto de Pilatos obras de Diego de Rómulo Cincinato (†1636), hijo de un artista florentino discípulo de Francesco Salviati (1510–1563) que trabajó en la decoración del monasterio de El Escorial, quien llegó a ser pintor del duque y lo acompañó a Roma en la embajada extraordinaria realizada en 1623<sup>366</sup>, como se verá con más detenimiento posteriormente.

<sup>365</sup> Ceán Bermúdez, 1804: 122.

<sup>366</sup> Harris, 2003: 75. Lleó Cañal, 2017a: 173.

También se conoce que el mismo duque encargó obras para decorar algunos templos sevillanos, siendo especialmente notable una serie de los *Apóstoles* que donó a la Cartuja de Sevilla para la decoración de su panteón familiar, encargado a los artistas más relevantes de Italia en 1625<sup>367</sup>. En este mismo templo se documenta la presencia de una pintura de pequeñas dimensiones de un *Camino del Calvario* de Giulio Clovio (1498–1578), basado en un dibujo de Miguel Ángel donado por Benito Arias Montano tras haberlo heredado del pintor Pedro de Villegas Marmolejo (1519–1596)<sup>368</sup>. Este literato regaló además a Francisco Pacheco un dibujo del Buonarroti que representaba a *Ganimedes*, que la historiografía ha considerado reconocerlo realmente como de mano de Clovio, quien copió la pintura original del maestro que se hallaba en Florencia en poder de Cosme I de' Medici. De esta misma composición, Francisco de Tejada, presidente de la Casa de Contratación de Sevilla, poseía en su colección una copia pictórica también de Clovio, así como Arias Montano, quien además del dibujo citado poseía un cuadro en el que se reproducía este mismo modelo<sup>369</sup>.

132

Para la conformación de la colección de la Casa de Pilatos resulta determinante la influencia ejercida por Pacheco como asesor del duque, y anteriormente de su padre, en cuestiones artísticas. Esto es especialmente notable en la incorporación de piezas del tardomanierismo andaluz, con la suma de diversas obras de pintores que demostraron tener un gran conocimiento de la pintura italiana de ese periodo y anterior, como Pablo de Céspedes y Alonso Vázquez (1564–1608)<sup>370</sup>. Pacheco además manifestó en el *Arte de la Pintura* haber obtenido a lo largo de su vida una vasta información del arte florentino del siglo XVI, sobre todo de la vida de los grandes maestros. Especialmente de Miguel Ángel, de quien llegó a tener constancia de una parte extensa de su producción –llegando incluso a poseer grabados suyos–, así como de los diversos episodios de su vida. Un evidente ejemplo de ello se halla en el capítulo VI del Libro Primero del *Arte*, en el que

---

<sup>367</sup> Lleó Cañal, 1996: 82.

<sup>368</sup> Pacheco [1649 (1990)]: 456-457. El tratadista lo describe con gran detallismo tras una visita a la Cartuja en mayo de 1632. Lleó Cañal et al, 1992: 31. Méndez Rodríguez, 2005: 332 (nota 927). Este último autor lo supone original de Miguel Ángel. De Villegas Marmolejo existía en su residencia otras pinturas de temáticas religiosas. Sobre la colección de Arias Montano; véase: Hänsel, 1999: 203-229.

<sup>369</sup> Pacheco [1649 (1990)]: 456-457. Como señala Bassegoda, este dibujo pudo llegar a manos de Arias Montano a través de Tommaso de' Cavalieri, con quien guardaba una estrecha amistad.

<sup>370</sup> Lleó Cañal, 2017a: 173.

trata diversas biografías artistas, entre las que se encuentra la del Buonarroti, y el capítulo siguiente está dedicado por completo a la descripción del túmulo funerario levantado por su muerte en la iglesia medicea de San Lorenzo de Florencia en 1564<sup>371</sup>. Para este último, Pacheco se basó fundamentalmente en dos fuentes diversas: las *Vidas* de Vasari y la descripción anónima titulada *Esequie del Divino Miguelagnolo Buonarroti. Celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori ed Architetti* (1564)<sup>372</sup>. En estos capítulos, Pacheco cita además a los artistas toscanos que colaboran en esta empresa, estando representados los mejores de dos generaciones, entre los más antiguos Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini (1500–1571) y Bartolomeo Ammannati (1511–1592), así como otros más jóvenes, fundamentalmente los discípulos aventajados de los mencionados y otros miembros de la Accademia del Disegno, como Alessandro Allori, Andrea del Minga (1540–1596), o Vincenzo Danti (1530–1576), expresando así el conocimiento que tenía del manierismo toscano de su propio tiempo.

Las obras de estos pintores debieron llegar a Andalucía, siendo un ejemplo desconocido de ello una pintura que se encuentra en la iglesia del convento de la Madre de Dios de Baena, el cual fue fundado por Diego Fernández de Córdoba, III conde de Cabra<sup>373</sup>, donde se conserva un soberbio retablo pétreo que forma parte de un programa de decoración más amplio que ocupa todo el ábside con numerosos cuadros de distinta naturaleza. En su centro se contempla una pintura de gran formato, parcialmente cubierta por un tabernaculo, que representa a Santa Catalina de Siena y a otro santo dominico en adoración a la Annunziata de Florencia (fig. 18), cerrándose la escena con la aparición del Niño Jesús junto a unos ángeles que la sobrevuelan. Aunque se desconoce ulteriores detalles sobre su génesis, creemos que se trata de una obra cercana a la producción de Cristofano Allori (1577–1621), quien reprodujo en diversas versiones la *Annunziata*, introduciéndola en otras composiciones mayores, como la existente en el Duomo de Pistoia donde además se insertó la figura de San Juanito a los pies y el coro de ángeles en

---

<sup>371</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 148-162 y 163-182.

<sup>372</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 163-164.

<sup>373</sup> El tabernáculo presente en este altar fue un regalo de Antonio Fernández de Córdoba, VII conde de Cabra, virrey de Nápoles y embajador ante la Santa Sede, realizado con piedras duras por un taller romano. Ver: Serrano Estrella, 2017: 56.

lo alto (fig. 19). A pesar del mejorable estado de conservación de la tela de Baena, es posible apreciar una gran calidad de ejecución en las figuras, siendo especialmente reconocible ciertas características formales del círculo de Allori en la figura de Santa Catalina (fig. 18b).

134



Fig. 18.-Anónimo toscano, *Santos en adoración a la Annunziata de Florencia*.  
Baena: Convento de la Madre de Dios.



Fig. 18b.-Anónimo toscano, *Santos en adoración a la Annunziata de Florencia* (detalle). Baena: Convento de la Madre de Dios.



Fig. 19.- Cristofano Allori, *Annunziata con San Juanito*. Pistoia: Duomo.

Si bien, como se ha demostrado, Pacheco es alumbrado en esta parte de su escrito por las publicaciones mencionadas, la curiosidad por la producción de estos pintores activos en Florencia en el siglo XVI y a principios de la centuria sucesiva le llevaría a querer profundizar en la obra de estos artistas. Muy probablemente, en las tertulias de carácter intelectual celebradas en el entorno del III duque de Alcalá, Pacheco se empapararía de las impresiones que otros pintores y literatos habían tenido en sus viajes a Italia. Entre ellos, Pablo de Céspedes, del que nos ocuparemos más adelante, o Juan de Jáuregui, ya mencionado en precedencia, quien colaboró en este tratado mediante la traducción de un texto de Leonardo y la incorporación de una carta que Miguel Ángel remitió a Pietro Aretino, entre otros<sup>374</sup>. Además, se conserva un ejemplar manuscrito del *Arte* anotado por Jáuregui que demuestra en ciertas ocasiones no estar totalmente de acuerdo con la teoría doctrinal de Pacheco, así como con la tradición italiana que el sevillano manifiesta, debido quizás al propio aprendizaje que él tuvo en Italia y su pertenencia a una generación de artistas más jóvenes<sup>375</sup>.

136

Es posible, además, que la estancia en Sevilla entre 1583 y 1588 de Mateo Pérez de Alesio (1547–c. 1616), aumentara la admiración del tratadista hacia las composiciones florentinas, especialmente las derivadas del Buonarroti, así como la influencia del mismo ejercida en su producción. Este pintor, del que no se sabe con certeza su lugar de origen, demuestra conocer perfectamente la obra de Miguel Ángel –tanto que se ha especulado con que pudo formarse en su taller–, siendo estos los años de su periodo sevillano en que precisamente Pacheco terminaba su aprendizaje. En este sentido, en el *Arte de la Pintura*, su autor cuenta que Alesio trajo muchos dibujos suyos en los que se advertía una estrecha relación con las obras de Miguel Ángel, a través de una anécdota ocurrida en la capital hispalense con el escultor Jerónimo Hernández (1540–1586), que es la siguiente:

«Mateo Pérez de Alecio traxo a Sevilla muchos debuxos acabados de su mano de lápiz y también, entre ellos, uno de aguada y realce de la muerte de

---

<sup>374</sup> Pacheco introduce la transcripción de la carta en su tratado y además una pequeña intervención de Jáuregui interpretando las palabras de Miguel Ángel; véase: Pacheco, [1649 (1990)]: 338.

<sup>375</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 27. Sobre las reuniones en el entorno intelectual de Pacheco se tratará con mayor profundidad posteriormente.



Moisés [sic], el cual, viéndolo Gerónimo Fernández le dixo: “que si era aquel papel de su mano le admitiese por su discípulo” de que él se afligió sobremanera, porque se dudaba que lo hubiese hecho; y la causa de aventajarse aquel dibuxo a los demás era por haberlo pintado al pie del Juicio de Micael Angel y revestídose de su gran manera; pero averiguóse ser suyo por esta causa y por información de algunos que habían estado en Roma y visto la mesma pintura»<sup>376</sup>.



Fig. 20.-Mateo Pérez de Alesio, *San Cristóbal*, 1584. Sevilla: Catedral.

<sup>376</sup> Pacheco, [1649(1990)]: 439.

En realidad, como apuntó Bassegoda, se trataba del boceto del fresco que el propio Mateo realizó en la Capilla Sixtina con el tema de *El cuerpo de Moisés defendido por el Arcángel San Miguel frente a los demonios*, sustituyendo a una pintura de Luca Signorelli que había sido dañada por unas reformas estructurales llevadas a cabo para estabilizar del edificio<sup>377</sup>. Pacheco profesa en su texto una enorme consideración a las obras que Pérez de Alesio llevó a cabo en Sevilla, en particular a la pintura mural de grandes dimensiones del *San Cristóbal* realizado en un muro del crucero por petición del cabildo catedralicio (fig. 20), a cuyos pies se insertaron unos versos relativos a las bondades de este santo que fueron escritos por el canónigo Francisco Pacheco, tío homónimo del tratadista. Antes de marchar hacia Lima –siendo este el motivo primordial por el que decidió abandonar Italia–, Alesio realizó otras obras como el *Santiago en la batalla de Clavijo*, llevada a cabo para el altar mayor de la iglesia dedicada a este santo, como encargo de Gonzalo Argote de Molina<sup>378</sup>.

138

Con la misma intención de viajar hasta América había estado años antes en Sevilla el jesuita, pintor y escultor Bernardo Bitti (1548–1610), quien al contrario que Alesio se piensa que solo recaló en la capital hispalense mientras esperaba la nave que lo llevara hasta Perú, es decir, alrededor de un año<sup>379</sup>. Sobre su formación se ha teorizado que fuese en el taller de Giorgio Vasari, pues concurren en su obra la influencia del estilo de este maestro así como la de Salviati, encontrándose además ciertas coincidencias biográficas con los Zuccari, como la contemporaneidad y la procedencia de Camerino<sup>380</sup>. Asimismo, el pintor romano Angelino Medoro (1567–1633) pasó por Sevilla en 1586, donde realizaría algunas obras –de las cuales solo se conoce una *Flagelación de Cristo*–, mismo año en que marcharía a la Nueva Granada (hoy Colombia)<sup>381</sup>. Este artista regresaría a la capital hispalense a principios de la década de 1620, donde al menos en 1622 firmaría una *Sagrada Familia* (fig. 21)<sup>382</sup>, siendo por entonces cuando el gremio de pintura le

<sup>377</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 440 (nota 9).

<sup>378</sup> Sobre este pintor, véase: Baglione, 1642: 31-32. Mesa y Gisbert, 1972. Bernal Ballesteros, 1973: 221-271. Algarín González, 2015: 145-172; 2018: 70-91.

<sup>379</sup> Mesa y Gisbert, 1974: 13-19; 1983: 415.

<sup>380</sup> Mesa y Gisbert, 1983: 414-415.

<sup>381</sup> Mesa y Gisbert, 1965: 23-47.

<sup>382</sup> Ramos Sosa, 2005: 185-192.

exige que se examinara como pintor<sup>383</sup>, aunque por entonces su estilo había virado hacia propuestas de la escuela sevillana. Además, hacia 1628 también estuvo en Sevilla el artista romano Mateo Carato, con la misma intención que los anteriores de pasar a América<sup>384</sup>.



Fig. 21.- Angelino Medoro, *Sagrada Familia*, 1622.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Sin embargo, Pacheco no trataría la influencia de Miguel Ángel y los pintores manieristas florentinos solamente desde un marco teórico, sino que a través de sus propias obras pictóricas se puede trazar un paralelismo con las ideas arrojadas en las páginas de sus escritos. El ejemplo más evidente de esta correlación se puede contemplar en el *Juicio Final* que concertó con Hernando de Palma Carrillo para su sepultura en el convento de

<sup>383</sup> Mesa y Gisbert, 1965: 35.

<sup>384</sup> Gestoso y Pérez, 1900, II: 23. «Vecino de Sevilla en la collación de S. Salvador. Testigo en la información que para ir á Indias hizo Agustín Franco».

Santa Isabel de Sevilla en 1610 (fig. 22)<sup>385</sup>. En el Capítulo III del *Arte*, titulado *En que se prosigue la materia del decoro*, Pacheco expone ciertos detalles del proceso de ejecución de esta pintura, acabada según él mismo en 1614<sup>386</sup>, para la que utilizó como modelo la composición del Buonarroti de la Capilla Sixtina: «[...] con describir el pensamiento que seguí en su disposición y en los que aparté del común de otros pintores, trayendo el exemplo del más aventajado *Juicio* que se ha pintado jamás (que es el de Micael Angel)»<sup>387</sup>. Si bien Pacheco nunca viajó a Italia, él mismo explica que admiró esta obra a través de las muchas estampas que circulaban por Sevilla en aquel tiempo, siendo él mismo propietario de una copia de grandes dimensiones, que según Bassegoda pueda identificarse con el grabado levantado por Ambrogio Brambilla (act. 1575–1599) en 1589 (fig. 23)<sup>388</sup>.



Fig. 22.- Francisco Pacheco, *Juicio Final*, 1614.  
Castres: Museo Goya.

---

<sup>385</sup> Según lo estipulado en el contrato, publicado en: AAVV, 1927, I: 170-175. También fueron implicados los artistas Juan Martínez Montañés para la parte escultórica y Juan de Oviedo para la traza arquitectónica.

<sup>386</sup> Si bien el conjunto estaría terminado para esa fecha, es muy probable que Pacheco concluyera la pintura en 1611 como se había convenido; véase: Pacheco, [1649 (1990)]: 338.

<sup>387</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 309.

<sup>388</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 309 (nota 3).

Sin embargo, es imposible considerar esta obra como una copia fidedigna de esa estampa, pues tanto en el dibujo preparatorio como en el lienzo conservado actualmente en el Museo Goya de Castres, se puede advertir una inspiración en el ambiente general al introducir una gran multitud en torno a las escenas principales. En fechas anteriores, otro pintor de la escuela sevillana, Antonio de Alfián (c.1539–1601), realizaría una pintura hacia 1575 con esta temática en la que insertó ciertas figuras extraídas de la misma obra miguelangelesca –concretamente cercanas a la versión del grabado abierto en 1575 por el toscano Cherubino Alberti (1553-1615)–, sintiéndose además la influencia de una de las pinturas de Francesco Primaticcio (1504–1570) que decoran la Galería de Ulises del castillo de Fontainebleau, y de otro *Juicio Final* de Marten de Vos (1532–1603) que se hallaba en el monasterio de San Agustín de Sevilla, expuesto actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad<sup>389</sup>.



Fig. 23.- Ambrogio Brambilla, *Juicio Final*, 1588.  
Roma: Biblioteca Casanatense.

---

<sup>389</sup> Gómez Sánchez, 2003: 64. Como señala el autor, de la obra de Miguel Ángel, Alfián tomó literalmente la figura del demonio que aparece con una serpiente enroscada a su cuerpo.

Sorprendentemente, se conservan otras pinturas de Pacheco en las sí se puede contemplar una mayor incidencia de algunas partes de esta misma composición, aunque no dejara constancia en su tratado de esta influencia como en el caso anterior. En 1603 el artista contrató con Fernando Enríquez de Ribera, II duque de Alcalá, la decoración del techo del llamado *Camarín Grande* de la Casa de Pilatos, en el que pretendió reflejar un mensaje de estirpe neoplatónica a través de un complejo programa iconográfico que aludiera a Hércules como modelo de virtud, el cual iluminaría al vástago de este noble, Fernando Afán Enríquez de Ribera –futuro III duque de Alcalá–, en su crecimiento intelectual y moral (fig. 24)<sup>390</sup>. Este techo se divide fundamentalmente en tres partes bien diferenciadas, en las que muestran diversos personajes de la mitología clásica personificando las virtudes que el noble debía tener en cuenta, y otras que representaban a los vicios que debía rechazar para conseguir la gloria, como hizo Hércules, quien tuvo como compensación la subida al Olimpo, siendo recibido con honores por los doce dioses más importantes del panteón clásico. Si bien Pacheco señala en el tratado que para las cuestiones técnicas siguió los consejos de Pablo de Céspedes, y para aquellas iconográficas recurrió al escritor Francisco de Medina<sup>391</sup>, no especificó cuáles fueron sus fuentes visuales para confeccionar el diseño de esta obra.

142



Fig. 24.- Francisco Pacheco, Techo de la Apoteosis de Hércules, 1603-1604.  
Sevilla: Casa de Pilatos.

---

<sup>390</sup> Para un profundo análisis filológico de este techo, véase: Lleó Cañal, 2017a: 142-143. Se ha estudiado de nuevo en la última exposición monográfica dedicada al pintor en 2016, siendo analizados en esta ocasión los bocetos conservados de las diversas partes de este techo. En: Páez Morales, 2016: 142-149. Sin embargo, no se profundiza en las fuentes visuales que Pacheco debió utilizar para el diseño de las diversas partes de esta obra. Sobre las abundantes fuentes mitológicas que se manejaban en los círculos eruditos de Sevilla en este momento, véase: Escobar Borrego, 2017: 79-101.

<sup>391</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 451.

Sin embargo, la cercanía de Céspedes ha permitido a los especialistas reflexionar sobre cierta influencia italiana visible en él. En este sentido, si bien Lleó Cañal señaló que la inspiración general del conjunto podía provenir de las pinturas del *Salone* de la Casa de Giorgio Vasari en Arezzo, las cuales pudieron ser hipotéticamente vistas por Céspedes<sup>392</sup>, anteriormente Angulo Íñiguez fue el primero que reconoció en la figura del héroe una «actitud de franca estirpe miguelangelesca»<sup>393</sup>, siendo esta idea desarrollada por Valdivieso y Serrera, quienes advirtieron que el Hércules de Pilatos guardaba una amplia afinidad compositiva con uno de los bienaventurados situados en la parte superior derecha del *Juicio* de la Sixtina (fig. 24b y 25)<sup>394</sup>. No obstante la fuente propuesta parece certera, creemos más conveniente puntualizar que en realidad Pacheco debió de utilizar dos figuras de esta misma escena para confeccionar tanto compositivamente como moralmente al personaje. Además del bienaventurado ya citado, en esta ocasión el pintor recurrió a una de las almas salvadas que se halla en la parte inferior izquierda de la obra original, con el que comparte el sentido ascensional (fig. 26). Es muy posible, que Pacheco tuviera presente una de las estampas de la serie que Cherubino Alberti llevó a cabo para el cardenal Alessandro de' Medici con ciertos motivos tomados de esta obra del Buonarroti en 1591<sup>395</sup>, pues, además del personaje, integró en la pintura del techo las nubes y el óvalo a modo de marco que solo son visibles en el grabado (fig. 27).

De esta manera, Pacheco aunaba no solo dos composiciones de Miguel Ángel, sino también imbuía a su Hércules de las mismas características anímicas de aquellos que llegaban al paraíso tras una vida de buenas acciones, insistiendo de este modo en el triunfo de las almas cristianas, y en la glorificación del héroe tras superar los doce trabajos, idea que muy probablemente le sería aportada a través de las conversaciones con Francisco de

---

<sup>392</sup> Lleó Cañal, 1999: 172-181; 2017: 141.

<sup>393</sup> Angulo Íñiguez, 1952: 181.

<sup>394</sup> Valdivieso y Serrera, 1985: 104-105. Los autores añadieron que para completar la composición de este personaje recurrió a otro grabado de Hendrick Goltzius del *Hércules Farnesio*. Además, señalan la existencia de un manuscrito existente en el archivo de la Casa de Pilatos donde se confirma que todos los dioses que rodean al héroe son retratos de personajes vinculados al duque de Alcalá, siendo en cambio sus actitudes parcialmente tomadas del *Le Imagini degli Dei degli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari. Además de sus contemporáneos, como Céspedes, precedentemente estuvieron en Italia otros maestros de la escuela sevillana, como Pedro de Campaña (1503-c. 1580) y Luis de Vargas (c. 1505-1567), entre otros. De este último, existía en la colección del duque de Alcalá un cuaderno de dibujos ejecutados en sus estancias italianas, véase: Lleó Cañal, 2017a: 172.

<sup>395</sup> Sobre esta serie de estampas, véase: Fileti Mazza, 2009: 91.

Medina, autor formado en la Italia humanista y del que más tarde se tratará con mayor profundidad por su estrecho vínculo con el círculo intelectual del III duque de Alcalá<sup>396</sup>.

144

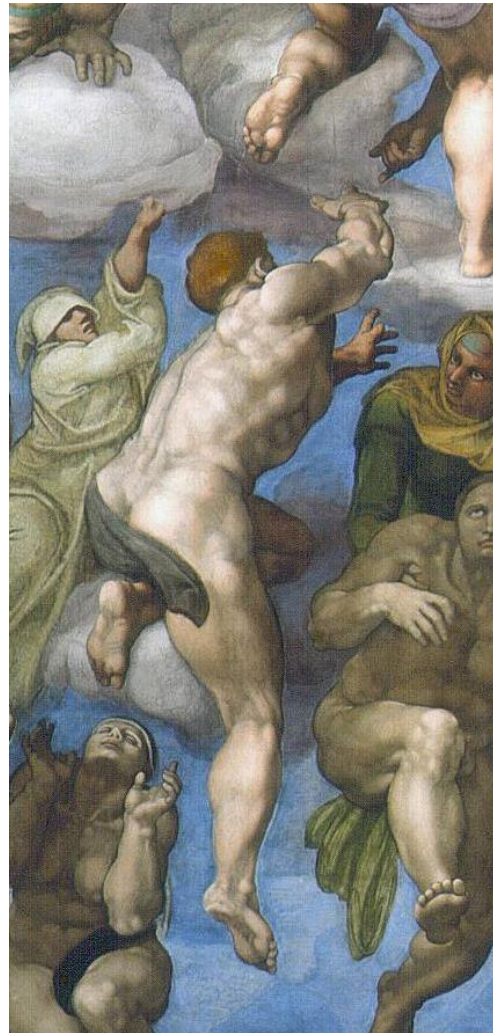
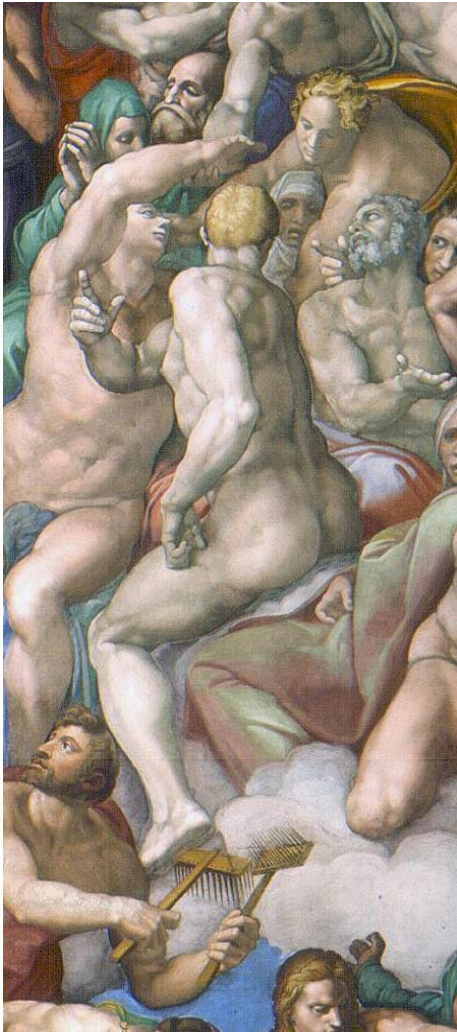


Fig. 24b.- Francisco Pacheco, *Techo de la Apoteosis de Hércules* (detalle), 1603-1604. Sevilla: Casa de Pilatos.

---

<sup>396</sup> Así se deduce de ciertos comentarios que el escritor realizó relativos a ciertos aspectos iconográficos de la obra del *Juicio Final* de Pacheco. En: Pacheco, [1649 (1990)]: 311.





145

Figs. 25 y 26.- Miguel Ángel Buonarroti, *Juicio Final* (detalles), 1537-1541. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina.

Fig. 27.- Cherubino Alberti, *Alma salvada que asciende al Paraíso*, 1591. Londres: The British Museum.



La difusión de estos dos modelos en la península itálica debió de ser muy amplia, puesto que ambos fueron utilizados como base para la representación de otros personajes, especialmente por parte de los artistas tardomanieristas. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en la Capilla Salviati de la iglesia de San Marco de Florencia. En el vestíbulo que la antecede pueden verse dos pinturas enfrentadas de Domenico Passignano (1559–1638) de grandes dimensiones, que representan el *Reconocimiento* y la *Traslación del cuerpo de San Antonino*, encontrándose en ambas dos grandes figuras masculinas en el centro de la composición, entre los pares de puertas existentes en sendos muros, las cuales siguen como modelo el bienaventurado de Miguel Ángel, incluso en las idénticas actitudes de señalar hacia sus espaldas (figs. 28 y 29). Además, se ha hallado otro ejemplo muy significativo, pues se trata del personaje que centra la composición del fresco de la cúpula, ejecutado por Alessandro Allori justo sobre el altar, que si bien aparece vestido, la composición es prácticamente idéntica (fig. 30)<sup>397</sup>. De este último sorprende la gran similitud que guarda con la parte inferior del Hércules de Pacheco, concretamente en el modo de sostener el atributo en cada caso –cetro y maza– con la mano por detrás de la espalda.

146

La capilla Salviati no viene nombrada en esta ocasión de manera azarosa, sino que estas pinturas que se pueden ver en ella tienen su génesis en torno a Alessandro de' Medici –quien antes de cardenal desempeñó el cargo de arzobispo de Florencia–, hombre sensible a las artes que promovió inicialmente la construcción de este espacio, siendo además consultado en diversas ocasiones durante la decoración de la misma, demostrándose la implicación y transcendencia de su persona en este proyecto al ser retratado en el fresco de la *Traslación* mencionado anteriormente<sup>398</sup>. No se debe pasar por alto que una de las compañías que participaron en su financiación fue aquella de Carlo Del Nero, al mismo tiempo que su padre Filippo y su hijo Alessandro se encontraban en Sevilla.

---

<sup>397</sup> Sobre las pinturas de la Capilla Salviati, véase: Bietti Favi, 1990, II: 240-241.

<sup>398</sup> Cornelison, 2012: 491-492.



Fig. 28.- Domenico Passignano, *Reconocimiento del cuerpo de San Antonino* (detalle), 1581-1587.  
Florenca: Iglesia de San Marcos, Capilla Salviati.



Fig. 29.- Domenico Passignano, *Traslación del cuerpo de San Antonino* (detalle), 1581-1587.  
Florenca: Iglesia de San Marcos, Capilla Salviati.



Fig. 30.- Alessandro Allori, *Ascención de Jesús y muerte de San Antonino* (detalle), 1581-1887.  
Florenca: Iglesia de San Marcos, Capilla Salviati.

Desde antiguo se han barajado diferentes hipótesis sobre las fuentes utilizadas por Pacheco para las demás partes de este inusual conjunto sevillano. Por ejemplo, para la escena de la *Caída de Faetón* (fig. 24c), Angulo advirtió ciertas semejanzas generales con una ilustración de las *Metamorfosis* (1557) estampada en Lyon<sup>399</sup>, debido probablemente a que en el entorno de Pacheco podría haber encontrado fácilmente este volumen de Ovidio, aunque la existencia de un dibujo de Miguel Ángel con esta temática permite trazar ciertos puentes visuales más estrechos con la pintura hispalense (fig. 31). El diseño en cuestión fue muy difundido en el siglo XVI, como demuestra que fuera pasado a estampa por Nicolas Béatrizet (c.1525–1580), en vida del propio Buonarroti (fig. 32)<sup>400</sup>, incentivándose así su apropiación para el esbozo de otras famosas composiciones artísticas, como una pieza de cristal de roca tallada por Giovanni Bernardi (1494–1553) para el cardenal Ippolito de' Medici (fig. 33)<sup>401</sup>. Sin embargo, resulta especialmente significativo que Jacopo Robusti, el *Tintoretto* (1518–1594), tomara la composición miguelangelesca para uno de los casetones que servirían para la decoración del techo de una de las habitaciones del palacio San Paterniano del banquero veneciano Vettor Pisani hacia 1542, conjunto actualmente conservado en la Galleria Estense de Módena tras su compra por el duque Francesco I en 1658 (fig. 34)<sup>402</sup>. Ignorando las evidentes discrepancias en las calidades, el Faetón de Pacheco guarda un parecido formal extraordinario con este de Tintoretto, pues, a pesar de partir de la misma base, el desarrollo de la postura del joven y el protagonismo dado a la rueda más cercana a él y al carro parecen rasgos originales insertados por este en su obra. Como se verá en el capítulo dedicado a la influencia veneciana, Pacheco también adquirió un amplio conocimiento sobre la producción de este artista<sup>403</sup>.

---

<sup>399</sup> Angulo Íñiguez, 1952: 182-183. La *Caída de Faetón* ha sido un motivo muy representando en la literatura y en la pintura en la Edad Moderna española, debido principalmente a las connotaciones morales que tiene en relación con la obediencia. Véase: Gallego Morell, 1961. Asensio González, 2004: 209-232.

<sup>400</sup> Rotili, 1964: 65-66. Joannides, 2003: 259-260.

<sup>401</sup> Syson y Thornton, 2001: 178-180.

<sup>402</sup> Sobre este conjunto, véase: Pallucchini, 1945: 173.

<sup>403</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 442 (nota 15).



Fig. 24c.- Francisco Pacheco, *Techo de la Apoteosis de Hércules* (detalle), 1603-1604. Sevilla: Casa de Pilatos.



Fig. 31.- Miguel Ángel Buonarroti, *Caída de Faetón*, 1531-1533. Londres: The British Museum.



Fig. 32.- Nicolas Béatrizet, *Caída de Faetón*, 1540-1566. Londres: The British Museum.



Fig. 33.- Giovanni Bernardi, *Caída de Faetón*, 1531-1535. Baltimore: Walters Art Museum.

150



Fig. 34.- Jacopo Robusti, el "Tintoretto", *Caída de Faetón*, c. 1542. Módena: Galleria Estense.

No ocurre igual con la representación de la *Caída de Ícaro*, para la cual se ha ahondado en su significación literaria pero no en su génesis figurativa (fig. 24d)<sup>404</sup>. Su extremada falta de calidad tanto en su dibujo como en sus apagadas tonalidades la hacen una de las escenas menos atractivas del conjunto, y quizás incluso en su contexto sea la más difícil de comprender, al introducirse en un mismo recuadro dos pasajes de un mismo mito. Sin embargo, en la búsqueda de las fuentes que utilizó Pacheco para su creación podría resultar una de las más excepcionales, pues parece que el artista recurrió en esta ocasión a dos personajes alegóricos que se hallan flanqueando diversos óculos de la antigua logia del Palazzo Ruggieri de Roma, ejecutados por Cherubino Alberti en 1591 (figs. 35 y 36)<sup>405</sup>. Es indudable la gran similitud que guardan con las dos versiones del Ícaro de Pilatos, sorprendiendo especialmente que de los originales no se abrieron grabados, explicándose entonces su conocimiento en la Sevilla de principio del siglo XVII a través de unos hipotéticos apuntes realizados por alguno de los pintores del círculo de Pacheco que estuvieron en la Urbe. En cuanto a la introducción del mismo personaje en dos momentos diversos del mito, Pacheco estaba de nuevo recurriendo a la Capilla Sixtina, pues estaría emulando el esquema de la escena de *Dios separando la luz de las tinieblas*, del que además tomó la posición del sol (fig. 37).

La comparación apenas formulada puede confirmar el aprecio por la obra de Alberti en pintores como Pablo de Céspedes, quien pudo entrar en contacto con el toscano en el taller de los Zuccari, con quienes ambos estuvieron trabajando en diversas obras en Roma<sup>406</sup>. De este modo, también se corrobora la admiración por la producción de los maestros como Miguel Ángel, que suponen la fuente en común entre los artistas romanos y los de la escuela sevillana de este periodo. Además de los casos señalados del Hércules y Faetón, viene a ahondar en esta última teoría la figura de *Ganimedes siendo raptado por Júpiter* del techo de Pacheco (fig. 24e), del que solo se ha señalado hasta el momento su consideración neoplatónica como «el varón de alma pura, que es premiado por

---

<sup>404</sup> Para la significación de la presencia de esta escena mitológica en el contexto sevillano, véase: Angulo Íñiguez, 1952: 185-188.

<sup>405</sup> Sobre el palacio y los frescos de Cherubino que contiene, véase: Brugnoli, 1961.

<sup>406</sup> Baglione [1642 (1733)]: 28. Entre la amplia bibliografía existente sobre la estancia de Céspedes en Italia, véase: Ceán Bermúdez, 1800, I: 316-325. Tubino, 1868: 31-36. Brown, 1965: 95-105. Angulo Íñiguez 1967: 305-307. Rubio Lapaz, 1993: 171-176. Díaz Cayeros, 2000: 5-60.

Dios»<sup>407</sup>. Sin embargo, el pintor debía de tener en cuenta otras connotaciones intrínsecas a esta iconografía, pues eligió para su conformación la figura del *Buen Ladrón* que aparece representando en el *Juicio* de la Sixtina (fig. 38), hacia la parte derecha a la altura de Cristo. Resulta un ejercicio humanístico de gran calado el que Pacheco llevaría a cabo al conectar ambas representaciones relacionadas con el hurto, uniendo así mitología y cristianismo, en torno a la pureza del alma. Bien es cierto que el artista tomó de base la figura del ladrón, sustituyendo la cruz por el águila, siendo esos dos elementos los que permitieron a los protagonistas en cada contexto llegar al paraíso.

152



Fig. 24d.- Francisco Pacheco, *Techo de la Apoteosis de Hércules* (detalle), 1603-1604. Sevilla: Casa de Pilatos.



Figs. 35 y 36.- Cherubino Alberti, *Figuras alegóricas* (detalles), c. 1591. Roma: Palazzo Ruggieri.

---

<sup>407</sup> Angulo Íñiguez, 1952: 188-189.





Fig. 37.- Miguel Ángel Buonarroti, *Dios separando la luz de las tinieblas*, 1508-1512. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina



Fig. 24c.- Francisco Pacheco, *Techo de la Apoteosis de Hércules* (detalle), 1603-1604. Sevilla: Casa de Pilatos.



Fig. 38.- Miguel Ángel Buonarroti, *Juicio Final* (detalle), 1537-1541. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina.

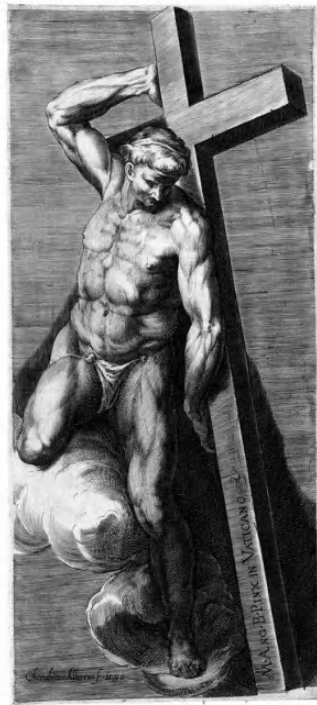


Fig. 39.- Cherubino Alberti, *Buen ladrón*, 1580. Londres: The British Museum.

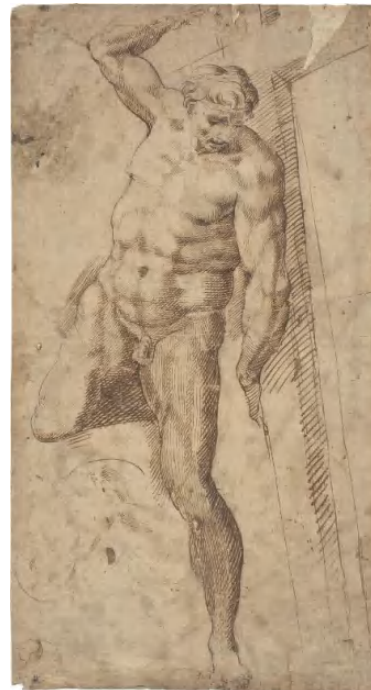


Fig. 40.- Bartolomeo Passerotti (copia de Miguel Ángel), *Buen ladrón*, 1560-1570. Madrid: Museo Nacional del Prado.

El *Buen Ladrón* de Miguel Ángel tuvo una amplia repercusión entre los artistas del siglo XVI, como demuestran los diferentes grabados que se hicieron de él, entre los que se encuentra uno de Cherubino Alberti (fig. 39)<sup>408</sup>. Además, Bartolomeo Passerotti (1529–1592) realizaría hacia 1560 un dibujo copiando este particular que se conserva actualmente en el Museo del Prado (fig. 40)<sup>409</sup>, y en la colección del VII Marqués del Carpio, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, se hallaba un boceto en terracota de esta misma composición atribuida al Buonarroti<sup>410</sup>, cuya importancia ha pasado desapercibida hasta el momento en torno a la difusión de este modelo en España.



Fig. 41.- Cherubino Alberti, *San Juan Bautista*, c. 1590. Viena: Albertina Museum.



Fig. 42.- Juan Martínez Montañés, *San Juan Bautista*, 1623-1624. Sevilla: Centro Velázquez, Fundación Focus Abengoa.



Fig. 43.- Juan de Mesa, *San Juan Bautista*, 1623. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Las estampas de Cherubino tuvieron en Sevilla una amplia difusión, más allá de los talleres de los pintores hasta aquí señalados. La evidente influencia de uno de sus

<sup>408</sup> Buffa, 1982, XVII: 189 (nº 69).

<sup>409</sup> Nº inv. D001775.

<sup>410</sup> Helmstutler Di Dio y Coppel, 2013: 311. «Un modelo de barro cocido del Buen Ladrón de mano de Micael Ángel». No dudamos de que se trate de una versión escultórica de la misma figura que se halla pintada en la Capilla Sixtina, pues la difusión que alcanzó en Europa sería especialmente amplia en la Edad Moderna y, por tanto, fácilmente reconocible entre los artistas y coleccionistas del momento.

grabados con la efigie de *San Juan Bautista* fue el modelo escogido por varios artistas locales para la ejecución de diversas esculturas realizadas con esa misma temática (fig. 41). De este modo, Juan Martínez Montañés realizó la imagen de bulto redondo para el retablo de San Juan de la iglesia de Santa Clara de Sevilla (fig. 42), aunque, como señalan Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, el artista introdujo modificaciones importantes en la vestimenta del santo<sup>411</sup>. No obstante, más fiel al diseño del Alberti se muestra la obra de Juan de Mesa (1583–1627) que se expone en el Museo de Bellas Artes de la ciudad (fig. 43), la cual mantiene la piel de cordero como atuendo y el copete de cabellos sobre la frente. Asimismo, más estudiado ha sido el impacto de las obras de Miguel Ángel en los pintores activos en Sevilla en el último tercio del siglo XVI, como Juan Bautista Vázquez, *el Viejo* (1510–1588), Gerónimo Hernández (1540–1586) y Gaspar Núñez Delgado (1581–1606), entre otros<sup>412</sup>.

Estrechamente relacionado con la ejecución de las pinturas de Pacheco para la Casa de Pilatos se encuentra la decoración del techo del palacio sevillano de Juan de Arguijo (fig. 44). Esta residencia se había erigido como otro de los focos de intelectualidad del periodo de entresiglos en Sevilla, especialmente desde que el propietario heredó la fortuna paterna y la empleó en el mecenazgo artístico y literario<sup>413</sup>. Fernando de Herrera, Juan de Mal Lara (1526–1571) o Rodrigo Caro fueron solamente algunos de los maestros que alentaron la carrera de Arguijo, considerado uno de los mejores sonetistas de su momento, quienes además estuvieron presentes en su formación y en las posteriores reuniones llevadas a cabo en aquella suerte de academia. La época que le tocó vivir le permitió conocer también a otras generaciones de célebres literatos del Siglo de Oro, como Lope de Vega (1562–1635), a quien pudo tratar en la capital hispalense entre 1602 y 1604, cuando el poeta se encontraba en la ciudad y Arguijo se hallaba en el mejor momento de patrocinio de toda su vida<sup>414</sup>. Bajo la protección económica y social que él ofrecía –pues contaba con la amistad del diversos nobles, como

---

<sup>411</sup> Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, 2005: 26-27.

<sup>412</sup> Méndez Rodríguez, 2005: 332-333.

<sup>413</sup> Sobre Juan de Arguijo existe una vasta bibliografía, véase especialmente: Asensio, 1883. Vranich, Stanko, 1985.

<sup>414</sup> Solís de los Santos *et al*, 2017: 67.

el conde-duque de Olivares–, también estuvieron otros artistas más jóvenes, algunos de los cuales tuvieron un estrecho contacto con la esfera italiana, como el mencionado anteriormente Juan de Jáuregui –también pintor–, así como Francisco de Medrano (1570–1607), quien muy posiblemente estuviera en Roma a comienzos del siglo XVII<sup>415</sup>. Al igual que en la Casa de Pilatos, también frecuentaron esta morada otros pintores, como Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco<sup>416</sup>.



156

Fig. 44.-Alonso Vázquez (atrib.), *Techo de la casa del poeta Arguijo*, c. 1601.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

En las tertulias estaría muy presente el debate sobre la célebre discusión del *Ut pictura poesis*, siendo Juan de Arguijo un gran conocedor de la teoría de las artes plásticas, llegando incluso a realizar algunas pinturas<sup>417</sup>. Por ello, es de suponer que su residencia mostraría en su decoración el refinado gusto de este personaje, aunque solo

---

<sup>415</sup> Alonso, 1948: 72-78.

<sup>416</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 25-26.

<sup>417</sup> Kinkead, 1989: 22. Lleó Cañal, 2007: 53. Solís de los Santos et al, 2017: 74. Se conoce que en la colección de Ana Nieto de Quirós, inventariada en 1651, se hallaba «una pintura de media vara de marco negro de Santa Petronila de mano de Don Juan de Arguijo».

hasta 1605, cuando Arguijo sufrió una profunda crisis económica que le obligaría a empeñar todos sus bienes y a subastar su palacio, siendo acogido en el convento de la Compañía de Jesús, donde estaría hasta 1616<sup>418</sup>. Sin embargo, a través de diversas fuentes se pueden conocer escasos pero valiosos detalles de las obras de arte y arqueología que se atesoraban en este inmueble. En primer lugar, destacaba su jardín, el cual estaba decorado con una serie bustos de emperadores romanos traídos de Italia<sup>419</sup>, y otra de esculturas clasicistas de mármol colocadas en hornacinas, de las que solo se tiene constancia de una *Venus* y un *Adonis* ejecutadas en 1598 por el florentino Giovanni Bandini (1540–1599), traídas desde Génova (figs. 45 y 46), emulando el jardín del rey de Aranjuez<sup>420</sup>. Estas obras fueron trasladadas desde la casa de Arguijo hasta la residencia del Marqués de la Granja en la calle Monsalves hacia 1860, para posteriormente ser enviadas –al menos la *Venus*–, a la casa del Vizconde de Iruste cuando se pierde la pista<sup>421</sup>, hasta que recientemente ha sido localizado el *Adonis* en el mercado anticuario<sup>422</sup>.



Fig. 45.- Giovanni Bandini, *Venus y Cupido*, 1598. Paradero desconocido.

Fig. 46.- Giovanni Bandini, *Adonis*, 1598. Mercado anticuario.

<sup>418</sup> Solís de los Santos *et al*, 2017: 76.

<sup>419</sup> Fabié Escudero, 1873: XLVII. Álvarez Benavides, 2005: 294. Beltrán Fortes, 2017: 142.

<sup>420</sup> Lope de Vega dedica unos versos de un soneto a estas esculturas: Vega, 1602: 303, soneto CXX, *A Don Juan de Arguijo por un Adonis, Venus y cupido, de mármol*. En el siglo XIX, fueron descritas por Fabié Escudero, 1873: XLVII-XLVIII. Véase: López Torrijos, 1999: 187. Beltrán Fortes, 2017: 141-142.

<sup>421</sup> Gestoso y Pérez, 1914. Este autor da a conocer además mediante una fotografía la portada del palacio, que ya no se conserva. El palacio de Arguijo fue destruido totalmente en 1914 por un incendio. Lopez Torrijos, 1999: 186-187. Méndez Rodríguez, 2005: 235-236. Beltrán Fortes, 2017: 142.

<sup>422</sup> Loffredo, 2015: 758-762.

Sobre las pinturas que decoraban su residencia, se conoce solamente que debía poseer una serie de cuadros con imágenes de fábulas y planetas, actualmente perdida, pues con ellos se decoró su fachada para el Corpus de 1594<sup>423</sup>. Así como las pinturas del techo que se localizaban en origen en una sala del palacio de Arguijo contigua al jardín, donde posiblemente se desarrollaban las tertulias eruditas, siendo en el siglo XIX reubicadas en el comedor del Palacio Monsalves, pasando recientemente a ser propiedad del Museo de Bellas Artes de la ciudad<sup>424</sup>. Se cree que se trata de un conjunto llevado a cabo por Alonso Vázquez (c.1564–1608) concluido en 1601, a poco menos de dos años de que Pacheco iniciara el de Pilatos<sup>425</sup>. Ambos pintores habían colaborado en un encargo contratado en 1600 con fray Juan Bernal, prior del convento de la Merced, para la decoración del claustro de su monasterio con diversos episodios de las vidas de San Pedro Nolasco y San Pedro Nonato<sup>426</sup>. Esta experiencia en común explicaría las afinidades entre ambos techos, pues el de Arguijo también está presidido por una Asamblea *de los Dioses* y rodeados de *Faetón*, *Ganimedes*, *Dike Astrea* o diosa de la justicia terrenal – comúnmente confundida con *Astrea*–, y *Alecta* o la Erinia que castiga los delitos morales – confundida con la *Discordia*. El programa iconográfico se ha interpretado como la fama que alcanzada a través del genio creador conduce a la inmortalidad, un mensaje muy similar a los creados por Vasari y los Zuccari en sus propias residencias<sup>427</sup>, cuyo autor podría ser el mismo Fernando de Medina.

158

En este conjunto, que se creyó realizado por Pacheco o por algún artista extranjero<sup>428</sup>, se advierte indudablemente un conocimiento de la producción de los pintores toscanos seguidores de Vasari, así como de las fuentes del tardomanierismo romano ya comentadas en el caso de Pilatos. No obstante, en estos *quadri riportati* se aprecia una calidad muy superior con aquellos otros de la residencia del duque de Alcalá

---

<sup>423</sup> Méndez Rodríguez, 2005: 148.

<sup>424</sup> Recientemente han sido restaurados por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y expuestos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>425</sup> Fue Serrera quien atribuyó estas pinturas a Alonso Vázquez, siendo aceptada esta opinión por la crítica hasta nuestros días. En: Serrera Contreras: 1991: 19. Sobre este pintor, véase: Valdivieso, 1986: 97-102.

<sup>426</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 481-482. Valdivieso, 1986: 102.

<sup>427</sup> Lopez Torrijos, 1999: 192-193. Méndez Rodríguez, 2017: 123-124. En las publicaciones anteriores confunden la iconografía de Dice y Alecta, que se indican correctamente por primera vez en esta ocasión, aunque el significado dado a cada una de ellas no cambia sustancialmente.

<sup>428</sup> Valdivieso, 1986: 109.

y un conocimiento más profundo de los frescos ejecutados por artistas toscanos en la segunda mitad del siglo XVI, lo que explicaría la correcta uniformidad en la composición de los diversos dioses que se enlazan uno tras otro alrededor de un cielo coronado en su centro con el signo zodiacal de Libra. Si bien el concepto general se asemeja sobremanera a la pintura que decora el techo de una sala del Palazzo Vitelli a Sant'Egidio de Città di Castello, ejecutada entre 1571 y 1573 por Prospero Fontana (1512–1597) y su equipo (fig. 47)<sup>429</sup>, creemos que Vázquez debía conocer en profundidad las pinturas de Jacopo Zucchi, artista mencionado anteriormente en relación a la admiración que había suscitado en Roma el *Retrato de Clelia Farnese* en Juan de Salinas. Angulo intuyó que en la producción de Vázquez se podía notar la influencia de las obras de la etapa final de Alessandro Allori, así como de Zucchi y del pintor flamenco activo en Roma Hendrick de Clerck (c. 1570–1630)<sup>430</sup>, una consideración que no desarrolló más allá de la mera indicación y que ha sido prácticamente ignorada por la historiografía posterior.

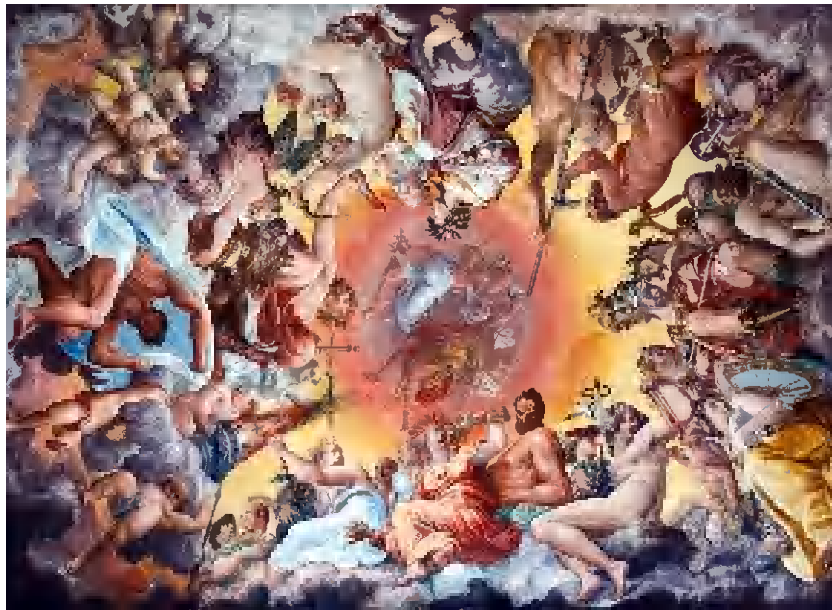


Fig. 47.- Prospero Fontana y ayudantes, *Asamblea de los dioses*, 1571-1573.  
Città di Castello: Palazzo Vitelli a Sant'Egidio.

<sup>429</sup> Borsi y Mavilla, 2015: 23-24 y 59. Los colaboradores de Fontana fueron, entre otros, Orazio Samacchini, Giovanni Antonio Paganino, Cesare Baglione y Niccolò Circignani, el *Pomarancio*.

<sup>430</sup> Angulo Íñiguez, 1954: 317-318. Francisco Pacheco lo cita en su tratado en el capítulo de las honras fúnebres de Miguel Ángel, concretamente como el creador de un lienzo con un episodio de la vida del Buonarroti en que hablaba con Julio III: «con tan buena invención y relivo (que por ventura no fuera mejor de un muy exercitado maestro) de mano de Jacopo Zuqui, discípulo de Jorge Basari»; en: Pacheco, [1649 (1990)]: 177.

Sin embargo, creemos que muy probablemente Vázquez debió tener en cuenta para componer este techo los frescos que Jacopo Zucchi ejecutó en el Palacio Rucellai – actualmente Ruspoli– de Roma, un encargo de colosales dimensiones sobre las *Genealogías de los dioses de la antigüedad y de los primeros reyes romanos* entre 1589 y 1591<sup>431</sup>. Además, las deidades representadas están agrupadas a lo largo de la galería mostrando los atributos de los signos zodiacales y diversas constelaciones, a modo de alegoría del tiempo, de la misma manera que ocurre en el conjunto hispalense en cuyo centro se halla una balanza como símbolo de Libra. Ahondando en la comparación estilística, existen ciertas afinidades entre los personajes que forman la sección del signo zodiacal de Leo en el palacio romano (figs. 44b y 48), con los dioses colocados de perfil en el techo de Arguijo, y otro de ellos que resulta idéntico al Ganimedes de Vázquez que se localiza bajo la cartela de «Coelum» en el Palacio Ruspoli (fig. 44c y 48). Otra sutil coincidencia se da en el modo de fingir la profundidad solamente bosquejando a algunos de las personificaciones que quedan en penumbra, por tanto parecen estar en una segunda fila en tan notoria reunión.

160



Fig. 44b.- Alonso Vázquez (atrib.), *Techo de la casa del poeta Arguijo* (detalle), c. 1601.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

---

<sup>431</sup> Sobre la ejecución y significación de las pinturas de esta galería, véase: Strinati, 1992: 185-216.





Fig. 48.- Jacopo Zucchi, *Genealogías de los dioses de la antigüedad y de los primeros reyes romanos* (detalle), 1589-1591. Roma: Palazzo Ruspoli.



Fig. 44c.- Alonso Vázquez (atrib.), *Techo de la casa del poeta Arguño* (detalle), c. 1601. Sevilla:

Además, es muy probable que también recurriera a otras figuras de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, especialmente para el diseño de la Erinia Alecta (fig. 44d), para cuya composición parece fusionar dos *Ignudi* que flanquean, uno de ellos, la escena de la *Creación de Eva* (fig. 49), el cual expresa un gesto inequívoco de llevarse una mano en la cabeza, y el otro se halla cercano al *Sacrificio de Noé* (fig. 50), cuya imagen general resulta similar al personaje de la obra sevillana, siendo este último *Ignudo* llevado al grabado también por Cherubino Alberti (fig. 51).

162



Fig. 44d.- Alonso Vázquez (atrib.), *Techo de la casa del poeta Arguijo* (detalle), c. 1601.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

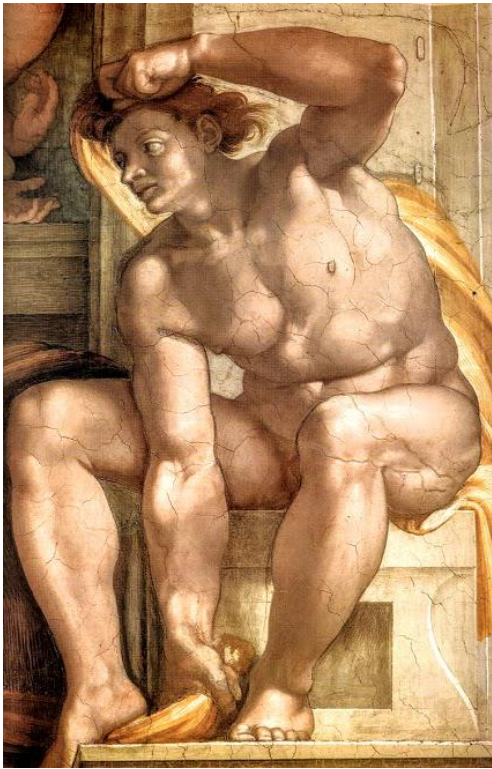


Fig. 49.- Miguel Ángel Buonarroti, *Creación de Eva* (detalle), 1508-1512. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina.



Fig. 50.- Miguel Ángel Buonarroti, *Sacrificio de Noé* (detalle), 1508-1512. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina.



Fig. 51.- Cherubino Alberti, *Estudio de hombre sedente*, 1570-1615. Londres: British Museum.

Si bien resultaría caprichoso teorizar sobre una supuesta estancia de aprendizaje de Vázquez en la Urbe, especialmente sin tener confirmación documental y sin haber sido recogida la noticia por Pacheco en el *Arte* –habiendo sido este su compañero–, cabe pensar que otros pintores de la escuela sevillana pudieron conocer la galería del Palacio Ruspoli y tomar apuntes de los frescos, práctica muy habitual entre los artistas viajeros. Aunque existe asimismo la posibilidad de que algunos de los diseños preparatorios de Zucchi llegaran hasta Sevilla, pues tras la muerte del toscano en 1592 se inventariaron entre sus bienes más de quinientos dibujos –mayormente de su propia mano– y otras tantas estampas que en 1611 se añadieron a la dote para el matrimonio de su hija<sup>432</sup>. Entre estos se encuentran reproducciones de las pinturas de Rafael Sanzio, Miguel Ángel en las diferentes dependencias del Vaticano, así como otros diseños de sus propias obras, como aquella mencionada de la galería Ruspoli, estampas de otros artistas –incluso contemporáneos como los Zuccari–, y numerosas referencias a personajes mitológicos, que pudieron ser vistos y copiados con cierta facilidad por otros pintores antes de su dispersión en la segunda década del siglo XVII.

164

En este contexto, se debe tener en cuenta la presencia en Italia del comerciante Gabriel Terrades, el cual trabó amistad con Federico Zuccari (1539–1609) como se demuestra, entre otros rastros documentales, a través de un dibujo de este pintor en el que aparecen juntos<sup>433</sup>. Precisamente, sería Terrades quien publicaría en 1579 un grabado del *Lamento de la Pintura* de Zuccari abierto por Cornelis Cort (1533–1578), el cual representaba el interior del estudio de este artista en Florencia (fig. 52), en el que además se introdujeron unos versos de Benito Arias Montano –que conocería a Zuccari gracias a la mediación de Pablo de Céspedes– y una dedicatoria al noble y coleccionista toscano Niccolò Gaddi<sup>434</sup>. Este último fue miembro de la Accademia del Disegno y tuvo una estrecha relación con Terrades, quien le había escrito para exponerle la grata impresión

---

<sup>432</sup> Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Uff. 1, 1611, vol. 81, notaio Agabitus Riccius, c. 786r-790r y 803r-809r. Publicado y estudiado en Aurigemma, 2007: 115-147.

<sup>433</sup> Heikamp, 1967: 60. Moralejo Ortega menciona a Terrades como poeta, en: Moralejo Ortega, 2001: 84. Aunque no se ha podido hallar ningún rastro de una supuesta producción literaria suya.

<sup>434</sup> Heikamp, 1957: 183. Sobre la estancia de Arias Montano en Roma y su relación con los Zuccari, véase: Hänsel, 1999: 151-169.

que le había provocado la visita a su galería y a su capilla familiar en Santa María Novella<sup>435</sup>. Como indica López Torrijos, el español sabría que uno de los escultores que trabajó para Gaddi fue Bandini, el mismo que había ejecutado las esculturas del jardín de Arguijo, sugiriendo así que estas noticias podrían indicar que Terrades desempeñaría un papel fundamental de nexo entre la esfera de los Zuccari y el círculo del sevillano, junto con Céspedes y Arias Montano tan presentes y referenciados en este espacio<sup>436</sup>, aunque lamenta que no se conozcan ulterior información de este personaje<sup>437</sup>.

Sin embargo, mediante una serie de documentos firmados por Gabriel Terrades en 1580 se puede confirmar que provenía de Mallorca pero residía por entonces en Florencia, probablemente de una manera desahogada, pues tenía dos criados a su servicio –un italiano y un flamenco–, lo que viene a justificar su relación con otros nobles de la sociedad florentina del momento, como Niccolò Gaddi. Su vínculo con el medio artístico fue más allá del mero placer estético, formando parte de su profesión el comercio de obras de arte, pues además de publicar el grabado de Federico Zuccari, se confirma que vendía estampas ejecutas con planchas de cobres. Al menos, en ese año otorgó un permiso a Juan de Carmona para que cobrara al mercader de libros de Madrid, Blas de Robles «por razón de más figuras del Sanctissimo Rosario de Nuestra Señora emprimidos en papeles con estampas de cobres, a ello vendidas por mí el dicho Gabriel Terrades»<sup>438</sup>. Esta noticia resulta especialmente trascendente pues Blas de Robles fue el primer editor de Miguel de Cervantes (1547–1616), al publicar en Alcalá de Henares *La Galatea* solamente cinco años más tarde, y su hijo Francisco hizo lo propio con la edición príncipe de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y las *Novelas ejemplares* (1613)<sup>439</sup>.

---

<sup>435</sup> Heikamp, 1957: 183.

<sup>436</sup> Juan de Jáuregui realizó un elogio poético a Arias Montano en el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Pacheco, véase: Pacheco, [1599 (1985)]: 322-327. Moralejo Ortega supone que Jáuregui pudo ver el grabado de la pintura de Zuccari en Roma, o la copia que poseería Arias Montano. Moralejo Ortega, 2001: 97. Son además conocidas numerosas visitas de Arias Montano a Sevilla, en: Gómez Canseco, 1993: 53-63.

<sup>437</sup> Lopez Torrijos, 1999: 193.

<sup>438</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 84. Documento citado en González Talavera, 2011: 197.

<sup>439</sup> Para profundizar en Blas y Francisco de Robles, véase: Morisse, 2002: 285-320.



Fig. 52.- Cornelis Cort, *Lamento de la Pintura*, 1579.  
Nueva York: Metropolitan Museum.

Probablemente, la estampa nombrada haga referencia a una célebre versión de este tema realiza por Nicolas Béatrizet de la que se tiene certeza que existían diversos ejemplares en Florencia desde años antes, pues se piensa que esta composición inspiró la *Madonna del Rosario* realizada en 1569 por Giorgio Vasari y Jacopo Zucchi para la capilla de Camilla Capponi en la basílica de Santa Maria Novella<sup>440</sup>. Aunque, independientemente de la autoría del grabado mencionado, este instrumento notarial evidencia que Terrades enviaba a España material artístico desde Italia que servía, al menos, para la ilustración de libros, y que por consiguiente podría formar parte de los repertorios visuales de los obradores de pintores. La difusión en Sevilla de los grabados florentinos pudo darse a través de los librerías toscanos que residían en la ciudad, como Raffaello Ciardi procedente de San Donato in Poggio, quien se documenta en ella desde

<sup>440</sup> Carrara, 2001: 57-59. La obra de Vasari y Zucchi sería también llevada al grabado posteriormente por diversos artistas, entre ellos Cherubino Alberti, véase: Buffa, 1982, XVII: 155 (nº 37).

antes de 1597, cuando hace su testamento<sup>441</sup>, y hasta 1611, año en que debió morir y se redactó el inventario de los bienes de su casa hispalense<sup>442</sup>.

Además, también en 1580, Terrades conformó una compañía con otro español, Pedro de Burgos, con quien probablemente tuviera algún negocio en la ciudad de Roma, pues otorgaron un poder a los banqueros Pedro Enríquez de Herrera y Octavio Costa<sup>443</sup>, citados anteriormente por su vinculación con el mecenazgo cultural romano y Alessandro del Nero en Sevilla. Sin embargo, en esta ocasión no se especificó que el acuerdo fuera por razones culturales y podría estar más bien relacionado con la compra textil, pues en 1581 Gabriel Terrades adquirió dos piezas de raso florentino a Jerónimo de Palacios, mercader de Valladolid<sup>444</sup>.

La obra de los hermanos Zuccari fue especialmente conocida en Sevilla a través de las estampas de Cornelis Cort, siendo uno de los grabadores más nombrados en el tratado de Pacheco<sup>445</sup>. En este sentido, en la producción de este tratadista se halla una serie de pinturas, especialmente aquellas que conforman el retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (fig. 53), para cuyos diseños se inspiró en detalles de varias estampas de Federico Zuccari, como la *Creación de Eva*, la *Coronación de la Virgen*, la *Estigmatización de San Francisco* y la *Anunciación con los Profetas que predijeron la venida del Mesías* (fig. 54), basado este último en un fresco de grandes dimensiones, actualmente desaparecido, que se encontraba en la capilla de la Annunziata del colegio de la Compañía de los jesuitas en Roma<sup>446</sup>. El Dios Padre que corona esta composición también fue utilizado por Pacheco para completar su *Cristo camino del Calvario* conservado en una colección particular, y los ángeles que aparecen en la pintura de Zuccari fueron también fuente de inspiración para otras obras suyas<sup>447</sup>.

---

<sup>441</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 21. bis.

<sup>442</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 140. bis.

<sup>443</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 85.

<sup>444</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 86.

<sup>445</sup> Bassegoda en Pacheco, [1649 (1990)]: 39.

<sup>446</sup> Navarrete Prieto, 1994a: 204-212; 1997: 207-217. Para profundizar en la intervención de Federico Zuccari en la iglesia de la Compañía de Jesús, véase: Moraleja Ortega, 2013: 33-52.

<sup>447</sup> Valdivieso y Serrera, 1985: n.º. 127. Valdivieso, 1986: 116. Navarrete Prieto, 1997: 210. Para el San Francisco de este retablo se ha señalado también la influencia de otra estampa de Cort sobre una pintura de Girolamo Muziano, así como una diversa autoría de esta pintura a Vasco Pereira, en: catálogo online del patrimonio de la Universidad de Sevilla, con el n.º inv. 1494S00-IA-PINT. Sin embargo, en lo





Antonio Mohedano (1563–1626) fue otro pintor que debió basarse en la Anunciación del grabado del fresco de Zuccari para componer su obra de la misma temática expuesta en la misma iglesia sevillana (fig. 55), aunque con un sentido más libre, tomando otras referencias de pinturas de Pellegrino Tibaldi (1527–1596) y Alessandro Allori<sup>448</sup>. De Tibaldi, artista que colaboró en la decoración de El Escorial, cuyo estilo entronca perfectamente con el manierismo romano-florentino, se documentan en el siglo XVII en Sevilla varios lienzos, como la *Degollación de San Juan* presente en 1680 en la morada de Diego Ortiz de Zuñiga<sup>449</sup>. Además, Juan de Uceda (1570–1631) introdujo uno de los ángeles que tocan una lira en la estampa de Cort en su *Inmaculada* del templo hispalense de San Vicente, pero lo modifica para que sostenga una torre, símbolo de una de las letanías que rodean a la protagonista<sup>450</sup>.



Fig. 55.- Antonio Mohedano, *Anunciación*, c. 1606. Sevilla: Iglesia de la Anunciación.

<sup>448</sup> Navarrete Prieto, 1997: 228-229.

<sup>449</sup> Kinkead, 1989: 136.

<sup>450</sup> Navarrete Prieto, 1997: 230.

Aunque se conocen pocos ejemplares de la producción plástica del poeta Juan de Jáuregui, en algunos de los dibujos del conjunto ejecutado para el libro de Luis del Alcázar se puede apreciar la influencia de la pintura florentina<sup>451</sup>. Concretamente, en aquel que representa la *Visión de la mujer Apocalíptica* (fig. 56) se puede percibir cierta correlación con la pintura de Pietro Sorri incluida en el conjunto destinado a las Descalzas Reales de Valladolid (fig. 57), que el sevillano pudo ver recién llegadas a Madrid sobre 1611 al encontrarse allí por aquel entonces. Bien es cierto que ambas composiciones tienen de base una estampa de Durero, pero son visibles una serie de detalles similares solamente entre las dos obras comparadas, como la configuración de la anatomía de la mujer –exceptuando los brazos–, así como la disposición del Dios Padre, entre otros. Esta iconografía no es ajena a la escuela sevillana, pues Francisco Pacheco utilizó un grabado de Jan Sadeler sobre composición de Marten de Vos con este tema para una de las pinturas del retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación<sup>452</sup>, y especialmente analizado ha sido el caso del *San Juan Evangelista en la isla de Patmos* de Velázquez (fig. 58), en el que se ha querido ver también una cierta incidencia del dibujo de Jáuregui<sup>453</sup>.

170



Fig. 56.-Juan de Jáuregui, *Visión de la mujer Apocalíptica*, c. 1614. Tomado del volumen *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* (1614) de Luis del Alcázar.

---

<sup>451</sup> Sobre este conjunto, véase: Herrero, 1941: 7-11.

<sup>452</sup> Navarrete Prieto, 1998: 121-122.

<sup>453</sup> Martínez Ripoll, 1983: 200-208.



Fig. 57.-Pietro Sorri, *San Juan Evangelista en la isla de Patmos*, c. 1611. Valladolid: Convento de las Descalzas Reales.



Fig. 58.- Diego Velázquez, *San Juan Evangelista en la isla de Patmos (detalle)*, c. 1618. Londres: National Gallery.

Menos obvia supone la influencia de la pintura toscana en Juan de Roelas, pintor de origen flamenco llegado a Sevilla tras haber estado viviendo en Valladolid, considerado como uno de los renovadores de la escuela sevillana con la introducción, aunque tímidamente, del naturalismo italiano<sup>454</sup>. Si bien se advierte en su producción un mayor impacto en de la pintura veneciana, como veremos posteriormente, cuya causa puede estar en un hipotético viaje realizado a aquella República entre 1585 y 1595<sup>455</sup>, Heikamp percibió en sus cuadros cierta influencia general de Alessandro Allori<sup>456</sup>, apreciación que no se desarrolló más allá de esta mera suposición. En este sentido, cabe suponer que si el periplo en Italia no llegó a producirse, Roelas tuvo contacto directo con el arte toscano en España, pues estuvo varios años en Valladolid colaborando con Bartolomeo Carducci y trabajando para el duque de Lerma<sup>457</sup>, siendo ese lugar por entonces otra importante encrucijada en el comercio con Florencia<sup>458</sup>. Aunque la primera noticia que se tiene de su presencia en la ciudad castellana es de 1598<sup>459</sup>, cuando participaba en la decoración del catafalco para las exequias de Felipe II, es posible que estuviera allí desde antes y pudo haber coincidido con Beneditto Rabuyate (1527–1592), maestro florentino de notable relevancia que había trabajado para la corte<sup>460</sup>. Roelas debió conocer la producción que este había dejado tras de sí, pues ejerció una influencia decisiva en el panorama artístico vallisoletano en toda la segunda mitad del siglo XVI<sup>461</sup>, y en su testamento se hace referencia a su prolífico trabajo en Castilla. En el inventario de los bienes de Rabuyate, además de otros cuadros, aparecen ciertas copias de pinturas de las colecciones reales, posiblemente ejecutadas por él mismo, como la *Dánae* de Correggio, la *Circuncisión* de Girolamo Francesco Maria Mazzola, el *Parmigianino* (1503–1540), la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto o la *Madonna del papagayo* de Francesco

---

<sup>454</sup> Pérez Sánchez, 2010: 160.

<sup>455</sup> Pérez Sánchez, 2010: 161.

<sup>456</sup> Navarrete Prieto, 1997: 228 (nota 438).

<sup>457</sup> Valdivieso, 2005a: 69. Pérez Sánchez, 2010: 161.

<sup>458</sup> Para profundizar sobre el comercio exterior en Castilla en el siglo XVI, véase: Lapeyre, 1981.

<sup>459</sup> Fernández del Hoyo, 2000: 25-28.

<sup>460</sup> Ya Agapito y Revilla apuntaba a su presencia en 1597 en: Agapito y Revilla, 1925-1928, 82-84. A Valladolid llegó con su padre, Jaques de Roelas, también artista aunque desconocido, aunque en la ciudad se documenta la estancia de otros pintores flamencos años antes (Agapito y Revilla, 1925-1943, I: 139), noticia que debería tenerse en cuenta para explicar la llegada de los Roelas.

<sup>461</sup> Agapito y Revilla, 1925-1943, I: 140.

Salviati<sup>462</sup>. Junto a este se documentan también otros pintores italianos –al menos tres más–, que trabajaron con él en ciertos encargos, algunos de ellos ejecutados para personajes con esa misma nacionalidad, como Francesco Lomellini<sup>463</sup>.

La relación de Roelas con Bartolomeo Carducci, además de acercarlo a otros artistas italianos instalados en la corte –así como a las colecciones reales–, pudo proporcionarle el contacto con las numerosas pinturas llegadas desde Italia para su venta en España, pues recordamos que este actuaba también como comerciante de obras de maestros florentinos contemporáneos y de otras regiones, como los Bassano.

Las diversas vías por las que el arte toscano influyó a la escuela local sevillana tomaron fuerza en esta generación de pintores del periodo de entre siglos, gestándose además una clara conciencia de originalidad dentro de los talleres, muy diversa a la actual. Por ello, más que despreciar las referencias ajenas, cuando estas venían tomadas e integradas de manera magistral en una misma composición, se reforzaba el valor del propio creador entre sus contemporáneos<sup>464</sup>. Este pensamiento, que hunde su razón de ser en la esfera cultural italiana, sería transmutado en una lección de aprendizaje que se incluiría en los tratados de pintores, como el de Francisco Pacheco, la cual sería naturalmente asimilada por los artistas que se estaban formando en aquel periodo, como Alonso Cano, quien se formó precisamente junto a Pacheco, de quien Palomino diría:

«No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen unas coplas; porque quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: *Hagan ellos otro tanto, que*

---

<sup>462</sup> Redondo Cantera, 2004: 342-344.

<sup>463</sup> Agapito y Revilla, 1925-1943, I: 138. Quizás relacionado con estos otros pintores estuviera Donato Arsenio Mascagni, artista y monje servita de Florencia, que se cree estuvo en Valladolid hacia 1615 trabajando en las Descalzas Reales; sobre este asunto, véase: Pérez Sánchez, 1965: 44-45. Así como un florentino apellidado Lupicini –identificado sin demostración fehaciente con Giovanni Battista Lupicini–, que trabajó en los años de entre siglos en Zaragoza. En: Pérez Sánchez, 1965: 40-41.

<sup>464</sup> Este particular será discutido posteriormente, al tratar el concepto de la copia en el entorno de Pacheco.

*yo se lo perdono. Y tenía razón, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión; pues por último, lo que él hacía, ya no era, lo que había visto»*<sup>465</sup>.

Este procedimiento de composición, como expone Angulo Íñiguez, es tan antiguo como la propia idea de creación artística<sup>466</sup>. Sin embargo, el éxito de su aplicación no estaría tanto en la cita visual adoptada *per se*, sino en la genialidad del artista en hacer a partir de ella una nueva obra de arte. Aunque la calidad de las pinturas de Pacheco ensombrece su sobresaliente faceta como dibujante, las obras que hemos citado anteriormente son excelentes ejemplos de ello, en el las cuales se acierta a ver además un complejo trasfondo filológico en la elección de las figuras ajenas en relación con aquello que representan. En cambio, en la segunda generación de pintores de la escuela sevillana, aquella de Cano y Velázquez, la selección sería mayormente estética debido principalmente a la perfecta aceptación de esta fórmula y al aumento de modelos que se tenían al alcance. Este pensamiento seguiría evolucionando con los artistas de la generación posterior, quienes directamente copiarían modelos completos que esconderían bajo un estilo propio, como haría Murillo.

174

Diego Velázquez fue, como es bien sabido, otro de los aprendices de Francisco Pacheco, quien tras un breve primer acercamiento a los rudimentos básicos del arte de la pintura con Francisco de Herrera, *el Viejo*<sup>467</sup>, se instaló a la edad aproximada de doce años en la «carcel dorada del Arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla», como nombró Palomino a la casa de Pacheco<sup>468</sup>. Antes de llegar hasta allí, ya había demostrado un gran interés por las materias humanísticas, como la literatura y la filosofía<sup>469</sup>, aptitudes que seguirían aumentando en aquel centro rodeado de artistas y escritores, de los que se empaparía de todo el saber que trasciende lo meramente

---

<sup>465</sup> Palomino, 1986: 249-250.

<sup>466</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 23.

<sup>467</sup> Sobre la breve estancia de Velázquez en el taller de Herrera, véase: Palomino, 1986: 155. Martínez Ripoll, 1978: 18. Méndez Rodríguez, 2005: 67-70.

<sup>468</sup> Palomino, 1986: 155. Sobre la formación de Velázquez en el obrador de Pacheco, véase: Méndez Rodríguez, 2005: 70-94; 2015: 274-291. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2015: 410-425.

<sup>469</sup> Palomino, 1986: 155.

práctico<sup>470</sup>. En este contexto, teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, es fácil comprender cómo la cultura toscana estaría muy presente desde el inicio de su aprendizaje hacia 1611. Palomino, en una síntesis de las nociones que el joven Velázquez pudo aprender a través de los diferentes volúmenes que Pacheco tenía en su biblioteca, enumeró entre las diversas publicaciones italianas las *Vidas* (1550) de Giorgio Vasari, *L'Idea de'scultori, pittori e architetti* (1607) de Federico Zuccari, e *Il Riposo* (1584) de Raffaello Borghini, considerado como unas de los textos florentinos más ricos en cuanto a noticias artísticas y cuestiones iconográficas planteadas en el Concilio de Trento, donde además se pone en evidencia el cansancio que despertaban ya por entonces los planteamientos manieristas<sup>471</sup>. Por tanto, el aprendiz tuvo a su alcance todo lo necesario para conocer la cultura artística toscana antes de sus viajes a Italia, enseñanza literaria que completaba con una tradición pictórica local conocedora y usuaria de esos modelos, encarnada por su maestro, que fusionaba inevitablemente con las nuevas tendencias naturalistas –que serán analizadas posteriormente–, conformando así el germen de lo que sería posteriormente el estilo único de Velázquez.

175

No es de extrañar, que en su producción existan pinturas que esconden citas visuales de obras de otros maestros, aunque muy puntuales, pues «la habilidad de Velázquez para reemplazar una masa por otra, de forma análoga pero de contenido diferente y de acuerdo con la historia por él representada, es admirable, verdaderamente genial. Su sensibilidad para percibir la sugestión de la forma y para traducirla según las necesidades de su obra es excepcional»<sup>472</sup>. De este modo, Angulo iniciaba su discurso sobre cómo el pintor pudo componer algunas de sus más importantes obras tomando figuras de otros artistas para ciertas partes concretas, dejando de lado la idea defendida a ultranza por la historiografía de que la genialidad de Velázquez se debía basar solamente en la imitación del natural.

---

<sup>470</sup> Méndez Rodríguez, 2005: 79-83.

<sup>471</sup> Sobre esta problemática, véase: Rosci, 1984: 53-77. Borghini, [1584 (2002)]. Otros artistas tenían en Sevilla bibliotecas en las que se inventariaron libros relacionados con Florencia, incluso diccionarios para entender el dialecto toscano, como Pedro Villegas, que lo donó a Arias Montano, así como Jerónimo Hernández, quien poseía 60 libros de «toscano y latín». En: Méndez Rodríguez, 2005: 86. Sobre la educación humanista de Velázquez a través de los escritos que cita Pacheco, véase: Bustamante y Marías, 1999, I: 141-157.

<sup>472</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 23.

Entre otras fuentes de distinta procedencia, Angulo señala la existencia de varias referencias a obras de Miguel Ángel en ciertas composiciones del sevillano. Una de las más sugestivas es el personaje de Aracne en *Las Hilanderas* (fig. 59), para la que eligió a uno de los *Ignudi* que se halla entre las escenas de la *Separación de las Aguas* y la *Separación de la luz y las tinieblas* (fig. 60), revistiendo todos los elementos que lo integran –incluido el cubo de mármol fingido que sirve de pedestal al personaje en la Capilla Sixtina– de un ilusorio naturalismo propio del soberbio intelecto de Velázquez, el cual para la fecha de 1657, cuando crea este lienzo, tenía perfectamente definido su estilo<sup>473</sup>. Angulo también recogía en su escrito la teoría de De Tolnay sobre la posible influencia de una de las figuras recostada sobre la pechina en donde se halla la escena con *David y Goliat* en la misma capilla, en la *Venus frente el espejo* de la National Gallery de Londres, la cual aparece además en una estampa de Rembrandt (1606–1669) levantada en 1658<sup>474</sup>.

176

Hasta el momento se ha defendido, justamente, que Velázquez habría conocido los frescos del Buonarroti exclusivamente en su viaje de estudio realizado por el artista en 1629, cuando tuvo la oportunidad de copiar precisamente estas y otras pinturas del Vaticano, como señala Pacheco en el *Arte*:

«Llegó a Roma, donde estuvo un año muy favorecido por el cardenal Barberino, sobrino del Pontífice, por cuya orden le hospedaron en el Palacio Vaticano. Diéronle las llaves de algunas piezas; la principal dellas estaba pintada al fresco, todo lo alto, sobre colgaduras, de historias de la Sagrada Escritura de mano de Federico Zúcaro, y entre ellas la de Moisés delante del Faraón, que anda cortada de Cornelio. Dexó aquella estancia por estar muy a tras mano y por no estar tan solo, contentándose con que le dieran lugar las guardas para entrar cuando quisiese a debuxar del Juicio de Micael Angel, o de las cosas de Rafael

---

<sup>473</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 51.

<sup>474</sup> De Tolnay, 1945, II: 71. Angulo Íñiguez, 1999: 90-91. Posteriormente, Salort Pons diría que en realidad el modelo que hay detrás de la *Venus* velazqueña es la *Hermafrodita* que se conserva actualmente en la Galleria Borghese en Roma; véase: Salort Pons, 2002: 74.



Urbino, sin ninguna dificultad, y asistió allí muchos días con grande aprovechamiento»<sup>475</sup>.



Fig. 59.- Diego Velázquez, *La fábula de Aracne o Las Hilanderas* (detalle), c. 1657. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 60.- Miguel Ángel Buonarroti, *Separación de las Aguas y la Separación de la luz y las tinieblas* (detalle), 1508-1512. Ciudad del Vaticano: Capilla Sixtina.

<sup>475</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 207-208.

Sin embargo, no se debe obviar que ya en su formación sevillana, Velázquez tuvo a su alcance numerosos apuntes y grabados de Miguel Ángel y de Zuccari que su maestro, y otros pintores de la escuela local utilizaban para componer sus obras desde finales del siglo XVI. Asimismo, en su biblioteca se podía consultar dos volúmenes dedicados al Buonarroti, siendo uno de ellos un libro con sus dibujos y estampas, que muy probablemente habría podido consultar en esa etapa de aprendizaje en el obrador de Pacheco<sup>476</sup>. Cabe así la posibilidad de que se despertara en el joven la admiración hacia estas composiciones, contempladas y copiadas por otros artistas de la escuela sevillana, y que siguiendo la teoría inculcada en esos primeros años de educación en el arte, llegara a la Urbe sabiendo aquello que debía visitar para concluir un ciclo importante en la vida de los grandes pintores de su tiempo.

178



Fig. 61.- Diego Velázquez, *Dios Marte*, c. 1638. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 62.- Miguel Ángel Buonarroti, *Lorenzo de' Medici duque de Urbino*, 1520-1534. Florencia: Basílica de San Lorenzo, Sacristia Nuova.

---

<sup>476</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 15.

Existen, en cambio, otros ejemplos en los que Velázquez parece demostrar que contempló en ese primer viaje otras obras de arte que más tarde referenciaría en ciertas composiciones. Se trata, por ejemplo, del *Dios Marte* (fig.61), propiedad del Museo del Prado, en que según Angulo el pintor combinó la parte inferior de otro de los *Ignudi* y para la parte superior, el torso del retrato de *Lorenzo de' Medici duque de Urbino* que Miguel Ángel ejecutó para su capilla funeraria en la Sacristia Nueva de San Lorenzo en Florencia (fig. 62)<sup>477</sup>. Si bien esta obra se fecha hacia 1638, parece que Velázquez no visitó la ciudad toscana en su primer viaje, pudiendo haber obtenido algún pormenor de la escultura mediante algún dibujo que pudo ver en Roma. En aquella primera ocasión, estuvo también alojado en la Villa Medici, propiedad del gran duque de la toscana situada en el monte Pincio, en las proximidades de la iglesia de Santa Trinità dei Monti, gracias a un permiso concedido por el noble a Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey<sup>478</sup>. En aquel centro continuaría ejercitándose en la pintura, siendo estudiadas especialmente las esculturas antiguas que allí se encontraban<sup>479</sup>, siendo una muestra de ello las dos *Vistas del jardín de la Villa Medici* que se conservan en el Museo del Prado. Es entonces también cuando se ha solido datar la *Túnica de José* y la *Fragua de Vulcano*, notándose que para esta última se inspiró en el grabado de Antonio Tempesta (1555–1630), seguidor de Santi di Tito y miembro de la Accademia del Disegno, inserto en las *Metamorfosis* (1606)<sup>480</sup>.

El conde de Monterrey, que tenía intereses por mantener en su intermediación al pintor en Roma, había intercedido ante el embajador toscano, Francesco Niccolini –quien también debía conocer a Velázquez, a quien consideraba ya por entonces un gran pintor de retratos–, siendo concedida la petición para su alojamiento en mayo de 1630<sup>481</sup>. Como apunta Rivas Albaladejo, al noble español le convenía proteger al artista en Roma mientras durara su embajada en Italia, pues sabría perfectamente que era pintor de Cámara

---

<sup>477</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 88-89. Salort Pons añadirá la posible influencia en esta pintura de la escultura del Ares Ludovisi. En: Salort Pons, 2002: 71.

<sup>478</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 208.

<sup>479</sup> Palomino, 1986: 165.

<sup>480</sup> Angulo Íñiguez, 1999: 169-170.

<sup>481</sup> Así lo demuestra ciertas cartas entre el embajador y el gran duque, publicadas en: Pita Andrade, 2000, I: docs. 73-75. Salort Pons, 2002: 42-43.

de Felipe IV, monarca al que servía en aquella ocasión, además de ser cuñado del conde-duque de Olivares, protector asimismo de Velázquez desde su llegada a Madrid<sup>482</sup>. Aunque no se debe menospreciar, en este sentido, la faceta de mecenas de Manuel de Zúñiga, fundador de las Agustinas de Salamanca, cuya iglesia está decorada con una serie de lienzos de los mejores pintores italianos de la primera mitad del siglo XVII, así como poseedor de una de las más importantes colecciones pictóricas de ese tiempo, encontrándose entre sus posesiones algunos retratos del propio Velázquez<sup>483</sup>.

La relación del conde de Monterrey con la casa gran ducal toscana apenas se conoce, aunque debía de existir cierta confianza para tramitar el favor requerido para el joven artista. Es sabido que en 1621, un año antes de su nombramiento como presidente del Consejo de Italia, llevó a cabo un viaje a Roma como embajador extraordinario para presentar la obediencia al pontífice tras la muerte de Paolo V, que coincidía con el ascenso al trono español de Felipe IV<sup>484</sup>. En su vuelta al año siguiente, el conde hizo escala en Florencia, tras pasar por Caprarola y Siena, para dar el pésame en nombre del rey a la familia Medici por la defunción del gran duque Cosimo II, quedando entonces de regente María Magdalena de Austria. De esta visita apenas se tiene información ajena a la esfera diplomática oficial, que evidentemente se centraba en conseguir los favores del futuro gran duque –menor de edad– a través de su entorno más cercano, siendo en este sentido interesantes los regalos que el embajador ofreció a los familiares del difunto, detalles preciosos y curiosos objetos llegados todos desde las Indias, así como su asistencia al Casino de San Marco para disfrutar de una obra de teatro compuesta por el joven dramaturgo Giacinto Andrea Cicognini (1606–1651), titulada *Il martirio di Sant'Agata*<sup>485</sup>.

Sin embargo, hasta el momento se desconocía otro de los objetivos planteados por el monarca para Monterrey en la estancia florentina, un evento que serviría para ganarse el favor no solo de la casa medicea, sino también de la nobleza florentina. Se trata del

---

<sup>482</sup> Rivas Albaladejo, 2015: 357.

<sup>483</sup> García Boiza, 1945. Pérez Sánchez, 1977: 417-459. Brown y Eliot, 1981: 123-124. Burke, 1984, II: 14 y siguientes. Madruga Real, 1983: 31-49. Burke y Cherry, 1997, I: 501-509.

<sup>484</sup> Rivas Albaladejo, 2015: 89.

<sup>485</sup> Rivas Albaladejo, 2015: 141-142. El sucesor de Cosme II era su hijo Fernando de' Medici, pero en aquel momento era menor de edad.

nombramiento como Caballero de la Orden de Santiago del conde Andrea della Stufa, llevada a cabo el 19 de junio de 1622 en la capilla del Palazzo Pitti, ceremonia oficiada por el agustino fray Camillo Talenti, ante la presencia de los miembros más importantes de la familia Medici, es decir, el cardenal Carlo de' Medici, la archiduquesa y regente Magdalena de Austria, Cristina de Lorena, y el joven gran duque Fernando II. En la detallada descripción de la jornada, se presenta a Manuel de Zúñiga, también caballero de la misma orden, como el gran protagonista y maestro de una ceremonia que seguía un estricto protocolo:

«Manuel Çuñiga hizo al dicho señor Andres de la Estufa çiertas preguntas y admonestaçiones, a las quales todas haviendo respondido de si, y siendo por el dicho fray Camilo Talenti bendizida una espada y un par de espuelas doradas y otras insignas militares, el dicho Manuel Çuñiga le armó caballero ciñéndole la dicha espada y calzándole las dichas espuelas los dichos señores don Luis Caponi y don Alonso de Lançois, después de lo qual estando el dicho señor Andres de la Estufa hincado de rodilla en tierra delante del dicho señor Manuel Çuñiga, el dicho señor Manuel le sacó la espada de la vaina y teniéndola desnuda en la mano le preguntó tres vezes si quería ser caballero, y respondiéndole otras tantas el dicho señor Andrés de la Estufa que si quería, el dicho Manuel le dio con ella de llano tres vezes sobre los ombros y la cabeza diziendole cada vez ‘Dios nos haga buen caballero y el apóstol Santiago’, y luego tomándole a dar la dicha espada en la mano y advirtiéndole de como havia de usar de ella la metió en la baina que en la çinta tenía y luego besó las mano al dicho señor Manuel y el dicho señor Manuel a él en la mejilla y le ayudó a levantar en pie [...]». Posteriormente «el dicho fray Camilo Talenti haviendo bendezido un manto blanco con la cruz colorada en el pecho de la forma que al dicho señor Manuel Zúñiga tenía vestido quitándole la capa secular y diçiendole çiertas palabras lo vistió el dicho habito y haziéndole hincar de rodillas, y diziéndole otras çiertos versos y oraçiones y jurar que por

todo el tiempo procurara el bien y útil de la dicha orden, y el dicho Andrés besó la mano»<sup>486</sup>.

Los testigos presentes en el acto fueron los florentinos Giuliano de' Medici, arzobispo de Pisa, el conde Orso d'Elci, Niccolò dell'Antella<sup>487</sup>, el marqués Fabrizio Colorato –todos ellos elegidos consejeros de Estado en la regencia–, el bali Jacopo de' Medici, maestro de cámara del gran duque, Luigi Capponi, así como los españoles Juan de Erasso, Caballero de Santiago y padrino en esta celebración, el marqués Luis Francisco de Benavides y Cortés, Pedro de Haro, Fernando de Guevara, Sancho de Fonseca, Francisco Salgado, canónigo de Toledo, Alonso de Lanzós Novoa y Andrade, señor de Maceda, así como otros muchos no enumerados<sup>488</sup>.

Especialmente significativa, por el mecenazgo artístico entre Toscana y España, resulta la presencia de Orso Pannocchieschi d'Elci, quien fue embajador de los Medici en Madrid a comienzo del siglo XVII, personaje citado anteriormente en relación con el envío de pinturas a Valladolid. A su vuelta de la capital castellana, el conde gozó de la protección de Magdalena de Austria, convirtiéndose en el mediador de la política granducal durante varios años<sup>489</sup>. Cuando Monterrey se hallaba en Florencia en la ocasión referida, d'Elci aprovecharía para sus intereses el contacto con algunos de los nobles españoles que acompañaron al embajador, a algunos de los cuales ya conocería con mucha probabilidad de su estancia en la corte española que concluyó en 1618, año en que se produjo el inesperado fallecimiento de Eleonora de' Medici, terminándose así las negociaciones por él conducidas para llevar a buen puerto el matrimonio entre esta hija de Fernando I y el entonces rey viudo Felipe III<sup>490</sup>.

---

<sup>486</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 87. Expediente para la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago a Andrea della Stufa, se puede consultar en AHN, OM-Expedientillos, n° 567,

<sup>487</sup> Niccolò dell'Antella era consejero político de los Medici y teniente de la Accademia del Disegno. Además de coleccionista, adquirió un palacio en la plaza de Santa Croce que convirtió en su residencia, reformando la fachada que aún hoy sigue siendo una de las más espectaculares de la ciudad por el programa iconográfico ejecutado, entre otros, por los pintores Matteo Rosselli, Ottavio Vannini y Domenico Passignano, obra dirigida por Giovanni da San Giovanni. En: Goudriaan, 2018: 34-37.

<sup>488</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 87. Probablemente todos miembros del séquito de la embajada extraordinaria de Zúñiga, como se puede advertir en Rivas Albaladejo, 2015: 105.

<sup>489</sup> Volpini, 2017: 141.

<sup>490</sup> Bigazzi, 2014.

En este sentido, se han podido hallar ciertos poderes inéditos fechados en torno a la visita florentina en 1622, relativos a unos pagos efectuados por Juan Ibáñez de Segovia, tesorero del monarca castellano, para que «repartiese y diese los dos mill ducados castellanos de ellos a Attilio Palmieri official mayor y sobre estante de armas y asentar el caballo de bronce que el dicho ser.mo Gran Duque presentó a la dicha magestad catholica»<sup>491</sup>. Esta escultura no es otra que el *Retrato ecuestre de Felipe III* (fig. 16), y uno de sus creadores firmó como testigo en este instrumento notarial, el artista Pietro Tacca, quien concluyó la obra en 1614. En ese año de 1622 venía colocada en los jardines de la Casa de Campo sobre un pedestal de mármol que había llegado a Madrid junto con la obra de bronce, trabajo por el que en estos momentos venían pagados los operarios nombrados<sup>492</sup>. Al mismo tiempo, se recompensó además a Palmieri por haber entregado al monarca en 1616 el *Cristo crucificado* de bronce realizado por Tacca, obra que actualmente se halla en la Sacristía del monasterio de El Escorial<sup>493</sup>.

Con estas noticias se pueden entender mejor la estancia florentina del conde de Monterrey y su relación con la casa de los Medici, siendo quizás esta una razón más para comprender el papel de intermediario efectuado con Velázquez pocos años más tarde en Roma. Posteriormente, en 1649, el pintor volvió a realizar el que sería su segundo viaje a Italia, en cuyo itinerario se cree que incluyó una visita a la capital de Toscana. Durante un tiempo se barajó la posibilidad de un tercer viaje que Velázquez habría realizado expresamente a Florencia en 1636, con el fin de llevar dos *Retratos de Felipe IV*, una pintura y un busto de terracota, que sirvieran de modelo a Pietro Tacca para la ejecución del monumento ecuestre del monarca<sup>494</sup>. Sin embargo, esta teoría fue desmentida por Fernando Marías quien identificó al personaje de Diego de Silva, el cual aparece en el

---

<sup>491</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 88. Un poder a este vinculado, también con Pietro Tacca firmando como testigo, se puede ver en el apéndice documental, doc. núm. 89.

<sup>492</sup> Attilio Palmieri era el cuñado de Pietro Tacca, el cual se había encargado del transporte de la escultura hasta Madrid. Véase: Goldberg, 1996b: 534. Desde 1848, la escultura se puede contemplar en la Plaza Mayor de Madrid, traslado ordenado por Isabel II.

<sup>493</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 89.

<sup>494</sup> Hoogewerff, 1942: 101.

documento que generó la hipótesis apenas señalada, con un gentilhomme portugués cuyas pretensiones eran entrar al servicio del cardenal Giovan Carlo de' Medici<sup>495</sup>.

Aunque a través de diversos testimonios incluidos en el expediente para ser nombrado Caballero de la Orden de Santiago se afirmara que Velázquez estuvo en Italia en más de dos ocasiones, nombrándose Florencia entre los lugares que los testigos recordaban<sup>496</sup>, la historiografía había situado unánimemente la visita a esta ciudad hacia 1649 siguiendo las indicaciones de Palomino<sup>497</sup>. Según el biógrafo, el pintor se detuvo allí después de su salida de Bolonia, donde:

«halló mucho, que admirar, por haber favorecido tanto los duques siempre las artes del Dibujo, que de su ilustre academia han salido tan excelentes ingenios, como lo fue el Dante Alighieri, no menos pintor, que poeta; y el divino Miguel Ángel Buonarroti, el cual solo es bastante a hacerla famosa en el mundo. Y habiendo visto lo más célebre de aquella excelsa oficina de las artes, y de ingenios; pasó a Módena»<sup>498</sup>.

184

Sin embargo, Velázquez estuvo en Florencia entre el 26 noviembre y el 6 de diciembre de 1650 cuando volvía de Roma y se dirigía a Módena, una breve estancia que se confirma a través de una carta escrita por el cardenal Carlo de' Medici al VII duque del Infantado, al momento embajador de Felipe IV ante el papa, en la que informaba de la inesperada partida del pintor de la siguiente manera:

«A D. Diego di Sylva Velasquez Aiutante di Camera de Re' meo sig[no]re. ch' me ha portato l'humanessime de V. Ecc. Me e doluto non poter dimostrar' in effeti la stime que po dei comandamena di V. Ecc. e da att[ender]e quelli que

---

<sup>495</sup> Marías, 1992: 218-221. Salort Pons, 2002: 83.

<sup>496</sup> Gaspar de Fuensalida, albacea testamentario del pintor, afirmaba que el rey lo había mandado a Italia en tres ocasiones, «como a Venecia, Roma y Florencia y otras partes donde a tenido mucha inclusión con los Santísimos Padres Urbano Octavo y Inocencio Décimo». En: AAVV, 1960, II: 332-333.

<sup>497</sup> Brunetti, 1960, I: 296-297. Salort Pons, 2002: 87.

<sup>498</sup> Palomino, 1986: 312.



portano il carattere di s[ervi]re di M[aes]tà Catt[oli]ca non meno a la sua subita partenza»<sup>499</sup>.

Si bien se desconoce aún el motivo que llevó al pintor a marcharse de la ciudad dejando al cardenal contrariado, Velázquez ya disfrutaba de una fama internacional, reconocida también en Roma, habiendo sido nombrado miembro de la Accademia de San Luca, y ciertamente sería del mismo modo considerado en la Accademia del Disegno en Florencia, aunque los documentos de la institución relativos a esos años no pueden confirmarlo puesto que se conservan<sup>500</sup>. Precisamente, un año antes, en 1648 fue admitido en esta institución florentina Carlo Dolci (1616–1686), gran retratista al servicio de los Medici, que por entonces gozaba en aquella ciudad de una respetable notoriedad, gracias a una personalidad artística única y a una técnica muy depurada, desprendiendo una sensibilidad que habría sido entendida por el sevillano de haberse producido un encuentro entre ambos<sup>501</sup>. Stefano della Bella y Justus Sustermans (1597–1681) son otros de los artistas célebres que se hallaban por entonces en la capital toscana, ostentado este último artista citado el puesto de pintor de cámara del gran duque, documentándose en 1649 su presencia en Génova, ciudad en la que desembarcó Velázquez en ese mismo año. Los escasos días que estuvo el sevillano en aquella ciudad no le permitirían realizar *in situ* alguna obra, como sí había hecho en Roma, siendo quizás su supuesta negación a llevar a cabo un retrato de algún miembro de la familia granducal el motivo del lamento del cardenal Medici transmitido en la carta enviada al duque del Infantado, quien conocería las noticias llegadas desde la Urbe del cuadro con la efigie de Inocencio X. Sin embargo, en el hipotético caso de que Velázquez hubiera sido nombrado miembro –aunque a título honorífico– de la Accademia del Disegno, tendría que haber entregado en la sede un

---

<sup>499</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 92. Esta carta fue publicada y analizada por Silva Maroto, 2004: 146.

<sup>500</sup> La pérdida de estos documentos fue señalado ya en: Brunetti, 1960, I: 297.

<sup>501</sup> Resulta especialmente interesante las afinidades visuales que existen entre ciertos retratos de Dolci; como el de *Ainolfo de' Baldi* fechado en 1632, conservado en los Uffizi, y los de Velázquez. Sobre Dolci, véase: Baldassari, 2015. Más concretamente sobre el arte del retrato en su producción, consúltese: Goldenberg Stoppato, 2015: 85-99.

dibujo de su propia mano, facilitando esta técnica mayor velocidad de ejecución, lo que si le hubiese permitido concluir sin problemas en los días que allí se alojó.

No obstante, no existe ninguna noticia al respecto y las obras del sevillano que se conservan en las colecciones florentinas debieron llegar a partir del último tercio del siglo, como uno de los dos autorretratos atribuidos al pintor que se hallan en los Uffizi, adquirido por el enviado extraordinario del gran duque Cosimo da Castiglione en Madrid antes de 1689 y el otro en el siglo XVIII<sup>502</sup>.

En la producción de Francisco de Zurbarán también se intuye fuertemente la influencia del arte italiano, aunque aquella de estirpe toscana se siente de una manera más tímida. Palomino sitúa a este pintor en su etapa formativa en el taller de Juan de Roelas recién llegado de Fuente de Cantos, en Extremadura, donde había nacido<sup>503</sup>, aunque ciertamente fue aprendiz de un artista desconocido llamado Pedro Díaz de Villanueva<sup>504</sup>. El biógrafo probablemente estaría legitimando con esta afirmación el devenir del estilo de Zurbarán hacia las propuestas del naturalismo de Caravaggio, del que lo considera prácticamente un imitador, y además pondría a Roelas como maestro a la altura de Pacheco aunque consagrado a la defensa de un estilo diverso pero igualmente italianizante. Es decir, Palomino sitúa sin ser cierto a Pacheco en Italia estudiando las obras de los grandes clásicos, como Rafael y Miguel Ángel<sup>505</sup>, pues sería defensor de ese gusto por el manierismo reformado, estilo que practicaría hasta el final de su vida aun siendo este superado por el avance del naturalismo, movimiento que en Sevilla sería a su vez introducido tímidamente, entre otros, por Roelas, a quien el biógrafo supone discípulo de Tiziano<sup>506</sup>. De esta manera, establecía un factor de competencia estilística entre ambos, el cual debió ser manifiesto en la realidad en vida de los pintores, pues en el *Arte* Pacheco

---

<sup>502</sup> Brunetti, 1960, I: 297-298.

<sup>503</sup> Palomino, 1986: 197-198.

<sup>504</sup> Contrato de aprendizaje dado a conocer en: Cascales y Muñoz, 1911: 27 y 197-201. Sobre Díaz de Villanueva, véase: Cruz Valdovinos, 1991: 490-492.

<sup>505</sup> Palomino, 1986: 134.

<sup>506</sup> Palomino, 1986: 94. La historiografía ha solido interpretar esta noticia como la confirmación de un supuesto viaje de Roelas a Venecia, puesto que en sus obras es indudable la influencia que la pintura de esa escuela ejerció en su producción. Sin embargo, hasta la fecha no se ha podido confirmar documentalmente esta hipótesis.

lo nombra solamente en tres ocasiones, esgrimiendo en todas ellas críticas negativas<sup>507</sup>. Del mismo modo, situaba a Zurbarán en las antípodas de Velázquez en sus respectivas etapas de formación tenidas en la capital hispalense contemporáneamente, conociéndose entre ellos y a otros jóvenes artistas, como Alonso Cano, generación de pintores que confluyeron todos en el naturalismo y clasicismo llegados de Italia, demostrándose así el triunfo de ese nuevo estilo por encima de los ideales de sus maestros.

En la década de 1630, con Velázquez y Cano establecidos en la corte, Zurbarán llegaría a ser uno de los pintores más prolíficos de la capital hispalense hasta el auge de Murillo, que coincidiría con su marcha a Madrid. Hasta entonces, el extremeño había ejecutado diversas series de pinturas para conventos e iglesias sevillanas que le habían reportado una gran celebridad, llegando a crear un fecundo taller que le permitía, además de satisfacer a la clientela andaluza, ser uno de los artistas más presentes en los envíos de obras hacia América<sup>508</sup>. Este contacto con el comercio indiano y la gran presencia de italianos en Sevilla –más partícipes en la esfera cultural de lo que se creía hasta el momento–, indicaría que Zurbarán, como los demás maestros hispalenses, debió de inspirarse en las novedades artísticas llegadas desde la península vecina para satisfacer la demanda de aquella sociedad.

A pesar de su brillante trayectoria, se ha criticado ampliamente que este pintor no manejara satisfactoriamente el dibujo, lo que le llevaba a elaborar escenas confusas en cuanto a la perspectiva, siendo, en cambio, admirado por sus obras de simples composiciones<sup>509</sup>. Es largamente sabido que tuvo a su disposición un amplio y variado repertorio de estampas italianas y flamencas que no dudó en utilizar<sup>510</sup>, señalándose incluso modestamente la influencia de la obra de Guido Reni<sup>511</sup>, de la que más adelante se tratará en profundidad, aunque apenas nada se ha señalado sobre la posible incidencia

---

<sup>507</sup> Así lo expresa Bassegoda, quien cree que la raíz de esta rivalidad se halla en el encargo de las pinturas de la Casa Profesa conseguido por Roelas. Este último debía ser también un artista culto debido a su condición de religioso, pero Pacheco ignora incluso este factor; véase: Pacheco, [1649 (1990)]: 42.

<sup>508</sup> Sobre este particular existe una amplia bibliografía, véase especialmente: Navarrete Prieto, 1999.

<sup>509</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 122.

<sup>510</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 122-126.

<sup>511</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 126-127.

del arte toscano en su producción, más allá del uso de las estampas de Antonio Tempesta –como habría hecho Velázquez–, para los retratos de los *Emperadores a caballo*<sup>512</sup>.

Guinard señaló las semejanzas existentes entre el coro de ángeles que decora la parte inferior de la *Inmaculada* que se conserva actualmente en el Museo del Prado, aunque proveniente de la colección de Plácido Arando –de la que existe otra versión, ambas de 1656–, con los motivos decorativos de las cantorías que hicieron Donatello (1386–1466) y Luca della Robbia (1399–1482) para el duomo de Florencia<sup>513</sup>, aunque Pérez Sánchez señalase posteriormente que la influencia más evidente para este detalle proviene de Reni<sup>514</sup>. También se ha propuesto una cierta relación, entre otros, con las estampas de *Scherzi e giochi diversi* del artista de Pistoia Giacinto Gimignani (1606–1681)<sup>515</sup>. Navarrete indicó que la parte inferior de la *Batalla de Jerez*, procedente de la Cartuja de aquella ciudad y conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, está basada en unas estampas que representan la *Batalla entre moros y cristianos* de Antonio Tempesta<sup>516</sup>.



Fig. 63.- Francisco de Zurbarán, *San Diego de Alcalá abriendo su hábito lleno de rosas*, c. 1656. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>512</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 124.

<sup>513</sup> Guinard, 1988: nº 4.

<sup>514</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 126.

<sup>515</sup> Delenda, 2009, I: 682.

<sup>516</sup> Navarrete Prieto, 1994b, 39-362. Delenda, 2009, I: 402.



Fig. 64.- Niccolò Betti, *San Diego de Alcalá abriendo su hábito lleno de rosas*, c. 1610. Valladolid: Convento de las Descalzas Reales.



Fig. 65.- Francisco de Zurbarán, *San Diego de Alcalá abriendo su hábito lleno de rosas*, 1651-1653. Madrid: Museo Lázaro Galdiano.

En la búsqueda de las fuentes visuales para sus famosas pinturas de santos y monjes, la historiografía ha planteado que el artista tuvo en la tradición monástica española suficiente inspiración para sus composiciones y, consecuentemente, considerarlo como el idóneo continuador de esta en el siglo XVII. Entre los artistas que suelen nombrarse en la conformación de una suerte de genealogía de este género en España, se encuentran, además de ciertos pintores sevillanos creadores a principio de la centuria de diversos ciclos para conventos, como Pacheco y Vázquez, otros adscritos al incipiente naturalismo de aquel momento, como Francisco Ribalta (1565–1628), Ribera y Juan Sánchez Cotán (1560–1627)<sup>517</sup>. Este último es tenido en gran consideración por su faceta de monje-pintor, llamado por ello el «Fra Angélico rústico», quien se transfirió a Granada desde Toledo hacia 1603, llevando con él hasta Andalucía los primeros visos de realismo en sus bodegones, como veremos posteriormente<sup>518</sup>. También se hace justamente referencia a los florentinos residentes en Castilla, como Angelo Nardi y Vincenzo Carducci, quienes llevaron a cabo grandes ciclos de pinturas para conventos, como los cuadros de El Paular<sup>519</sup>.

190

No obstante, resulta que la producción de estos dos artistas entronca con el devenir de la pintura toscana de temática religiosa del primer tercio del siglo XVII, ejemplificado con el importante envío de obras a las Descalzas de Valladolid que estuvieron varios años en El Escorial antes de su último destino, piezas que se pensaron para la decoración de los claustros, donde actualmente siguen, así como el ciclo de la *Vida de San Francisco* realizado hacia 1601 por Jacopo Ligozzi (1547–1627) para el claustro del convento de Ognissanti. Las obras de Ligozzi tuvieron una amplia presencia en España por diversas vías, entre ellas a través del comercio y los regalos del gran duque a personalidades españolas, como la repetición autógrafa del *Nacimiento de la Virgen* de Ligozzi que Fernando I de' Medici regaló al embajador de Génova y Venecia, Juan de Idiáquez y Olazábal<sup>520</sup>, conservada actualmente el Museo del Prado.

---

<sup>517</sup> Guinard, 1988: 20-21.

<sup>518</sup> Guinard, 1988: 20-23.

<sup>519</sup> Guinard, 1988: 23-26.

<sup>520</sup> Checa Cremades, 1998: 166.

Es muy probable que Zurbarán conociera la serie vallisoletana, como puede deducirse de las afinidades visuales que presentan algunos de los lienzos de su producción religiosa<sup>521</sup>. En este sentido, el *San Diego de Alcalá abriendo su hábito lleno de rosas* conservado en el Museo del Prado y realizado por el extremeño hacia 1656 (fig. 63), posiblemente para el ático de un retablo de la iglesia de este santo en Alcalá de Henares<sup>522</sup>, guarda una estrecha relación con aquel otro ejecutado hacia 1610 por Niccolò Betti para el conjunto vallisoletano (fig. 64), especialmente en las idénticas expresiones del santo y el monje que lo acompaña, los cuales en cambio Zurbarán compuso enfrentados, de una manera similar a la ideada por los boloñeses Annibale Carracci y Francesco Albani (1578–1660) en el fresco llevado a cabo en la Cappella Herrera, situada en la iglesia romana de Santiago de los Españoles hacia 1604<sup>523</sup>. A pesar de que estas pinturas murales serían conocidas gracias a los artistas españoles que viajaban a Roma, teniendo en cuenta que aquel templo acogía a uno de los núcleos castellanos en Italia por excelencia en Edad Moderna, en la obra de Zurbarán se refleja mayormente la influencia de Betti, sobre todo en cuanto a la configuración individual de los personajes. Este planteamiento se advierte de forma más clara en otros ejemplares suyos, como el expuesto en la iglesia de Santos Justo y Pastor de Madrid y en el Museo Lázaro Galdiano (fig. 65), en los que aparece el santo en solitario de cuerpo entero y mirando al espectador, siendo este prácticamente una copia del personaje protagonista del lienzo del florentino en Valladolid.

Francesco Curradi se halla también representado entre el grupo de pintores toscanos que enviaron obras a España en aquella ocasión, con una *Doble Trinidad* que inspiraría a Zurbarán para realizar su versión que adorna el ático del retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia de la Candelaria de Zafra, ejecutado en 1643 (fig. 66)<sup>524</sup>. No obstante, en la producción de Curradi existe una serie de santos en cuya

---

<sup>521</sup> Viene a ahondar en este sentido que Pérez Sánchez intuyera una cierta influencia en las arquitecturas de los fondos de ciertas obras de Zurbarán, como las visibles en el *San Jacobo de la Marca* hoy en el Museo del Prado, con aquellas realizadas en las primeras décadas del siglo XVII por Donato Arsenio Mascagni, discípulo de Jacopo Ligozzi, de quien se ha teorizado con una estancia suya en Valladolid, donde se conservan varios de sus lienzos. En: Pérez Sánchez, 1965: 44-45.

<sup>522</sup> Delenda, 2009, I: 700-701.

<sup>523</sup> Las pinturas de esta capilla fueron arrancadas en el siglo XIX y trasladadas al Museo del Prado y al Museo Nacional de Arte de Cataluña. Estas obras serán analizadas posteriormente. Sobre este conjunto, véase: Úbeda de los Cobos, 2013: 207-223.

<sup>524</sup> Caturla, 1948; 1952: 44-49. Delenda, 2009, I: 542-545, 2009, II: 221-225.

ejecución se aprecia una especial preocupación por mostrar una riqueza ornamental en los tejidos, como en el *San Lorenzo* y *San Alberto* presentes ambos en la iglesia florentina de Santa Maddalena dei Pazzi (figs. 67 y 68), cuyos aspectos en general resultan muy similares a ciertos planteamientos de la etapa de la década de 1630 de Zurbarán. Aunque no se ha documentado aún ningún ejemplar del pintor florentino como estos mencionados en tierras castellanas, no se ha de descartar que algunas de las obras enviadas por decenas en las diversas ocasiones señaladas anteriormente fueran algunas copias con este tipo de representaciones.

192



Fig. 66.- Francesco Curradi, *Doble Trinidad*, c. 1610. Valladolid: Convento de las Descalzas Reales.





Fig. 67.- Francesco Curradi, *San Lorenzo*, 1610.  
Firenze: Chiesa di Santa Maddalena de' Pazzi.



Fig. 68.- Francesco Curradi, *San Alberto*, 1610.  
Firenze: Chiesa di Santa Maddalena de' Pazzi.

A pesar de ello, la influencia más significativa que recibió desde Italia el pintor extremeño fue la del caravaggismo, como se verá con profundidad posteriormente, entre cuyas vías de introducción en España no se ha tenido en consideración hasta el momento la producción de los pintores toscanos adscritos a este mismo movimiento desde prácticamente sus inicios, en la primera década del siglo XVII. En este sentido, uno de los más célebres fue Ludovico Cardi, el *Cigoli*, quien supo imbuir de un particular sentimiento ascético a sus diversas representaciones de *San Francisco*, efecto psicológico que transmiten también las análogas representaciones de Zurbarán, considerándose al español por ello desde antiguo como un cierto heredero de las formas del Cigoli en esta temática<sup>525</sup>.

194



Fig. 69.- Filippo Tarchiani,  
*Prendimiento de Cristo*, c. 1610.  
Valladolid:  
Convento de las Descalzas Reales.

---

<sup>525</sup> Jameson, 1867: 250-251.



Fig. 70.- Filippo Tarchiani, *Cena de Emaús*, c. 1620. Los Angeles: County Museum.



Fig. 71.- Matteo Rosselli, *Cena de Emaús*, c. 1620. Múnich: Bavarian State Painting Collections.



Fig. 72.- Francisco de Zurbarán, *Cena de Emaús*, 1639. México: Museo Nacional de San Carlos.

Más evidente se muestra la incidencia de la obra de Caravaggio en la producción de Filippo Tarchiani (1576–1645), quien fue discípulo, entre otros, de Orazio Gentileschi (1563–1639). En el envío de obras llegadas a las Descalzas Reales se encontraban dos piezas suyas, el *Primer escarnio de Jesús* y el *Prendimiento* (fig. 69), pudiéndose contemplar en este último cómo el artista introdujo una referencia directa a la *Conversión San Pablo* realizada por el Merisi en 1600 para la Capilla Cerasi en la iglesia de Santa María del Popolo en Roma<sup>526</sup>. En el County Museum de Los Ángeles se conserva una *Cena de Emaús* realizada por Tarchiani hacia 1620 (fig. 70), la cual comparte extrañamente muchos elementos formales con una obra del también florentino Matteo Rosselli de los mismos años (fig. 71) –probablemente debido a que compartieron los mismos modelos–, que se acerca tanto a las propuestas de los *Almuerzos* de Velázquez llevados a cabo sobre los mismos años, así como la *Cena de Emaús* de Zurbarán que se halla en el Museo Nacional de San Carlos de México, firmada y fechada en 1639, procedente del monasterio de San Agustín de esa ciudad (fig. 72). Aunque ambas parten de la obra de Caravaggio y la obra del extremeño ahonda más en un profundo claroscuro, existe una componente ambiental y la disposición de los diversos enseres en la mesa que recuerdan a la de Tarchiani. Esta obra de Zurbarán debió despertar cierta admiración en México, pues se conocen diversas copias de gran interés, especialmente una en colección particular, cuyo formato la asimila aún más a la obra de Tarchiani, al eliminarse la parte inferior de la composición<sup>527</sup>.

Tanto Francesco Curradi como Matteo Rosselli tienen atribuidos unos lienzos con características muy similares representando la *Piedad* (fig. 73), cuya importancia radica, más que en la confirmación de la autoría, en la existencia de un modelo con éxito en Florencia, el cual sería posteriormente difundido. En Sevilla se conserva una derivación de esta composición en la que aparece solamente la figura de *Cristo muerto* en la iglesia colegial del Salvador (fig. 74), cuya factura parece pertenecer a un pintor secundario de un taller toscano cercano a los pintores mencionados. Una copia con sutiles variantes de esta última versión se conserva en la Catedral de San Patricio de Melbourne, Australia,

---

<sup>526</sup> García Hernández, 2007: 30 (nº 3).

<sup>527</sup> Sobre las diversas copias mencionadas, véase: Delenda, 2009, I: 461.

atribuido paradójicamente a Francisco Meneses Osorio (c. 1640–1721)<sup>528</sup>, aunque teniendo en cuenta el éxito de esta imagen en Florencia en el primer tercio del siglo XVII, es posible adscribir también este lienzo a obradores toscanos.



Fig. 73.- Matteo Rosselli (atrib.), *Piedad*, c. 1620. Florencia: Iglesia de Santa Marta.

198

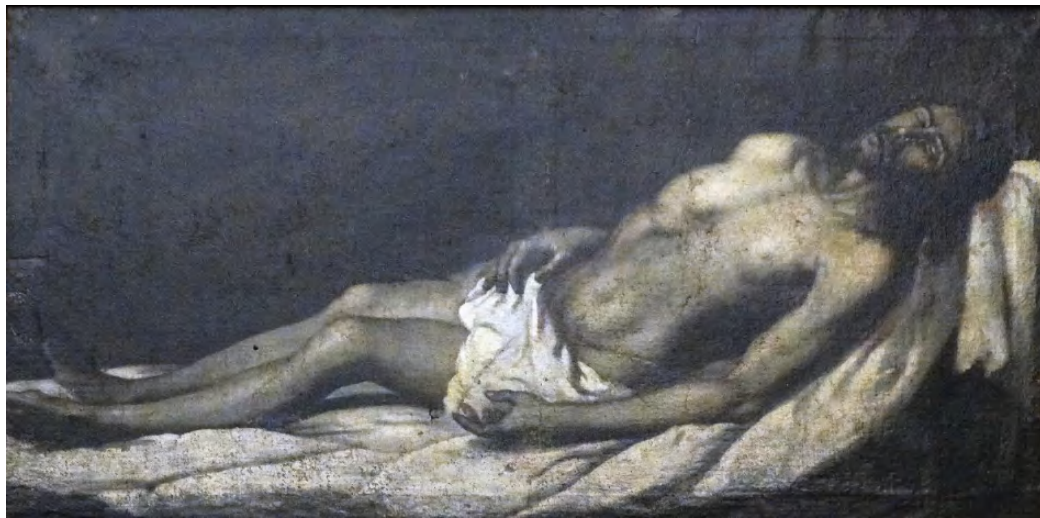


Fig. 74.- Ámbito toscano, *Cristo muerto*. Sevilla: Iglesia colegial del Salvador.

La incidencia de Caravaggio en los pintores florentinos debió de darse en fechas muy tempranas, puesto que desde el principio del siglo XVII, incluso muy posiblemente en vida de este maestro, llegaron obras suyas a las colecciones de la nobleza. En este sentido, podemos señalar un ejemplo paradigmático para entender la prontitud con que se dio este fenómeno de asimilación del nuevo estilo en Toscana. Además de la presencia

---

<sup>528</sup> Anderson, 2019: 142.

en la ciudad de pintores formados en el entorno romano del primer caravaggismo, como Artemisia Gentileschi (1593–1654) entre 1613 y 1620, en la residencia palatina se conservan un número significativo de originales del maestro lombardo, destacando en esta ocasión el *Amor dormido*, cuadro que debió de ser adquirido antes de 1620, pues sería en ese año cuando Giovanni da San Giovanni (1592–1636) lo copiaría literalmente en la fachada del mencionado Palazzo dell'Antella<sup>529</sup>. En este sentido, se conserva en la Catedral de Sevilla un lienzo con el *Sacrificio de Isaac* (fig. 75), temática muy presente entre los obradores de pintores caravaggistas, el cual ha estado hasta el momento atribuido a un seguidor de Sebastián de Llanos y Valdés (c. 1605–1677)<sup>530</sup>. Si bien esta obra se basa en una composición de Petrus de Iode (1570–1634)<sup>531</sup>, creemos que puede proceder del taller de Matteo Rosselli, de quien se conservan varias versiones diversas pero todas basadas en el mismo modelo, siendo quizás la más cercana el ejemplar pasado en subastas en la casa Sotheby's en 2010 (fig. 76)<sup>532</sup>. En la misma ubicación, existe una *Matanza de los Inocentes* del florentino Giacomo Fardella, pintor conocido por sus bodegones, en cuyas obras se observa una dependencia de los modelos caravaggistas, con en este ejemplar sevillano<sup>533</sup>.

Bartolomé Esteban Murillo fue otro de los maestros sevillanos que se influenciaron del arte toscano, especialmente evidente en la *Virgen en adoración al Niño Jesús dormido* para la que tomará literalmente una composición de Francesco Vanni (1563–1610), un afamado pintor de Siena formado en Bolonia junto con Arcangelo Salimbeni (c. 1536–1579) y Bartolomeo Passerotti, y en un segundo momento con Giovanni de' Vecchi (c.1536–1614) en Roma, con quien captó la *morbidezza* emocional derivada de Leonardo. En este sentido, se ha llegado a afirmar que Vanni elaboraba ciertas composiciones muy similares a las de Ludovico Carracci (1555–1619), pero con una concepción totalmente manierista, preconizando así el primer estilo barroco encabezado

---

<sup>529</sup> Borea, 1970: 6.

<sup>530</sup> Valdivieso, 1993: 76.

<sup>531</sup> Navarrete Prieto, 1998: 261.

<sup>532</sup> Sotheby's Milán, Old Master Paintings, 19th Century Paintings, Furniture, Works of Art and Rare Books, 16 de noviembre de 2010, lote nº 18.

<sup>533</sup> Borea, 1977: 558.

por los propios Carracci<sup>534</sup>. En el siglo pasado, Serrera evidenció la estrecha vinculación entre un grabado de Vanni con la *Virgen en adoración al Niño Jesús Dormido* (fig. 77) y el cuadro de Murillo con idéntica iconografía ejecutado hacia 1670, conservado en el Art Museum de Portland (Oregón) (fig. 78)<sup>535</sup>. Tanto Serrera, como posteriormente Pérez Sánchez y Benito Navarrete<sup>536</sup>, coincidieron en que el sevillano habría invertido el sentido de la estampa, tomando de ella únicamente lo esencial para reinterpretar dicho asunto. Enrique Valdivieso fue más allá al proponer que Murillo no copió esta estampa por pura iniciativa, sino que pudo ser un encargo preciso de un particular que tuviera la estampa en su poder y pretendió llevarla al lienzo<sup>537</sup>, quizás con la intención de alejar al pintor de una posible falta de genialidad con el uso de estos recursos plásticos.

200



Fig. 75.- Taller de Matteo Rosselli (atrib.), *Sacrificio de Isaac*. Sevilla: Catedral.



Fig. 76.- Matteo Rosselli, *Sacrificio de Isaac*, c.1612. Mercado anticuario.

---

<sup>534</sup> Dempsey, 1977: 8-9.

<sup>535</sup> Serrera, 1982: 126-129.

<sup>536</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 146. Navarrete Prieto, 1998: 292.

<sup>537</sup> Valdivieso, 2010: 190-191.



Sin embargo, la existencia de la obra original de Francesco Vanni aún conservada en la ciudad de Siena (fig.79)<sup>538</sup>, permite formular un nuevo análisis comparativo entre ambas creaciones. A diferencia de la estampa, en el original se aprecian detalles formales mucho más cercanos a la obra de Murillo, como pueden ser la forma de rematar el cuello de la vestimenta de la Virgen con un velo que en el grabado parece casi inexistente, así como el cabello del Niño repartido en tres mechones. Más importante parece la perfecta asimilación del formato a través de la coincidencia en las dimensiones de ambos lienzos y la cercanía en los colores utilizados, siendo prácticamente similares en fragmentos de gran importancia como son los atuendos. Estas muestras son suficientes para determinar que Murillo debió haber contemplado una copia pictórica del cuadro de Vanni, que tomó para inspirarse y reformular el modelo a través de su propio estilo. La presencia de este modelo en Andalucía a través de reproducciones se constata con la existencia de una copia, inspirada en el grabado mencionado, surgida con mucha probabilidad de talleres toscanos de principios del siglo XVII, que se encuentra en las dependencias del convento de las Carmelitas Calzadas de la ciudad de Granada (fig. 80).



Fig. 77.- Francesco Vanni, *Virgen en adoración al Niño dormido*, c. 1595. Amsterdam: Rijksmuseum.



Fig. 78.- Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen en adoración al Niño dormido*, c. 1670-1680. Portland (Oregón): Art Museum.

<sup>538</sup> Marciari y Boorsch, 2013: 78, nº 12.



202

Fig. 79.- Francesco Vanni, *Virgen en adoración al Niño dormido*, 1591. Siena: Santuario de Santa Catarina in Fontebranda.



Fig. 80.- Anónimo toscano, *Virgen en adoración al Niño dormido*, c. 1600-1620. Granada: Convento de las Carmelitas Calzadas.

Con el nombramiento de Domingo Pimentel como arzobispo de Sevilla en 1649, llegó con él a esta ciudad una imponente colección de pinturas formada principalmente por copias de renombrados maestros italianos del momento, y entre ellas son de gran interés por la incógnita que suponen dos obras que aparecen en el elenco como copias de ‘Bronzino’, una *Santa Catalina de Siena* y un *San Francisco*, las cuales se suman en el antiguo reino sevillano a la copia de la *Virgen con el Niño y San Juanito* del Museo de Cádiz. Con el sobrenombre de *Bronzino* se conocía por entonces a los florentinos Agnolo di Cosimo, tío y maestro de Alessandro Allori, y su hijo Cristofano Allori<sup>539</sup>, por lo que en ausencia de ulterior información en el legajo que dilucide esta ambigüedad, el análisis pormenorizado del asunto descrito para cada uno de ellos puede aportar mayor claridad a tal incógnita. Resulta hartamente sugerente, en este sentido, que no haya pervivido ninguna obra que represente a *Santa Catalina de Siena* asociada a la producción de Agnolo Bronzino, ni siquiera que haya trascendido la celebridad de algún original perdido. Sin embargo, no ocurre lo mismo en el caso de Cristofano, del que se documenta la hechura de una pintura con la efigie de la santa de Siena en 1608 (fig. 81), cuando el artista desarrollaba su estancia en Roma, encargado por el cardenal del Monte, personaje mencionado anteriormente por su relación con los Del Nero y por ser uno de los grandes mecenas del momento<sup>540</sup>. Además de las numerosas réplicas que se conocen de este lienzo<sup>541</sup>, y de la descripción detallada de la posición de la santa «de rodillas delante un santo Cristo»<sup>542</sup>, el principal indicio que ayuda a identificar sin lugar a dudas la paternidad de la copia en la colección de Pimentel es la referencia que se hace del original en el inventario del cardenal del Monte, que indica la autoría de «mano del Bro[n]zino»<sup>543</sup>, sin necesidad de especificación.

---

<sup>539</sup> Baldinucci, 1846: 719.

<sup>540</sup> Wazbinski, 1994, I: 107; 1994, II: 602. Goudriaan, 2018: 275.

<sup>541</sup> Indicativas de este fenómeno son, por ejemplo, las diversas copias pasadas por subastas y provenientes de históricas colecciones europeas, como la del príncipe Joseph Wenzel I de Liechtenstein, vendida en 2008 por la casa Christie’s (Ámsterdam, 1 Abril 2008, lote 114).

<sup>542</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 93 (folio 417r).

<sup>543</sup> Wazbinski, 1994, II: 602.

Fig. 81.- Cristofano Allori, *Santa Catalina de Siena*, 1608.  
Dallas: Meadows Museum.



El otro cuadro inventariado bajo el mismo autor efigia a *San Francisco de rodillas*, obviándose en el documento cualquier otro elemento descriptivo además de la postura del personaje que ayude en una certera identificación del original, pues se presupone esta una iconografía recurrente en la producción de los tres pintores mencionados. Se conoce la existencia de un ejemplar de Cristofano Allori de su etapa de juventud, siguiendo los modelos de otros pintores florentinos del momento como Jacopo Ligozzi o el Cigoli, de la que se conocen dos versiones autógrafas, una de ellas en una colección privada de Empoli y otra en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia<sup>544</sup>. Siguiendo el mismo esquema, Alessandro Allori ejecutó también una obra que se conserva en el Museo di Casa Vasari en Arezzo, y por tanto es posible que la obra de Pimentel fuese una copia realizada siguiendo este esquema común del taller de los Allori que haría *pendant* con la

---

<sup>544</sup> Nesi, 2007: 1-6.

*Santa Catalina*. Sin embargo, no se tiene constancia de la difusión de estas obras fuera de los confines de la región de Toscana, y la descripción del inventario no alude al crucifijo como en la pieza anterior. Es por ello que en la búsqueda de una versión con mayor repercusión nos encontremos con una obra de Agnolo Bronzino, quien perpetuó la efigie de San Francisco en la bóveda de la capilla privada de Eleonora de Toledo en el Palazzo Vecchio (fig. 82), un modelo muy concreto y original que si tuvo una amplia difusión gracias principalmente a la labor de su taller –en el que se incluyen a los Allori<sup>545</sup>. Es muy probable que el arzobispo tuviera constancia de la existencia de esta obra del Bronzino a través de uno de sus más cercanos amigos, el cardenal Gian Lorenzo de' Medici<sup>546</sup>, pues el espacio en que se inserta el fresco manifiesta la devoción personal de Eleonora y fue entendido también como reflejo del fervor hispano hacia el santo<sup>547</sup>.



Fig. 82.- Agnolo di Cosimo, el “Bronzino”, *San Francesco*. Florencia: Palazzo Vecchio, Capilla de Eleonora de Toledo.

<sup>545</sup> Pilliod, 2001: 97-112. Un ejemplo del fenómeno de difusión de los modelos provenientes de esta capilla, se puede ver en el Musée des Beaux-Arts de Besançon, donde se encuentra una reproducción del cuadro que preside el altar de este espacio con la *Lamentación sobre Cristo muerto*, obra regalada por el propio Cosimo I a Nicolas Perrenor de Granvelle; véase: Béguin, 1996: 129-152.

<sup>546</sup> El cardenal Gian Lorenzo de Medici fue uno de los personajes que estuvieron cercanos a Domingo Pimentel en su lecho de muerte en Roma en 1653, siendo uno de sus albaceas, en cuyo palacio aceptó y firmo su propio testamento; véase: Bernstock, 1987: 5.

<sup>547</sup> Cox-Rearick, 1993: 413.



Fig. 83.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio con el Niño*, c. 1650. Birmingham: Museum and Art Gallery.

De aceptarse esta hipótesis, Murillo habría tenido a su alcance una de las composiciones más afamadas de la producción del maestro florentino en Sevilla. El impacto que esta pudo ejercer en su obra se siente esencialmente en la figura del *San Antonio con el Niño* del Birmingham Museum and Art Gallery de hacia 1650 (fig. 83), así como en la propia *Estigmatización de San Francisco* del Museo de Bellas Artes de Valencia datada en los mismo años (fig. 84). En esta ocasión, el santo se presenta en una actitud muy similar, conservando incluso detalles como la manera de apoyar el pie, la caída del cordón franciscano, o la introducción de fray León en un segundo plano, manteniendo la misma expresión que en la composición del Bronzino. Por el contrario, difiere por completo en la disposición del entorno, pues Murillo recrea la escena en un exterior con vegetación, mientras que en el palacio florentino se simula una apertura a la intemperie como marco a la escena. Este cambio sustancial pudo deberse a que el pintor estaría aunando en su versión ciertas ideas extraídas de otra composición de origen toscano, en concreto, se advierte ciertas semejanzas con el cuadro del mismo tema llevado

a cabo por Ludovico Cardi, el *Cigoli*, que se localiza en la Galleria degli Uffizi (fig. 85), y que a su vez parece retomar para una parte muy significativa de otro de sus lienzos conservado en la Apsley House de Londres (fig. 86). En este último, se aprecia conjuntamente la influencia de una composición salida de los pinceles de otro maestro florentino que desarrolló su carrera en Madrid, Vincenzo Carducci, conservada en el Ackland Art Museum (fig. 87). Se demuestra de esta manera que ciertas composiciones notables de artistas toscanos de entre siglos tuvieron un innegable éxito en los obradores españoles, no sólo por la llegada de copias a los territorios hispánicos, sino también aquellos florentinos llamados a la decoración de El Escorial y que tuvieron una gran proyección en el panorama cultural del país<sup>548</sup>.



Fig. 84.- Bartolomé Esteban Murillo, *La estigmatización de San Francisco*, c. 1650. Valencia: Museo de Bellas Artes.



Fig. 85.- Ludovico Carli, el "Cigoli", *San Francisco recibe los estigmas*, 1596. Florencia: Gallerie degli Uffizi.

<sup>548</sup> La influencia de la pintura toscana presente en la colección de Domingo Pimentel sobre Murillo ha sido analizada por el que escribe en: Japón, 2018b: 55-118.



Fig. 86.- Bartolomé Esteban Murillo, *La estigmatización de san Francisco*, c. 1650. Londres: Wellington Museum, Apsley House.



Fig. 87.- Vincenzo Carducci, *La estigmatización de San Francisco*, c. 1610-1630. Ackland: Art Museum.



Fig. 88.- Stefano Della Bella, *Cupido*, 1644. Nueva York: Metropolitan Museum.



También se ha puesto de relieve la influencia en su producción de la obra de Stefano Della Bella, pintor protegido por la familia Del Nero, como se ha mencionado anteriormente. Ceán Bermúdez destacó la incidencia que tuvo la estampa del *Cupido* del pintor florentino en una de las obras más difundidas de Murillo (fig. 88), el *Buen Pastor* del Museo del Prado (fig. 89) –llegándola a considerar este autor como un plagio–, encontrándose similitudes especialmente significativas en el modo de componer la posición de las piernas del Niño<sup>549</sup>. En este sentido, posteriormente, se ha puesto en relación otros grabados de Della Bella que representan diversas versiones del *San Juanito*, como uno que aparece comiendo una manzana, con uno de los jóvenes del lienzo de los *Niños jugando a los dados* del sevillano, conservado en la Pinacoteca de Múnich, así como otros dos en que pueden observarse a este santo con el cordero, los cuales pudieron ser tomados por Murillo para algunas de sus composiciones con la misma iconografía, como el ejemplar que se encuentra en el Museo de Hamburgo<sup>550</sup>.



Fig. 89.- Bartolomé Esteban Murillo, *El Buen Pastor*, c. 1660. Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>549</sup> Ceán Bermúdez en Madrazo, 1832, I: 32. Angulo Íñiguez, 1981, II: 185.

<sup>550</sup> Serrera, 1982: 131-132.

La estrecha relación de Murillo con algunos personajes florentinos en Sevilla podría ser uno de los motivos que explicaría la elección de estos modelos. Como se apuntó anteriormente, uno de los mecenas más trascendentales del pintor en el inicio de su carrera fue Juan Federighi Fantoni, arcediano de Carmona, canónigo de la Catedral de Sevilla desde 1623 e inquisidor apostólico hasta 1645, quien se formó en la universidad de la Sapienza en Roma<sup>551</sup>, llegando a obtener el cargo de camarero secreto del papa Urbano VIII<sup>552</sup>. Este religioso encargó a Murillo cuatro lienzos que representaran a célebres arzobispos y santos sevillanos, de los que solo se llegarían a ejecutar *San Isidoro* y *San Leandro*, los cuales fueron colocados en 1655 en la Sacristía Mayor de la Catedral hispalense<sup>553</sup>. De esta manera, Federighi se convertía en el protector que le abrió las puertas de esta sede, en la que posteriormente obtendría otros significativos encargos para la decoración de otros espacios, como la *Inmaculada Concepción* que preside la Sala Capitular, logrando así un extenso reconocimiento en la ciudad.

210



Fig. 90.- Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen de la Faja*, c. 1660. Colección Particular.

---

<sup>551</sup> En esta ocasión, se puede confirmar la presencia de Juan Federighi en Roma gracias a un poder redactado el catorce de agosto de 1628, por el que se constituía procurador del legado de su abuela Gemma Canigiani al noble florentino Francesco Buontalenti. Véase el apéndice documental, doc. núm. 161. Bis.

<sup>552</sup> Duffy-Zeballos, 2007: 122-126. Navarrete Prieto, 2017a: 194.

<sup>553</sup> Angulo Íñiguez, 1981, II: 258. Navarrete Prieto, 2017a: 193-194.

Juan Federighi encargaría también para su propia colección una versión –o quizás el original– de la *Virgen de la faja* (fig. 90), delicada pintura que llegó a ser muy afamada en aquel momento, como se deduce de las numerosas copias salidas del taller de Murillo<sup>554</sup>. En el inventario de los bienes del canónigo realizado en 1673, año de su fallecimiento, se describe esta pieza de la siguiente manera: «Ítem mando el dicho don Luis Federiqui mi sobrino que ajustar en mis prebendas una hechura de lienzo de Nuestra Señora fajando a el Niño Jesús y le pido la tenga en mucha estimación por ser mi devoción y hechura de Bartolomé Morillo»<sup>555</sup>. En estas palabras, el religioso muestra un sincero aprecio por este cuadro que sería revestido además por una estima hacia el pintor, con quien pudo mantener unos estrechos vínculos más allá de lo artístico. Es posible que la relación entre ambos pudiera llegar a la amistad, pues en la colección de Aniceto Bravo se conservaba en el siglo XIX como de mano de Murillo el *Retrato póstumo de don Juan Federighi*, que se describe como sigue:

211

«Aparece en un ataúd y debió ser hecho después de muerto aquel personage. La cabeza está muy concluida y bien dibujada y todo lo restante del cuadro pintado con bastante gusto y soltura»<sup>556</sup>.

Si bien se desconocen ulteriores detalles relativos al encargo de esta obra, probablemente se tratara de una petición de su propio sobrino Luis, mencionado en su testamento en relación a la *Virgen de la Faja*, para que ejecutara la hechura de este retrato a modo de homenaje, conociendo la admiración de su tío hacia el pintor y la confianza que debieron tener, quedando patente en este gesto tan íntimo. Hasta el momento, esta referencia ha pasado desapercibida o no se ha tenido en cuenta por la historiografía especializada en el pintor sevillano, debido principalmente a la inexistencia de algún ejemplar de esta temática en la producción murillesca. Sin embargo, este género no es del

---

<sup>554</sup> Navarrete Prieto, 2017b: 218-220

<sup>555</sup> Kinkead, 1989: 129.

<sup>556</sup> Amador de los Ríos, 1844: 415.

todo ajeno a la pintura sevillana del siglo XVII, pues Velázquez pintaría el *Retrato póstumo de san Simón de Rojas*, propiedad del duque del Infantado, expuesto actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>557</sup>. Ahondando en este sentido, existe en los depósitos del Museo del Prado un *Retrato de un clérigo difunto* (fig. 91), el cual perteneció a la Vizcondesa de Guerville en Francia, y fue adquirido por el Patronato de esta institución con fondos del legado conde de Cartagena, siendo señalado entonces como probable obra de Zurbarán, pero actualmente se tiene como anónimo español<sup>558</sup>. Aunque el estado de conservación no permite contemplar este lienzo en óptimas condiciones para establecer un certero parangón, y que probablemente el lienzo haya sufrido un cambio de formato efectuado tras su salida hasta Francia en el siglo XIX, podría tratarse del retrato de Juan Federighi pintado por Murillo, pues existen diversas semejanzas técnicas con la producción de los años finales del pintor sevillano. En él se aprecia el gran detallismo en el dibujo que vio Amador de los Ríos, y la construcción de los diversos tejidos es semejantes a otros retratos del pintor.

212



Fig. 91.- Bartolomé Esteban Murillo (aquí atrib.), *Retrato de clérigo difunto* (¿Juan Federighi?), c. 1673. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>557</sup> Además, en los inventarios del siglo XVII en España se pueden apreciar otros ejemplos, como el *Retrato póstumo de Juan de Borja*, propiedad del cardenal Borja en 1646 (Burke y Cherry, 1997, I: 392-406).

<sup>558</sup> AAVV, 1996, III: 432 (nº 1668). Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm.

## **2.4.-La presencia y diáspora de la pintura toscana en Sevilla más allá del siglo XVII**

En la Real Orden de 7 de octubre de 1779, cuando estaba a punto de cumplirse el primer centenario del fallecimiento de Murillo, el conde de Floridablanca iniciaba una campaña en contra de la exportación de cuadros de los más célebres pintores españoles y especialmente de Murillo, así como de otras nacionalidades, en manos de extranjeros en Sevilla. Para ello ordenó que se indagara tanto a aquellos que estaban dispuestos a vender las pinturas, como a los que querían comprarlas, y que fueran persuadidos de tal empresa incluso con multas. Tan solo una semana más tarde, Jorge Francisco de Losada alertaba en una carta al guardián del convento de San Francisco de Sevilla de la intención del pintor francés Carlos Desjardin de adquirir ciertas pinturas de la serie que el joven Murillo realizó para el claustro chico de aquel complejo religioso entre 1645 y 1648. El artista habría visitado el conjunto con anterioridad con la excusa de copiarlos, y una vez allí habría propuesto comprar los originales para sacarlos del país haciéndolos pasar por copias suyas:

«Y respecto que por incidencia de ciertas averiguaciones judiciales que [h]e practicado en consecuencia de dicha orden ha llegado a mi noticia que Carlos Desjardin, Pintor Francés que reside actualmente aquí, ha estado a reconocer los lienzos del famoso murillo que parece ay en uno de los Claustros de ese Combeno tal vez con la idea de ver si dejando copiar de ellos puede proporcionar que se le vendan los originales para hacer negociación con ellos y extraerlos fuera del Reino por segunda mano o por la suia misma»<sup>559</sup>.

A pesar de no conocerse con certeza cómo se resolvió este asunto, es cuanto menos paradójico que en la colección del abad Philippe-Jean-Louis Desjardins enviada a comienzo del siglo XIX a Canadá, con otros fondos expoliados por los franceses en

---

<sup>559</sup> Documento transcrito por Sanz Arizmendi, 1919: 54-55.

Europa, se encontrara una copia de la *Muerte de Santa Clara* de Murillo, la cual fue depositada en la iglesia de Saint Michel de Bellechasse, donde se destruyó en un incendio en 1872<sup>560</sup>.

La Real Orden pone de manifiesto la gran preocupación por la pérdida del patrimonio pictórico de Sevilla por parte de los extranjeros que llegaban a través de su puerto y que buscaban llevarse a sus países los originales, especialmente de Murillo, conocidos ya en vida del artista internacionalmente. Amador de los Ríos supone que este proceso debió de iniciarse cuando Felipe V decidió trasladarse con la corte a la capital hispalense entre 1729 y 1733, periodo en que obsequiaba a los embajadores e ilustres visitantes de otras naciones con numerosos cuadros. Ello suscitó:

«la codicia extranjera: conocida la riqueza artística que encerraba Sevilla en su seno por las naciones vecinas, acudieron de todas partes á la capital de Andalucía, siendo tanta la extracción de pinturas que se hizo por aquel tiempo, que obligó al cabo al ilustre ministro de Carlos III y después Carlos IV, al Conde de Floridablanca, á expedir una real orden prohibiendo que se sacase fuera del reino ningún lienzo de los artistas, que habían ya muerto»<sup>561</sup>.

A pesar de la rápida aplicación de la orden, la fiebre por los cuadros en Sevilla debió de seguir con fuerza hasta la centuria siguiente, cuando en nombre de Isabel II se aplicó otra Real Orden impulsada desde la Real Academia de San Fernando para evitar la venta fraudulenta de obras, especialmente de todos los conventos sevillanos, suprimidos y en funcionamiento<sup>562</sup>. En 1844 el propio Amador de los Ríos ya pudo comprobar con cierto alivio que las leyes funcionaban, pero que la ciudad había quedado mermada de gran parte de su patrimonio, salvándose algo de este –incluidas ciertas obras de pintores

---

<sup>560</sup> Lacroix, 1999: 35. Japón, 2015: 45-49. Kazerouni y Drouin, 2017: 287

<sup>561</sup> Amador de los Ríos, 1844: 406-407. El gusto de Isabel de Farnesio por la obra de Murillo es ampliamente conocido. Para profundizar en cómo afectó la presencia de estos monarcas en Sevilla en la difusión de la fama de la obra de Murillo, véase: García Felguera, 1989: 133-139. Aterido Fernández, 2010: 205-220.

<sup>562</sup> Amador de los Ríos, 1844: 408.

extranjeros–, gracias a los coleccionistas locales como Aniceto Bravo o el deán López Cepero<sup>563</sup>.

Poco tiempo duró la ansiada calma referida por Amador de los Ríos, pues una vez pasada la descontrolada venta de lienzos, las desamortizaciones y la pérdida de los bienes de entidades religiosas, el patrimonio sevillano se vio de nuevo reducido inmensamente a comienzos del siglo XIX debido a la ambición del militar francés nombrado anteriormente, Nicolas Jean-de-Dieu Soult. Es ampliamente conocido cómo desde 1810 hasta 1812, centenares de cuadros de los más relevantes artistas sevillanos fueron seleccionados y almacenados en los Reales Alcázares para su posterior traslado a Francia por mandato de José Bonaparte, para cumplir con la ambición de su hermano de acrecentar los fondos del museo napoleónico en París<sup>564</sup>.

Una de las colecciones más importantes fue la de Aniceto Bravo, en donde estaban representadas varias escuelas italianas con obras de los mejores artistas de cada una de ellas, existiendo de la toscana una sola obra, pero de Miguel Ángel Buonarroti. Se trataba de un ejemplar del *Nacimiento* –imaginamos de Jesucristo–, el cual era «digno de la estimación de los hombres doctos en la materia»<sup>565</sup>.

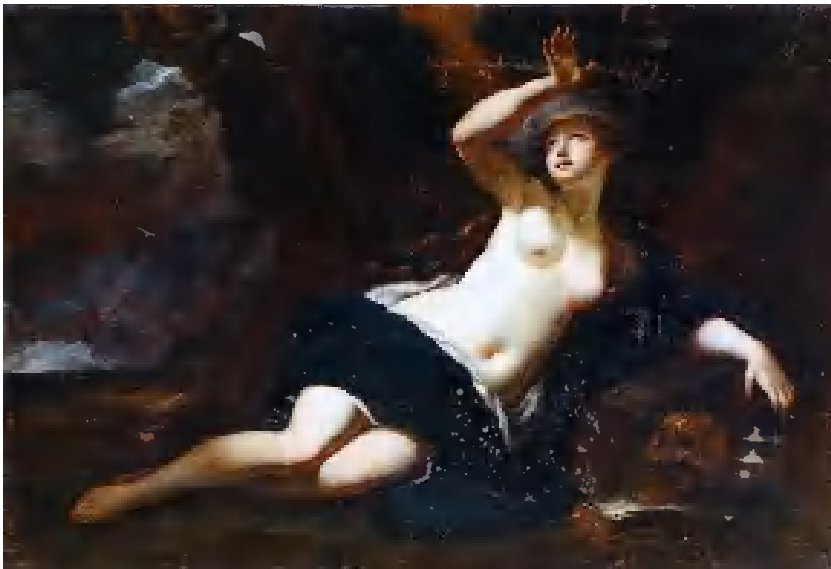


Fig. 92.- Taller de Francesco Furini, *Magdalena Penitente*. Sevilla: Palacio de las Dueñas.

<sup>563</sup> Amador de los Ríos, 1844: 409.

<sup>564</sup> Sobre el expolio francés en Sevilla, véase especialmente: Ferrín Paramio, 2009. Cano Rivero, 2015. Para profundizar sobre este asunto, véase: Japón, 2018c: 169-212.

<sup>565</sup> Amador de los Ríos, 1844: 444.



Fig. 93.- Francesco Botti, *Magdalena Penitente*. Mercado anticuario.

216

En la residencia del deán López Cepero se exponía un gran número de pinturas italianas, aunque son muy pocos los cuadros con atribuciones a artistas concretos, contándose entre los florentinos un *San Vicente Ferrer* y un *San Jacinto*, que hacen pareja, y un *San Bruno* de Vincenzo Carducci<sup>566</sup>, una tabla con *San Francisco de Asís* de medio cuerpo del Cigoli<sup>567</sup>, así como una escultura en madera de un *Profeta* de cuerpo entero de Pietro Torrigiano<sup>568</sup>.

En el palacio de las Dueñas, propiedad de los duques de Alba desde el siglo XVII, con la unión entre Antonia Enríquez de Ribera Portocarrero, IV marquesa de Villanueva del Río, y Fernando Álvarez de Toledo y Mendoza, IV duque de Alba de Tormes<sup>569</sup>, se atesora una gran galería artística que incluye diversas pinturas llegadas desde Toscana, aunque se desconoce cuándo entraron en este inmueble hispalense<sup>570</sup>. Una de las piezas más antiguas con este origen es el retablo renacentista de *Santa Catalina de Siena* de Neri

---

<sup>566</sup> AAVV, 1860: 41 y 53, respetivamente.

<sup>567</sup> AAVV, 1860: 46.

<sup>568</sup> AAVV, 1860: 68. En ciertos periodos de debilidad económica, el deán López Cepero vendió en Madrid algunos de sus cuadros, mayormente de escuela sevillana. Sobre ello, véase: Martínez Plaza, 2018: 168-169.

<sup>569</sup> Lleó Cañal, 2016: 88-89. Anteriormente, el espacio lo ocupaban unas casas fundadas por los Pineda, aunque posteriormente, en 1496, pasó a ser propiedad de Catalina de Ribera, esposa de Pedro Enríquez de Quiñones, con quien se define el núcleo principal de esta casa (Lleó Cañal, 2016: 17-26).

<sup>570</sup> Muchas de ellas fueron adquiridas por Carlos Miguel Fitz-James Stuart en el siglo XIX en Italia y Europa, con la intención de recuperar las obras de arte que habían pertenecido a la familia y que por los acontecimientos bélicos de los siglos pasados se dispersaron. En: Cacciotti, 2102: 27-37.



di Bicci (c.1418–1491), en el que se aprecia el milagro de la aparición de la Virgen María rodeada de ángeles, y acompañada de dos santas, para entregarle a la religiosa el silicio. Del siglo XVII, existe una representación de *María Magdalena* dada a los pinceles de Andrea Vaccaro (1604–1670) (fig. 92)<sup>571</sup>, atribución que carece de fundamento, pues parece una obra salida del taller del florentino Francesco Furini. De esta obra, existen al menos otras dos copias de ámbito toscano, siendo una adscrita a Simone Pignoni (1611–1698), cuyo maestro fue efectivamente Furini, así como otra a Francesco Botti (1640–1711), discípulo a su vez de Pignoni (fig. 93)<sup>572</sup>. Aunque la versión expuesta en Dueñas presenta un cuestionable estado de conservación, revela una calidad superior a las anteriormente citadas, pudiendo ser la cabeza de serie creada propiamente por Furini.

En esta colección existe otro cuadro atribuido a este mismo maestro, el cual representa la *Creación de Eva*<sup>573</sup>. No obstante, creemos que sería más conveniente situarlo en un ámbito boloñés, cercano a la producción de Giovan Francesco Barbieri, el *Guercino* (1591–1666). Cabe recordar que Pedro de Toledo, vástago del II duque de Alba, poseía una villa en Florencia para cuya decoración encargó en 1554 una serie de tres *Vistas de Palermo*, que se han identificado erróneamente con las conservadas actualmente en este inmueble sevillano<sup>574</sup>, las cuales fueron realizadas en la segunda mitad del siglo XVII. Por último, entre los tapices que decoran los muros de Dueñas se encuentra uno especialmente valioso que proviene de la Arazzeria Medicea de Florencia, compuesto por seis piezas con diversas escenas del mito de *Faetón*, basados en cartones de Alessandro Allori<sup>575</sup>.

En 1901, la condesa de Lebrija, Regla Manjón Mergelina, natural de Sanlúcar de Barrameda, adquirió la casa-palacio de la calle Cuna en Sevilla en la que fue exponiendo todas las obras de arte, incluidas soberbias piezas de arqueología, que había ido comprando a lo largo de su vida<sup>576</sup>. En su pinacoteca se hallan diversas pinturas de estirpe

---

<sup>571</sup> Lleó Cañal, 2016: 126.

<sup>572</sup> Esta obra fue vendida en subasta por la casa Pandolfini (22 abril 2013, lote 75). Agradezco a Marta Fossati las indicaciones sobre la existencia de la misma.

<sup>573</sup> Barcia y Pavón, 1911: n° 111. Pérez Sánchez, 1965: 497. Valdivieso, 1990: 572. Lleó Cañal, 2016: 126.

<sup>574</sup> Lleó Cañal, 2016: 126.

<sup>575</sup> Redín Michaus, 2012: 84-103.

<sup>576</sup> Sobre la faceta de coleccionista de la condesa de Lebrija, véase: Lleó Cañal, 2002: 9-62.

italiana, nunca estudiadas con anterioridad, y aunque la procedencia de todas ellas se desconoce, no resultaría extraño que hubieran sido adquiridas en el comercio sevillano del siglo XIX y comienzo del XX.

218



Fig. 94.- Carlo Dolci (aquí atrib.), *Ecce Homo*. Sevilla: Casa-Palacio de la condesa de Lebrija.



Fig. 95.- Carlo Dolci, *Ecce Homo*, 1681. Mercado anticuario.

En esta ocasión se quiere poner de relieve la presencia de un *Ecce Homo* sobre tabla (fig. 94), de gran calidad aunque muy oscurecido debido a la oxidación de los barnices, el cual muestra ciertas características formales de la pintura florentina del siglo XVII. Si bien puede recordar a ciertas propuestas de pintores de entre siglos, especialmente al Cigoli, creemos más conveniente situar esta obra en la órbita de Carlo Dolci, quien parece basarse a su vez en un modelo de Correggio muy popular, en cuya producción se cuenta con diversas versiones de esta temática, siendo algunas de ellas muy similares a esta de Sevilla, en concreto una que se encuentra en el comercio anticuario, la

cual está firmada y fechada en 1681 (fig. 95)<sup>577</sup>, así como otra conservada en el Museo diocesano de Santo Stefano al Ponte en Florencia<sup>578</sup>.

Tampoco resulta extraña la existencia de cuadros de Dolci en los lugares que pertenecieron hasta 1833 al antiguo reino de Sevilla, como en Cádiz, donde Antonio Ponz pudo contemplar varios cuadros suyos –de las que no especifica la iconografía– en la colección de Pedro Alonso O’Crowley, así como una *Santa Apolonia* en la casa de José de Murcia<sup>579</sup>. De uno de los discípulos de este maestro, Bartolomeo Mancini (), se conserva en el colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Sevilla una *Dolorosa*<sup>580</sup>.

## 2.5.- Reflexiones sobre la teoría y praxis de la copia pictórica en torno al círculo intelectual de Francisco Pacheco

La copia pictórica fue uno de los principales recursos que tuvo la Iglesia Católica para difundir la fe en todo el mundo. A través de la reproducción de ciertas imágenes milagrosas, que por tener la misma apariencia se cargaban supersticiosamente con las mismas energías y propiedades mágicas, se podía inducir la admiración con el objetivo de encontrar la protección de la obra original. Desde el primer momento del descubrimiento de América, el proceso de evangelización había comenzado entre los diferentes pueblos indígenas, y para llevarlo a cabo de una manera más efectiva se usó generalmente la enseñanza basada en la educación visual. De esta manera, llegó una serie de representaciones sagradas muy populares en España, específicamente relacionadas con la Virgen, las cuales tuvieron un gran éxito. Quizás el caso paradigmático en ese momento fue la *Virgen de Antigua*, una representación de María que porta al Niño Jesús en brazos

---

<sup>577</sup> <https://blouinartsalesindex.com/auctions/Carlo-Dolci-6017545/Ecce-Homo-> (consultado: 25 de abril de 2019). Sobre la producción de *Ecce Homo* de Dolci, véase: Soltys, 2003: 371-373.

<sup>578</sup> Para esta obra, véase: Serafini, 2015: 304 (nº. 63).

<sup>579</sup> Ponz, 1794, XVIII: 25-28. De esta última obra se conoce al menos tres versiones autógrafas muy similares incluso en sus dimensiones; véase: Gregori, 2003: 36. Otra obra creída por algún tiempo de origen toscano en Cádiz fue el *Entierro de Cristo* conservado en el Museo de esta ciudad, que si bien fue atribuido en un principio al Cigoli, actualmente se cree del napolitano Fabrizio Santafede; véase: Pérez Sánchez, 1985: 296-297.

<sup>580</sup> Hernández Díaz, 1955: 115.

y una rosa blanca en una de sus manos, pintada en la pared de la capilla del mismo nombre en la Catedral de Sevilla con influencias de la pintura de Siena, posiblemente en la segunda mitad del siglo XIV<sup>581</sup>. Existen numerosas historias que explican su descubrimiento milagroso vinculado a la conquista de la ciudad por parte de la corona castellana a los musulmanes, así como diversas leyendas sobre sus capacidades sobrenaturales<sup>582</sup>. La fama de esta imagen fue tan difundida que se convirtió en la patrona de la ciudad y en la protectora de muchas asociaciones, incluida la de los marineros que habían confiado en ella la salvaguarda del puerto, fundamental para el bienestar económico de Sevilla. Por lo tanto, se conoce cómo Cristóbal Colón, en reconocimiento a la ayuda obtenida gracias a esta devoción, llamó *La Antigua* a una de las primeras islas ocupadas en el Caribe, y unos años más tarde, Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano confiaron en la misma *Madonna* para la circunnavegación del mundo entre 1519 y 1522<sup>583</sup>. Estos son solo dos de los muchos ejemplos que sitúan a *La Antigua* en las historias de conquistadores y navegantes, pero esta devoción fue tan importante que su efigie se estampó en pancartas y medallas relacionadas con los eventos del propio puerto hispalense a lo largo del siglo XVI. Tanto es así que el emperador Carlos V fue acompañado en toda Europa en su lucha contra la herejía protestante por otra copia de esta misma Virgen<sup>584</sup>. En consecuencia, con la creciente fama de esta devoción que se había extendido rápidamente por América y Europa, el gremio de pintores sevillanos recibió numerosos encargos relacionados con la reproducción de esta iconografía<sup>585</sup>.

<sup>581</sup> Valdivieso, 1986: 23. Esta no fue la única imagen de la Virgen pintada sobre muro que fue admirada desde la Edad Media en Sevilla, hay otras como la *Virgen de Rocamador*, *de Coral* o *de los Remedios*.

<sup>582</sup> De la extensa bibliografía existente sobre este tema, ver especialmente: Sánchez Moguel, 1868. Pereda, 2004: 201-212 (ensayo este último que se basa en el manuscrito de Manuel Ortiz *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Siviglia, Biblioteca Colombina, Ms. 57-4-23); 2007: 145-158.

<sup>583</sup> Mena García, 1998: 25-26.

<sup>584</sup> Muñoz Maldonado, 1861: 414-415: «No cedió a sus abuelos en la devoción a la Virgen de la Antigua el grande emperador Carlos V, rey de España, el que en el año 1526, al venir a Sevilla [...] la mandó copiar y la llevó consigo como perpetua auxiliadora de sus batallas y conquistas, llevándola a Alemania».

<sup>585</sup> Hay cientos de copias con esta imagen que decoran las iglesias españolas, ver por ejemplo: Santos Márquez, 2015: 75-77. Incluso en América, véase: Costa Luna, 2013: 12-24. Algunas de las copias conservadas están atribuidas a relevantes pintores de la escuela sevillana del siglo XVI, como Hernando de Esturmio (Romero Dorado, 2016: 43-46) o a uno de los artistas que será analizado en las páginas siguientes por la importancia de sus escritos en el campo de copia, Pablo de Céspedes, ver Martínez Lara, 2015: 15-31. También son visibles en colecciones privadas, como el ejemplar que puede verse en el Palacio de las Dueñas.

Como puede intuirse, en la transición al siglo XVII, la copia pictórica era una práctica común entre los artistas de este antiguo reino de Andalucía, y aunque hasta ahora este tema nunca se ha abordado desde una perspectiva teórica y monográfica, sobre la base de algunas publicaciones de contenido literario y artístico de entonces, en parte es posible reconstruir la consideración dada a este tema en aquel momento.

Como se ha comentado de diversas ocasiones anteriormente, el artista más relevante en la escuela local fue entonces el pintor y tratadista Francisco Pacheco. Se destacó como una de las personalidades más completas de Sevilla en la renovación intelectual y cultural, y se insertó en la esfera de los aristócratas y humanistas entre los siglos XVI y XVII, uno de los periodos de mayor esplendor de la ciudad a lo largo de la Edad Moderna<sup>586</sup>. Nos situamos, por lo tanto, hacia 1604, cuando se coloca en el techo del Camarín Grande de la Casa de Pilatos las pinturas analizadas en precedencia ejecutadas por Pacheco con un complejo programa iconográfico de tipo neoplatónico (fig. 24). En esta misma sala, el duque de Alcalá, un hombre interesado en las artes y en la literatura, se reunía con este maestro y otros pintores y escritores de la ciudad para discutir temas humanísticos. Como resultado de esta estrecha relación entre la nobleza y el arte, la ubicación de la Academia Pacheco se situó en la misma residencia ducal, Academia de la que también formó parte el propio Fernando Afán Enríquez de Ribera<sup>587</sup>. En cualquier caso, el lugar elegido para celebrar las reuniones intelectuales era el mismo espacio en el que se había creado una importante colección de arte, en la que las copias estaban muy presentes y se tenían en alta estima. Para definir el programa ideológico del techo de *Hércules*, Pacheco había sido asesorado por algunos escritores con quienes compartía opiniones filosóficas, como Fernando de Medina, una de las figuras literarias más importantes de principios de siglo<sup>588</sup>. Por entonces ya de edad avanzada, y gracias a la

---

<sup>586</sup> Para tener una panorámica de este momento, véase: Méndez Rodríguez, 2006: 13-23.

<sup>587</sup> Sobre las reuniones intelectuales celebradas en la residencia del III duque de Alcalá, véase Hazañas y La Rúa, 1888: 3-4. La existencia de la Academia Pacheco dentro de la residencia ducal fue cuestionada por Bassegoda (Pacheco, [1649 (1990)]: 29) y Cacho Casal, 2011: 84-86 y 102-105, mientras que otros como Brown y Kagan apoyan esta hipótesis (Brown, 1978: 38-39. Brown y Kagan, 1987: 233-234) y Méndez Rodríguez, 2005: 275. Para más información sobre el papel de los intelectuales que se dedicaron tanto a la literatura como a la pintura, véase: Méndez Rodríguez, 2017: 103-124.

<sup>588</sup> El propio Pacheco señala la ayuda obtenida de Medina en su tratado. Véase: Pacheco, [1649 (1990)]: 451. Medina es especialmente recordado por sus estudios sobre Garcilaso de la Vega y por las traducciones de varios clásicos latinos al español, como Ausonio. Para Medina, véase: Vranich, 1997.

educación que había tenido junto con otros grandes escritores del siglo anterior, Medina fue, en ese momento, considerado el maestro de la escuela local. Este título también corresponde al papel de la protección intelectual ejercida sobre los poetas jóvenes, quienes acudían a él para solicitar su corrección o consejo. Además, Medina jugó un papel esencial al vincular a la casa Pilatos con otro círculo de intelectuales que surgió en este panorama cultural sevillano, el del poeta Juan de Arguijo<sup>589</sup>.

Probablemente Medina fuera el mediador entre Pacheco y otro pintor que le dio diversos consejos técnicos para la creación de las mismas pinturas mitológicas, es decir, Pablo de Céspedes<sup>590</sup>. Este artista y religioso cordobés fue muy apreciado por la escuela sevillana sobre todo por su contacto directo con Italia, después de haber estado en Roma en dos ocasiones trabajando en la decoración de la iglesia de Santa Trinità dei Monti bajo las órdenes de Federico Zuccari, como se ha comentado en precedencia<sup>591</sup>. En primeras instancias fue educado entre el conocimiento de la cultura intelectual erasmista Alcalá de Henares y las doctrinas romanas emitidas por Trento. Por lo que tuvo una considerable actividad como teórico, dejando numerosos manuscritos que demuestran el profundo conocimiento de la teoría artística de su tiempo. Especialmente se advierte en ellos un amplio saber de la cultura italiana al citar las publicaciones de Giorgio Vasari, o del mismo Zuccari con quien había aprendido personalmente el arte de la pintura<sup>592</sup>.

En su *Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura* escrito a principios del siglo XVII<sup>593</sup>, se puede ver en particular los matices con los que Céspedes lograba enmarcar el concepto de copia pictórica en su complejidad. En primer lugar, se sobrentiende de sus palabras un cierto interés en las técnicas que los artistas podían utilizar para reproducir ciertos motivos decorativos, como el modelo, el calco, los

---

<sup>589</sup> Esta relación se confirma con el encargo que Pacheco le hizo a Arguijo para la traducción de algunos versos de los textos de San Gregorio Nacianceno incluido en el *Arte de la Pintura*; véase: Pacheco, [1649 (1990)]: 25. Para la personalidad de Juan de Arguijo, véase: Asensio, 1883.

<sup>590</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 451.

<sup>591</sup> Baglione [1642 (1733)]: 28. Entre la extensa literatura sobre las estancias de Céspedes en Italia, véase: Ceán Bermúdez, 1800, I: 316-325. Tubino, 1868: 31-36. Marrón, 1965: 95-105. Angulo Íñiguez, 1967: 305-307. Rubio Lapaz, 1993: 171-176. Díaz Cayeros, 2000: 5-60. Para obtener más información sobre el círculo humanista romano en el que había estado Céspedes, véase: Verzosa, 2006.

<sup>592</sup> Rubio Lapaz, 1993: 171-176.

<sup>593</sup> El manuscrito se encuentra en el Archivo de la Catedral de Granada (libro 58, fol. 263-275). En esta ocasión nos basamos en la transcripción ofrecida por Rubio Lapaz, 1993: 419-440. Para un análisis general de este documento, véase: Rubio Lapaz, 1990: 15-27

cartones o los patrones: «Las bordaduras i obras de recamo de que ai tanta mención [...] podía hazerlas primero l’aguja que no precediese un patrón de mano de pintor juntamente con los colores, donde avían de ir? Era andar a ciegas i casi imposible poderse hazer la labor»<sup>594</sup>.



Fig. 96.- Gaspar Becerra (copia de Miguel Ángel), *Juicio Final*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>594</sup> Rubio Lapaz, 1990: 422. Esta noticia sobre el uso de los dibujos preparatorios para los trabajos de bordado muestra que Céspedes conocía muy bien cómo funcionaban los obradores especializadas en este arte, como podía ser aquel de mayor importancia en España que se encontraba en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, del que se conserva una gran colección de estos diseños, los cuales puedo haber conocido este pintor; véase Beltrán Tamayo, 2000. El pintor formó parte de la Accademia di San Luca, de la Accademia dei Virtuosi al Pantheon y también de la Compagnia di San Giuseppe en Roma, donde se admitían a los bordadores, contrario a lo que se podría imaginar; véase: Tiberia, 2002: 243 (nota 151). Para la presencia de Céspedes en estas instituciones, véase Martínez de la Peña y González, 1968: 297. Redín Michaus, 2007: 266. Martínez Lara, 2012: 144-150.



En el razonamiento inicial sobre el uso de modelos para la reproducción de motivos artísticos, el autor se remonta a la unión de dos culturas antiguas muy diferentes y geográficamente distantes, como la egipcia y la maya, y se centra en la comparación de la forma de hacer jeroglíficos y calendarios respectivamente<sup>595</sup>. Remontándose así a la antigüedad del pensamiento sobre la reproducibilidad artística, Céspedes abre el camino a la legitimidad de la imitación y, por lo tanto, de la copia en el arte de la Edad Moderna. Por ello, el concepto de imitación se menciona asiduamente, aunque no siempre con un solo significado. Cuando se refiere a los artistas Alonso Berruguete (c. 1490–1461) y Gaspar Becerra (1520–1568), los describe como grandes imitadores de Michelangelo Buonarroti<sup>596</sup>, lo que indica, no solo que los españoles se habían inspirado sus esculturas y pinturas, sino también que copiaron estas obras para aprender de su estilo. Aunque no existen otras referencias por parte de Pablo de Céspedes más allá de estas palabras, es muy probable que tuviera constancia de las diversas copias que Becerra hizo de las obras de Miguel Ángel, ejecutadas durante su estancia romana, como el dibujo del *Juicio Final* en la Capilla Sixtina (fig. 96)<sup>597</sup>. La imitación también se define como una especie de "competencia" entre la copia y el original hasta los límites de la autenticidad, como lo sugiere la declaración en torno al famoso *Retrato de Tommaso de' Cavalieri* ejecutado por el Buonarroti: «una manera de debuxar tan grande i hermoçada que no solo es cosa maravillosa pero hasta agora nunca imitada, aunque de muchos tentada, ni hasta aquel día vista»<sup>598</sup>.

El tema de la emulación de la realidad en el arte, como una copia que logra igualar o superar el modelo original, tuvo que ser muy común en las discusiones eruditas celebradas en Sevilla durante el siglo XVII. No solo porque aparece en los escritos de la

---

<sup>595</sup> Rubio Lapaz, 1993: 422-423.

<sup>596</sup> Rubio Lapaz, 1993: 423.

<sup>597</sup> Este dibujo de Becerra se conserva en el Museo Nacional del Prado, pero proviene de la colección real (Trapier, 1941: 4. Salas, 1969: 117-122. Pérez Sánchez, 1980: 33, n° inv. D000003). La realización de la copia debe estar fechada antes de la intervención de Daniele da Volterra en el original, ya que Becerra representa las figuras desnudas. El mismo Céspedes habría estudiado el *Juicio Final* de Miguel Ángel en Roma, como viene indicado en: Pacheco, [1599 (1886)], s.p. (f. 30).

<sup>598</sup> Rubio Lapaz, 1993: 425. Es muy probable que Céspedes hubiera conocido a Cavalieri en Roma. En: Pacheco, [1649 (1990)]: 115 y 456 (nota 5).

teoría artística de Céspedes y Pacheco, sino también porque se refleja en la literatura popular de esos años, como se puede ver en la ya mencionada novela picaresca *El Guzmán de Alfarache*, publicada por Mateo Alemán entre 1599 y 1604. Además de las obras maestras mencionadas en el texto, la primera parte comienza precisamente con una profunda discusión filológica sobre la imitación de la naturaleza, evocada por el escritor a través de la competencia hipotética entre dos artistas que debían pintar un caballo para un cliente extranjero. El concurso se resuelve con la elección del cuadro en el que el animal viene efigiado de la manera más fiel al modelo natural, es decir, sin espacio para la libertad de composición, interpretando así la disputa sobre las diferentes elecciones estilísticas de la época:

«Pintó un overo con tanta perfección que sólo faltó darle lo imposible, que fue el alma; porque en lo más, engañando a la vista –por no hacer del natural diferencia–, cegara de improviso cualquiera descuidado entendimiento. Con esto solo acabó su cuadro, dando en todo lo dél restante claros y oscuros»<sup>599</sup>.

226

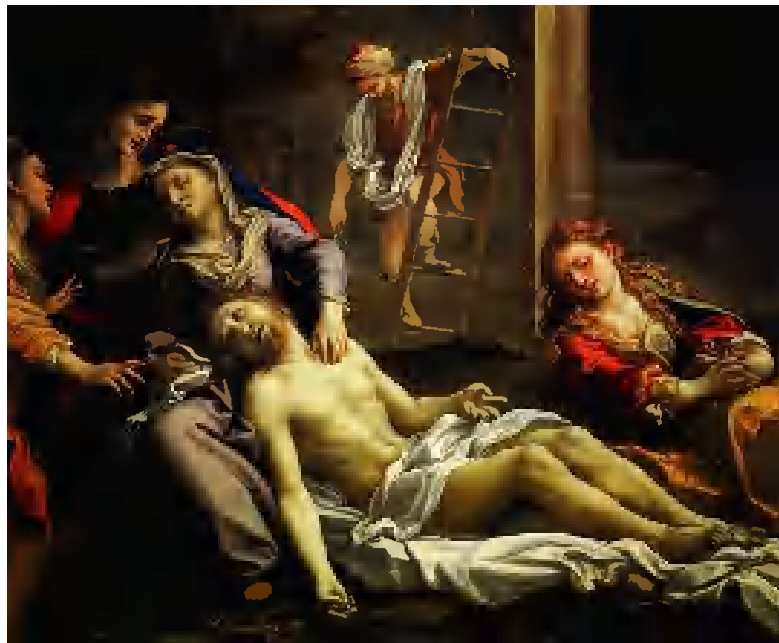


Fig. 97.- Antonio Allegri, el "Correggio", *Lamentación sobre Cristo muerto*, c. 1524. Parma: Galleria Nazionale.

---

<sup>599</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 83. Se puede entender a través de estas palabras que uno de los pintores representa indudablemente una obra al estilo de Caravaggio, mientras que el otro artista realiza la suya con una apariencia manierista, siendo este texto el paradigma de lo que ocurría en Sevilla a comienzos del siglo XVII, es decir, el temprano triunfo del naturalismo. Para obtener más información, consúltese: Darnis, 2012: 191-196.

Además del concepto de la *Imitatio*, Céspedes era plenamente consciente del valor de la copia pictórica como indicador del éxito de una obra original. Prueba de esto es un fragmento de su *Discurso* en el que relata cómo admiraba la *Lamentación sobre Cristo muerto* del Correggio (fig. 97), que se hallaba entonces como ahora en Parma, describiéndola con gran atención, aunque extrañamente aún se ha documentado una estancia suya en esa ciudad. Al pintor le fascinó particularmente la figura de la Magdalena, la cual había visto copia en solitaria en otros cuadros de distintos artistas, como él mismo especificó con gran habilidad poética: «La Magdalena, la qual figura a sido celebrada, de tal suerte que ella sola anda retratada en innumerables cuadros de por sí»<sup>600</sup>. La Magdalena de Correggio se había convertido así en un valioso prototipo que se había replicado en distintas ocasiones gracias al lenguaje moderno con el que Correggio se había representado el *pathos* y, por lo tanto, la frágil sensibilidad de este personaje. Este fue un aspecto que no pasó desapercibido tampoco para Céspedes, quien probablemente también había tomado algunos apuntes gráficos de la pintura original en Parma, como se puede apreciar en la evidente influencia de Correggio en las diferentes pinturas ejecutadas por el español<sup>601</sup>. De hecho, Francisco Pacheco en su tratado expresó varias veces su opinión considerando a Céspedes como un verdadero heredero de Correggio en lo que respecta al similar uso del color<sup>602</sup>. Entre las versiones de esta figura individualizada ella sola en otra obra, existen varios ejemplos tanto en instituciones museísticas, como en la Fondazione Cariplo de Milán, donde se conserva un ejemplar de Scipione Pulzone (1544–1598) (fig. 98), en el Museo Nacional de Estocolmo, atribuido a Georg Pencz († 1550) (fig. 99), o religiosas, como en la iglesia de San Antonio Abad y el monasterio de San Clemente ambos en Sevilla, así como otra exhibida en la capilla de la Vera Cruz en el templo de los Santos Juanes de Bilbao<sup>603</sup>.

<sup>600</sup> Rubio Lapaz, 1993: 426.

<sup>601</sup> En este punto, es interesante recordar cómo llegaron a España varias copias de la composición completa de la *Lamentación* de Correggio, como la existente en el Museo del Prado, la cual presenta una alta calidad y se data a mediados del siglo XVI, procedente de la adquisición por parte de la Corona de la colección de Carlo Maratta. Ver: AAVV, 1985: 167, n° inv. P000117 (39 x 47 cm) (fig. 100).

<sup>602</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 488. Para profundizar sobre la influencia de Correggio sobre Céspedes, véase: Angulo Íñiguez, 1954: 313. Díaz Cayeros, 2000: 40-50.

<sup>603</sup> Esta última obra, que no ha sido reconocida como una copia de Correggio hasta el momento, fue realizada por un artista local probablemente a finales del siglo XVII cuando viene encargada la



Fig. 98.- Scipione Pulzone, *Magdalena penitente*, c. 1570-1573. Milán: Fondazione Cariplo.

228

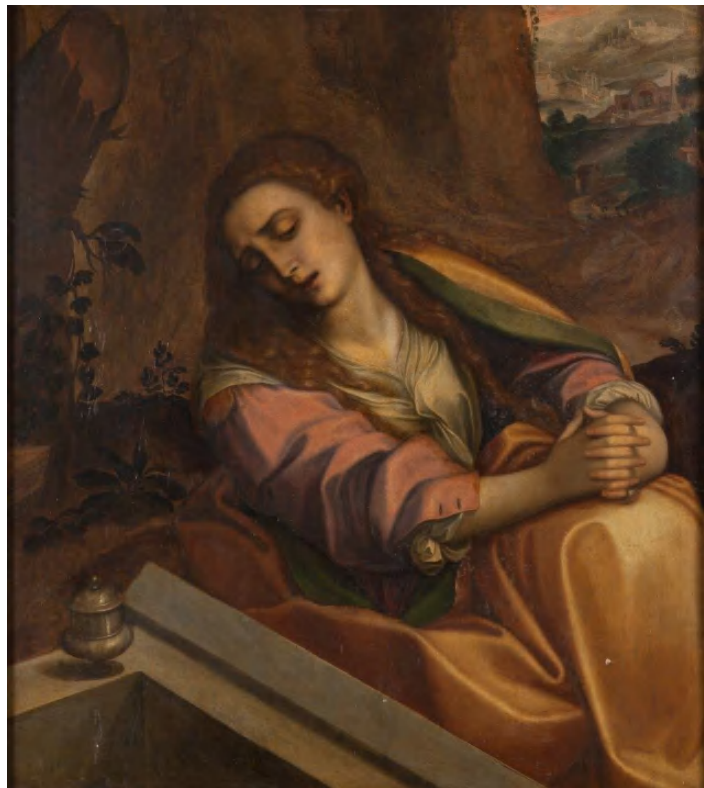


Fig. 99.- Georg Pencz (atrib.), *Magdalena penitente*. Estocolmo: Museo Nacional.

---

construcción de la capilla. El contrato para la arquitectura del altar data de 1696; ver: Cruz Yábar, 2009: 105. Esta información demuestra la supervivencia de este modelo dos siglos después de su creación.



Fig. 100.- Antonio Allegri (Copia de), el "Correggio", *Lamentación sobre Cristo muerto*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Al describir el proceso mediante el cual otros pintores copiaron a la Magdalena, Céspedes recurrió al término «retratada». En general, en la historiografía artística, *retratar* se ha utilizado con el significado de representar a una o un grupo de personas, pero en este caso se emplea como sinónimo de copiar una figura no necesariamente directamente de la naturaleza<sup>604</sup>. Aunque parece haber sido interpretado hasta ahora a la luz del lenguaje literario de la metáfora, podemos encontrar otros ejemplos en escritos y documentos de la época. Continuando siempre en el círculo sevillano, María de Fonseca Pimentel, condesa de Olivares –madre del conde duque de Olivares–, escribió una carta en 1590 dirigida a Fernando I de 'Medici, Gran Duque de Toscana, para pedirle que le enviara una copia de la pintura milagrosa de la Santísima Annunziata de Florencia, en estos términos:

«A la de la Santa Anunciata de essa ciudad é tenido siempre mucha devoción desde que vine a Roma y no siéndome possible gozar el bien de visitarla é desseado mucho tener un retrato del mismo tamaño que ella es y más al natural

<sup>604</sup> Todavía hoy en el *Diccionario* de la lengua española de la Real Academia es posible encontrar dos acepciones del término «Retratar» ajustado a este significado 1. tr. *Copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o de una cosa*; 3. tr. *imitar* (|| parecerse) (Real Academia Española, RAE).

que fuese posible, y aunque é procurado dos o tres años á de hacerle hacer no é podido salir con ello, que no ay pintor que lo sepa hazer como conviene si no uno que era del Gran Duque que está en el cielo, y no hazia ninguna obra sin licencia de su señor y que también era menester pedírsela para copiar la imagen porque en su propio poder estaban las llaves»<sup>605</sup>.

En este caso, los términos *copia* y *retratar* vienen aplicados indistintamente con el mismo significado de *reproducir*, mostrando de este modo tan elocuente que se trataba de vocablos comúnmente usados en aquellos años. La noticia de la copia de la pintura de la *Annunziata* no debería haber sido ajena a Céspedes, ya que en el manuscrito relata su estancia en Florencia y describe su visita a la basílica de Santa Maria del Fiore, de la que aprecia especialmente la tabla del *Juicio Final* pintado por Alessandro Allori, basado en la obra maestra de Miguel Ángel. Además, considera su excelencia al referirse al interés de Pío V en querer llevar esta obra a Roma para ser copiada por Bartholomeus Sprangers (1546–1611)<sup>606</sup>. Este pintor flamenco siempre ha sido reconocido por su trabajo como copista y aún más como grabador, y Céspedes, que estaba al tanto de su producción, se refirió a él como sigue: «por ser tan nombrado el día de oi por la elegancia de las estampas que corren por todo el mundo de su invención»<sup>607</sup>.

Las estampas, como es bien sabido, han sido realmente importantes en los obradores de copistas de la época, y Céspedes reafirma la legitimidad de su uso comparándolas con las pinturas monocromas mencionadas por Plinio<sup>608</sup>. En este sentido, subraya la función de difusión de los modelos realizados por los grabados y, por lo tanto, la grandeza de los grabadores como Alberto Durer (1471–1528) y Marco Antonio Raimondi, así como «otros por quien se an comunicado por todo el mundo las obras de tantos eccelentes pintores»<sup>609</sup>.

---

<sup>605</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 7 (folio 528v).

<sup>606</sup> Rubio Lapaz, 1993: 435.

<sup>607</sup> Rubio Lapaz, 1993: 435.

<sup>608</sup> Rubio Lapaz, 1993: 432.

<sup>609</sup> Rubio Lapaz, 1993: 432.

Francisco Pacheco tomó como referencia las lecciones de Francisco de Medina y Pablo de Céspedes para componer sus escritos y pinturas, elogiándolos a ambos como maestros de la escuela sevillana en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (1599)<sup>610</sup>. En el *Arte de la Pintura* existen numerosas menciones a la copia, derivadas no solo de los dos artistas anteriores citados, sino también de otras fuentes, lo que permite reconstruir la teoría en torno a esta práctica tal y como se entendía en la Sevilla en el tránsito al siglo XVII. Primeramente, la copia pictórica viene presentada por Pacheco como una actividad obligatoria en las primeras etapas del aprendizaje de los jóvenes artistas en los talleres. Así se destaca en el capítulo del *Arte* dedicado a las diferentes etapas que caracterizaban la formación de un pintor, y para ilustrar este concepto Pacheco eligió un poema de Pablo de Céspedes en el que se enfatiza la necesidad de dedicación con mucho tiempo y esfuerzo para obtener excelentes resultados en la pintura. Por tanto, era un requisito indispensable pasar largos periodos ejercitándose en la copia de las obras de los grandes maestros y poder distinguir el genio que había en ellos: «en este grado de principiantes, que consiste en imitar justamente el exemplar [...] conviene arrimarse a cosas determinadas, y bien entendidas de buenos artífices»<sup>611</sup>. Tan pronto como el aprendiz asimilaba el estilo de estos maestros, debía proceder a definir el suyo propio, evitando el error de quedarse solo en la práctica de la copia superficial:

231

«Y, por decir lo que siento, muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia»<sup>612</sup>.

En cierto sentido, por lo tanto, la copia se valora como trascendental al comienzo del aprendizaje de la técnica pictórica, lo que de hecho permite encontrar un estilo propio a la vez que se va tomando consciencia de las características sustanciales que

---

<sup>610</sup> Pacheco, [1599 (1886)], s.p. (ff. 30-33 y 126-129).

<sup>611</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 268.

<sup>612</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 269.

determinaron el éxito de la producción de los artistas más célebres del pasado. El propio Pacheco retomó nuevamente el mismo juicio al tratar el concepto de originalidad citando literalmente las palabras de Ludovico Dolce: «la invención procede del buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas»<sup>613</sup>. Pero Pacheco no se limita a realizar un compendio solamente teórico; en cuento a él mismo como artista, introduce diversos casos prácticos fundados en su propia experiencia, como por ejemplo:

«Yo hice, siendo mancebo, una copia de esta santa imagen que se traxo de Roma, a quien llaman Sacro Volto, que tenia unas letras en el cuadro que decía así: ‘Imago Christi salvatoris ad imitationem ejus quam missit Abagaro, quae Romae habetur in monasterio Sancti Silvestri’»<sup>614</sup>.

Esta copia realizada durante su aprendizaje confirma una vez más la presencia en Sevilla de grabados de representaciones devocionales, los cuales también fueron reproducidos por los aprendices de los talleres. En este último caso, al tratarse de una composición muy simple, el joven Pacheco podría haberla imitado sin dificultad<sup>615</sup>.

Aunque este artista es tajante al insertar la copia exclusivamente en el período formativo del pintor, a lo largo de su propia carrera se evidenciaron ciertas contradicciones que revelan cómo la praxis de la copia no siempre siguió a la teoría de la época. En este sentido, en el mismo tratado sugiere a veces haber llevado a cabo varias copias en su edad adulta, como una copia parcial de un *Retrato de Isabel de Saboya*, duquesa de Módena, sentada con su hijo, cuyo original fue ejecutado por Santo Peranda

---

<sup>613</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 269. El conocimiento de la teoría de Ludovico Dolce fue proporcionado a Pacheco por otros intelectuales de Sevilla que tenían estos tratados en sus bibliotecas. En este caso específico, fue Fernando de Herrera quien poseía los textos de Dolce que sirvieron para esta reflexión. Sobre Herrera, véase: Macrì, 1953, 3-18; 1972. Para conocer más sobre el concepto de la invención en la literatura de Ludovico Dolce, véase: Dolce, [1565 (2010)]. Arroyo Esteban, 2015: 339-360.

<sup>614</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 232.

<sup>615</sup> Aunque la descripción de Pacheco es bastante explícita, se ha querido identificar esta copia como *La Verónica* que poseía Ursula Ramón en 1656 (Valdivieso y Serrera, 1985: 75), pero Bassegoda afirma que la iconografía no se ajusta a la figuración de la impronta del rostro de Cristo (Pacheco, [1649 (1990)]: 232, nota 52). El grabado de la *Santa Faz* de San Silvestre, con la misma cartela, todavía está muy difundido y se conservan numerosos ejemplares en las iglesias europeas; ver Di Blasio, 2000. Guscín, 2016: 214.



(1566–1638)<sup>616</sup>. Incluso, como se ha comentado anteriormente, admite haber tomado algunas de las partes más famosas del fresco del *Juicio Final* de Miguel Ángel de un grabado para componer una pintura del mismo tema para el convento de Santa Isabel en Sevilla en 1614 (fig. 22). El artista confirma asimismo que entró en contacto con esta obra maestra, no solo a través de las descripciones precisas de Pablo de Céspedes, sino también porque vio personalmente «todas las invenciones que yo pude y andan en estampa (que son muchas) de esta copiosa historia, y particularmente, la de Micael y hice conceto de una gran copia»<sup>617</sup>. Además, en la Catedral de Granada se conserva otra copia fechada en 1590 y firmada por Pacheco de una *Virgen con el Niño* de Marcellus Coffermans (fig. 101), cuyo original se encuentra en la iglesia de la Anunciación de Sevilla, en el altar donde el mismo Pacheco había pintado otros cuadros dos años antes. Es muy relevante cómo el pintor, además de su nombre, escribió en la firma «EXPINXIT A.D. MDXC », ratificando así el valor de la copia fiel de las pinturas de los maestros admirados.

Por lo tanto, el artista se encontraba en la obligación de reformular su opinión sobre la copia pictórica después de comparar la teoría con su propia experiencia. Aunque la copia es considerada por él como el punto de partida necesario por todo pintor, también es un elemento crucial en el fracaso de tantos otros que no pueden encontrar su propio estilo, perdidos en la pobreza moral de hacer una carrera satisfechos solo con encargos de copistas. Sin embargo, para Pacheco, esta práctica sigue siendo indispensable para el éxito profesional del artista, que surge como tal gracias a sus habilidades de emulación y de invención para crear una obra original a partir de una selección de elementos tomados de estampas o copiados de otras obras diferentes:

«Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres,

---

<sup>616</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 532.

<sup>617</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 309 (y especialmente nota 3). Como se ha señalado, es probable que la copia citada fuera un grabado de Ambrosio Brambilla de 1588 de grandes dimensiones.

así de estampa como de mano, ofreciéndose ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo»<sup>618</sup>.



234

Fig. 101.-Francisco Pacheco (copia de Marcellus Coffermans), *Virgen de la leche*, 1590.  
Granada: Catedral de Granada

<sup>618</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 269.

Además de estimar la copia como un instrumento de creación, el tratadista apreciaría siempre esta práctica cuando fuera realizada con gran calidad pictórica, como testimonio de un original perdido, así como sustitutivo de una obra que es difícil de contemplar tanto por la distancia geográfica, como por otras razones. En este sentido, Pacheco presenta ciertos ejemplos encontrados en Sevilla, como la copia que el duque de Alcalá encargó en Roma del fresco de las *Bodas Aldobrandinas*, cuando era embajador ante la Santa Sede en 1625<sup>619</sup>, o como en el caso de las diferentes reproducciones de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio existente en la ciudad<sup>620</sup>.

Finalmente, volveremos nuevamente a Fernando de Medina por su papel decisivo como vínculo entre el círculo de Pacheco y el otro del poeta Juan de Arguijo<sup>621</sup>. Como se ha podido ver en precedencia, este personaje fue un gran mecenas del arte y la literatura sevillana a principios del siglo XVII gracias a un importante legado de sus padres, destinado a terminar rápidamente debido a los gastos invertidos en el mecenazgo cultural<sup>622</sup>. La opinión de Arguijo sobre la copia siempre estará en el campo de la literatura, siguiendo los preceptos y las correcciones de su maestro, es decir, el propio Medina. En este sentido, ha llegado a nuestros días un apreciado manuscrito de sus sonetos en el que, siguiendo preceptos muy similares a los elaborados por Pacheco para la pintura, consideraba particularmente molestas las repeticiones y el abuso de la excesiva influencia de otros literatos<sup>623</sup>. A través de ciertos elementos similares a este último, parece plantearse una idea muy similar compartida por los dos grupos, ya que Arguijo exigió y encargó un techo en su residencia decorado por Alonso Vázquez (fig. 44), a la manera de la Casa de Pilatos. Ciertamente, Arguijo habría tenido la oportunidad de ver

<sup>619</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 114 (y nota 15). La copia de las *Bodas* se encontraba en el Camarín Grande, es decir, en el salón de la *Apoteosis de Hércules*, aunque se desconoce su paradero actual.

<sup>620</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 443. Como se verá más adelante, ciertamente no hay rastro de las copias de la *Crucifixión de San Pedro* en Sevilla, siendo el ejemplar más conocido en España aquel conservado en el Colegio del Patriarca de Valencia. Sin embargo, encontramos una versión fuertemente inspirada en la iglesia de San Alberto de Sevilla (Pérez Sánchez, 2005c: 174-175; 2005d: 176-177). Por otro lado, resulta singular la omisión de Pacheco de la copia de la *Madonna dei Pellegrini* del propio Caravaggio, la cual estuvo presente en la colección del duque de Alcalá en el primer tercio del siglo (Brown y Kagan, 1987: 248, I.5). De hecho, otra copia de la misma imagen está documentada en el mismo momento en la colección de Tomás de Mañara (Gómez Piñol, 2014: 223-246).

<sup>621</sup> Para conocer más en profundidad este particular, véase: López Bueno, 1987: 33-36.

<sup>622</sup> Vranich, 1965: 72-80.

<sup>623</sup> Arguijo, 1841. Vranich, 1977: 258-264.

esa obra en la residencia del duque, ya que en su libro de poemas es posible leer un soneto dedicado a Ícaro, siendo este una suerte de copia literaria de la pintura de Pacheco para el techo de Alcalá<sup>624</sup>.

Por tanto, a través de estas reflexiones estamos en grado de afirmar que la copia pictórica tenía un gran valor en los obradores de Sevilla a inicios del siglo XVII, no solo como medio de aprendizaje, sino también como recurso compositivo y como fin en si mismo, debiendo suponer que la presencia de estos ejemplares debía de ser más abundante de lo que hasta el momento se creía. Mediante algunos ejemplos citados en este capítulo se ha podido demostrar como los maestros sevillanos utilizaban las copias de obras célebres a su alcance como inspiración para sus propias composiciones, del mismo modo que hacían con los grabados. Como se podrá ver en las siguientes secciones, a lo largo de toda la centuria, la consideración de la copia iría en aumento tanto para los coleccionistas como para los artistas, pudiéndose probar como grandes maestros sevillanos, como Murillo, la utilizaron en su proceso creativo tanto como las estampas.

---

<sup>624</sup> Arguijo, 1841: 29

### III

## Relaciones culturales entre Génova y Sevilla en el siglo XVII

«Fueme juntamente con esto engolosinando con referirme curiosidades, las grandes excelencias de Florencia, la belleza de Génova, el incomparable único gobierno y regimiento de Venecia y otras de gusto, que de tal manera me dispusieron, cavando en mí aquella noche toda, que no la reposé ni pude imaginar en otra cosa»<sup>625</sup>.

La presencia de la nación genovesa en Sevilla se remonta a la época almohade, al menos desde 1160, aunque sería a partir de la reconquista de la ciudad en 1248 con Fernando III cuando esta comenzara a aumentar exponencialmente, llegando asimismo un número elevado de ciudadanos ligures a otras áreas castellanas para auxiliar en la real empresa<sup>626</sup>. En 1251 el embajador Nicolo Calvo obtuvo del rey los fueros y estatutos de asentamiento en Sevilla para la población genovesa presente en la ciudad, la cual se dedicaba casi por completo al comercio<sup>627</sup>, siendo escogido para el establecimiento de esta el llamado *Barrio de la mar*, al igual que otros extranjeros, creándose en él diversos distritos según la proveniencia de sus ocupantes<sup>628</sup>. La calle Génova ocupaba lo que actualmente sería la avenida de la Constitución, enclave céntrico y de gran importancia para la residencia de los genoveses, conseguido gracias a ciertos privilegios otorgados por la corona, por los que además se les permitía tener un edificio propio para la Lonja

---

<sup>625</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 507.

<sup>626</sup> Collado Villalta, 1985: 53.

<sup>627</sup> Para una panorámica general sobre la actividad comercial de los genoveses en Sevilla hasta el siglo XV, véase: González Jiménez, 1985: 123-129.

<sup>628</sup> Collado Villalta, 1985: 53. Pellegrini, 2012: 220-222.

de Contratación, en cuya fachada podía leerse hasta el siglo XIX: «Esta casa es propiedad de la serenísima República de Génova»<sup>629</sup>.

La conquista de Cádiz en 1262 supuso la reconfiguración de su puerto como un enclave fundamental para la prosperidad del antiguo reino de Sevilla, siendo tomado también por los genoveses como un apéndice de la propia capital hispalense, transformándolo en una de las escalas de referencia más trascendentales en el comercio marítimo<sup>630</sup>. Esto incentivaría la llegada de un mayor número de estos italianos, los cuales en el siglo XV, antes del descubrimiento de América, ya establecieron en Sevilla diversas compañías familiares que seguirían operando hasta el siglo XVII, como la de los Pinello, Di Negro, Centurione, Doria, Cattaneo, Grimaldi y Lomellini, entre otros. Su poder en la España del sur se acrecentó con un préstamo conocido para el cerco de Baza en 1489, en tiempo de los Reyes Católicos, para la anexión del reino de Granada, región en la que conseguirían también establecerse diversas estirpes poderosas venidas desde Liguria, así como en Almería y Málaga<sup>631</sup>.

238

Con el descubrimiento del continente americano en 1492 –sustentado en gran parte por los genoveses residentes en Sevilla– y el cambio de la política en Génova, que pasaba de ser francófila con Andrea Doria a entrar desde 1528 en la órbita de la corona española, los genoveses tuvieron especialmente en el sur de la península ibérica un papel de gran protagonismo en el comercio transoceánico, hasta la década de 1620 cuando pierden interés para la monarquía castellana<sup>632</sup>. A esta actividad se le sumaba la gestión de los banqueros ligures presentes en los reinos castellanos, tan efectiva que fueron escogido por la curia pontificia para la recaudación del dinero en estas tierras, estando algunos de ellos estrechamente relacionados con Sevilla, como veremos posteriormente<sup>633</sup>.

---

<sup>629</sup> Chaves Rey, 1911: 4. Para profundizar en los privilegios que la nación genovesa obtuvo en Castilla, véase: González Gallego, 1974: 275-358.

<sup>630</sup> Pellegrini, 2012: 225.

<sup>631</sup> Otte, 1996: 190-191. Pellegrini, 2012: 226. Para profundizar en las diversas familias genovesas establecidas en Granada desde el siglo XV hasta el XVIII, véase especialmente: Girón Pascual, 2012.

<sup>632</sup> Girón Pascual, 2012: 5.

<sup>633</sup> González Jiménez, 1989: 401. Una panorámica sobre la presencia genovesa en el tránsito del siglo XV al XVI se puede ver en: Igual Luis, 1992: 79-116. Igual Luis y Navarro Espinach, 1997: 261-332.

En el siglo XVII, la comunidad genovesa estaba plenamente integrada en la ciudad y conformaba uno de los grupos sociales más ricos, tanto es así que en 1595 gracias a un asiento otorgado por Adamo de Vivaldo, miembro de una familia establecida en esta ciudad, se creó el efímero banco público de Sevilla, el cual se erigiría como un importante instrumento para los banqueros de la corte, aunque estaría activo solamente hasta 1601<sup>634</sup>. A pesar de estos ejemplos, la influencia genovesa en lo económico pasaría a un plano totalmente secundario hacia la mitad de la centuria, dando cuenta de ello los documentos generados en torno al famoso pleito que entabló esta comunidad al completo por la libre elección de sus cónsules y corredores de lonja<sup>635</sup>, mediante los cuales se puede conocer con bastante claridad cómo se organizaba desde antiguo. Para ser concisos, esta se basaba en la emulación del sistema político genovés, el cual se aplicaba en todas las colonias de esta región en el extranjero, siendo una fórmula conocida como “síndrome de Génova”, en la que se observaba una estructuración jerárquica, encabezada por la Junta de Nobles a la que pertenecían aquellos inscritos con ese rango en el libro de la Nobleza de la República de Génova, así como otros que habían sido admitidos por sus cónsules o por la misma nación en la capital hispalense. Ejemplo de la importancia de estar incluido en la esa lista se aprecia en la situación del mercader Cosme Micon, quien debió tener algún problema a su llegada hacia 1611 a España y tuvo que certificar su privilegiada situación haciendo enviar a los distintos núcleos genoveses en Castilla, como Sevilla, un poder del Doge de la República exigiendo que:

«el dicho magnífico Cosme deve ser avido, tenido, tratado y reputado de todos por noble de nuestra república, como los otros qualesquier demás descriptos en aquel libro y que el dicho magnífico Cosme puede y deve usar y gozar como arriba de todos lugares y de las otras cosas de que los demás ciudadanos nobles

---

<sup>634</sup> Ben Yessef Garfia, 2015: 135. En 1600 aparecen presidiendo este banco el genovés Giacomo Mortedo y Juan Castellanos Espinosa.

<sup>635</sup> En aquel momento aparece como corredor de la lonja de la nación genovesa Ambrosio Musio (probablemente Ambrogio Musso), al menos así firma en poderes hacia 1611, en los que se relaciona en términos comerciales con distintos personajes italianos y españoles, como Jerónimo de Villegas. Véase el apéndice documental, doc. núm. 142. Este debió ejercer también como agente, véase: Montojo Montojo, 1993: 330 (nota 1406).

de nuestra República pueden usar y gozar a bien nuestra señoría como en otra qualquier parte del mundo»<sup>636</sup>.

Cabe destacar que el consulado genovés en esta ciudad fue una concesión real desde el siglo XIII, así como la propiedad de dos corredurías de lonja, lo que les otorgaba una cierta independencia jurídica, por lo que en el siglo XVII se genera una serie de encuentros de intereses en el seno de esta comunidad con otro de los sectores más numerosos, aquel de los mercaderes de la misma nación, los cuales solicitaron precisamente información acerca de la naturaleza de aquellos antiguos pero vigentes derechos y privilegios obtenidos de la corona. Esta crisis será aprovechada por el Cabildo municipal, que asistía a la debilitación del inmenso poder que habían alcanzado los genoveses, cuyo predominio sobre el Mediterráneo se había ampliado con la Carrera de Indias<sup>637</sup>, pues en el estatuto jurídico de estos existían a su vez una serie de ventajas económicas sobre los demás extranjeros de gran significación, como la protección ejercida por el propio concejo hispalense, la exención del pago de la alcabala en todo el reino, autorizaciones para sacar de Sevilla sin impuestos las mercaderías que no se vendiesen y la cuarta parte de la plata que se importase, así como el derecho de uso en exclusividad de la calle de Génova, entre otros<sup>638</sup>.

240

Todo este despliegue de prerrogativas se vieron reflejadas en la imagen de la mencionada vía, en la que se situaban los comercios de productos de lujo, como las joyas y los tejidos, cuyos regentes se esmeraban en engalanarla de la mejor manera posible ante festejos de la realeza, como sucedió en la celebración de la entrada Felipe II en Sevilla en 1570. Juan de Mal Lara presencié el recorrido oficial y describió el momento en que llegó a aquella calle de la siguiente manera:

---

<sup>636</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 153. Cosme Micon se estableció finalmente en Madrid, y sus anotaciones sobre la cotización de la moneda se han convertido en un documento fundamental para el estudio de la escasez de metal precioso en España en el siglo XVII; véase especialmente: Serrano Mangas, 1996.

<sup>637</sup> Para profundizar sobre el pleito de los genoveses en Sevilla, véase: Collado Villalta, 1985: 53-114.

<sup>638</sup> González Jiménez, 1985: 121-122.



«Luego entró por la calle de Génova, dejando a la mano izquierda la pila, que es hermoso incensario de una piedra blanca, despidiendo por de fuera mucha agua, por unos caños de bronce, que a trechos van puestos, saliendo de bocas de animales y esfinges de piedra artificiosamente hechas. El aderezo de la Calle de Génova era de la misma suerte, que en ninguna fiesta ha parecido tan rica ni tan desembarazada, por tener quitadas todas las compuertas, que sobre las puertas suelen tener»<sup>639</sup>.

En sus cercanías estaban la Catedral, la Casa Lonja, los Reales Alcázares, el Convento Casa Grande de San Francisco y la plaza que lleva el nombre del mismo santo, lo que hacía de esta vía un lugar de continuo tránsito, centro cultural y de festejos. En el día del Corpus, por ejemplo, se conoce que se decoraba con gran lujo, siendo una de las más valoradas, y los Rosarios nocturnos tenían en este lugar una estación, la cual se trataba de un retablo con una pintura de la *Virgen del Pópulo*<sup>640</sup>, una devoción preeminentemente italiana, que tendría seguramente relación con el convento del mismo nombre que se localizaba hasta el siglo XVIII muy cerca de este lugar, en el Arenal. Además, se podía contemplar una cruz con las efigies de San Andrés y San Roque a ambos lados, conjunto desaparecido que muy probablemente se tratara de una pintura o un retablo cerámico<sup>641</sup>.

Estas muestras artísticas tendrían una estrecha relación con la cultura genovesa, la cual se venía importando especialmente desde el siglo anterior, pues como comprobaremos a continuación, junto con Florencia, Génova tendría una importancia crucial en la introducción del estilo renacentista y el posterior influjo italiano. En un primer momento, este proceso de integración estilístico en la capital hispalense recayó en

<sup>639</sup> Mal Lara, [1570 (1992)]: 204-205.

<sup>640</sup> Chaves Rey, 1911: 6. Un reflejo de lo que pudo ser el programa decorativo de la calle Génova en el día del Corpus se puede apreciar en el lienzo de Manuel Cabral Aguado Bejarano, realizado en 1857, y conservado en el Museo del Prado (nº inv. P004259). El desaparecido convento del Pópulo de Padres Agustinos se construyó en el siglo XVII con el beneplácito del arzobispo Luis Fernández de Córdoba, en cuya portada, configurada a modo de retablo, se podía contemplar otro ejemplar de esta imagen, como se puede ver una estampa de la entrada de Felipe V en Sevilla de Pedro Tortorero de 1748. En: Fernández Rojas, 2008: 346-362.

<sup>641</sup> Chaves Rey, 1911: 6-7.

manos de los personajes ligures con mayor poder adquisitivo, como Francesco Pinello, quien construyó una de las residencias más significativas del siglo XV. Este fue uno de los mayores protectores de Cristóbal Colón a su llegada a Sevilla, puesto que se habían conocido con anterioridad en su ciudad de origen, y cuando se reencontraron el rico comerciante no dudó en mostrarle su apoyo, no sólo económico, sino introduciéndolo en los altos cauces administrativos bien conocidos por Pinello<sup>642</sup>. La relación con el factor fue prácticamente la única que el almirante guardaría con estima de su estancia sevillana, consiguiendo que tras la muerte de ambos el contacto se prolongara entre sus dos familias<sup>643</sup>.

Francesco Pinello, banquero y mercader, llegó a la ciudad tras haber estado previamente en Valencia trabajando como agente de la banca de Génova y de su propia compañía, cuya riqueza había aumentado gracias a una unión previa con una miembro de los Centurione en Genova, ciudad en la que tenían su palacio cercano a la iglesia de San Siro<sup>644</sup>. Pronto abandonaría la actividad mercantil para ocupar puestos de gobierno, sirviendo especialmente en la instauración de la Casa de Contratación, siendo nombrado como su primer factor, tras ascender rápidamente en la aristocracia sevillana gracias a la gran fortuna cosechada y al matrimonio contraído con María de la Torre, noble cordobesa, con quien tuvo dos hijos –así como otros tres legitimados por la corona. Su notoriedad se vio reflejada en la residencia que encargó construir, en la que materializó sus deseos de plasmar entre sus muros el mundo del Renacimiento italiano<sup>645</sup>.

Francesco murió en 1509, siendo desde ese momento Jerónimo Pinello, canónigo de la Catedral, el encargado de continuar con el legado familiar. La gran propiedad llegó a ocupar una extensión que alcanzaba desde la calle Argote de Molina hasta la calle Abades, la cual sería dividida en dos partes, una de ellas para el religioso y la otra para uno de sus hermanos llamado Pedro. De la casa-palacio original no quedan apenas elementos, pero en los inventarios se recoge la riqueza de la ornamentación empleada

---

<sup>642</sup> Boscolo, 1985: 254-258.

<sup>643</sup> Varela, 2004: 236.

<sup>644</sup> Boscolo, 1985: 249-250.

<sup>645</sup> Ybarra Hidalgo, 2001: 12-15.

para su engalanamiento, destacando unos tapices historiados, un pequeño retablo, así como dos reposteros de Cristóbal Martínez<sup>646</sup>.

De la casa de Pedro Pinello, quien llegaría a ser mayordomo de la Catedral –cargo que le permitió entrar en contacto con los artistas más relevantes del momento–, sólo queda una reja datada en estos años de comienzos del siglo XVI. En cambio, de la casa de Jerónimo, actual sede de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, quedan importantes muestras de su origen, aunque cuenta con diversas reformas efectuadas con posterioridad. Destacan los elementos constructivos y de decoración del patio, como las columnas y la fuente de mármol blanco de Carrara, que llegaron a Sevilla desde el taller de Antonio María Aprile da Carona hacia 1540<sup>647</sup>.

Esta construcción es un ejemplo del fenómeno de italianización planteado en el capítulo anterior en torno a la escultura, pero que también se apreció en la arquitectura y su ornato. Como resultado del gran desarrollo económico que se estaba viviendo en este enclave, surgió junto a la clase nobiliaria la figura del burgués adinerado, los cuales competirían por demostrar su poder económico teniendo como escena principal las fachadas y portadas de los palacios. Este proceso supuso la reforma de diversos inmuebles civiles, en los que se introducirían en aquellas partes visibles al público elementos de la modernidad llegada desde Italia como signo de distinción, teniendo como ejemplo el comienzo de la construcción del Palacio de Carlos V en Granada, así como las transformaciones introducidas en el Alcázar sevillano, los cuales no llegarían a suponer una contradicción estilística, sino que se encontraría un bello equilibrio entre esta disparidad de estilos, coexistiendo la herencia mudéjar con las nuevas formas de manera excepcional<sup>648</sup>.

En este sentido, Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa, padre del I duque de Alcalá, realizó un viaje de peregrinación a Jerusalén en 1518, haciendo escala en diversas ciudades italianas entre las que se halló Génova. A su vuelta, efectuó diversas modificaciones en su residencia, la Casa de Pilatos, incluyendo algunas de las novedades

---

<sup>646</sup> Falcón Márquez, 2002: 111-112.

<sup>647</sup> Falcón Márquez, 2002: 123-125.

<sup>648</sup> Urquizar Herrera, 2007: 33.

renacentistas al núcleo arquitectónico levantado anteriormente por deseo de sus progenitores, Pedro Enríquez de Quiñones y Catalina de Ribera. Estas reformas ornamentales, inspiradas por lo que pudo contemplar en su periplo italiano, fueron encargadas a diversos talleres genoveses, siendo una de las más importantes la portada del edificio constituida a modo de arco de triunfo (fig. 102), en la que se insertan dos medallones clasicistas en las enjutas, siendo esta una declaración de intenciones que mostraba a la sociedad sevillana el poder de esta familia. Además, la cornisa con barandilla de tracería gótica remite a la Cartuja de Pavía, edificio que seguía siendo un vehículo muy importante de exhibición social<sup>649</sup>. Un paralelismo en la Italia humanista del momento lo podemos ver en la fachada de la *Casa Cavassa* de Saluzzo, encargada por uno de los más importantes funcionarios del marquesado de esa ciudad, sobre todo por los elementos ornamentales de carácter clasicista que vienen a determinar la imagen pública de los *Uomini illustri*<sup>650</sup>.

244



Fig. 102.-Portada de la Casa de Pilatos. Sevilla.

---

<sup>649</sup> Urquizar Herrera, 2007: 34.

<sup>650</sup> Gozzano, 2011: 70.

Por tanto, Sevilla se inundó de mármol italiano, sobre todo en las portadas de las casas, las cuales servían de escaparate en los que mostrar la riqueza y pujanza de sus dueños. Del mismo modo se erigían los patios interiores constituidos por numerosos fustes y capiteles procedentes de Carrara y otros puntos de Liguria. Además del ejemplo de Pilatos, se modernizaron partes de otros inmuebles ya existentes, como el patio de las Doncellas del Alcázar sevillano, donde se sustituyeron los pilares de ladrillos por columnas pareadas talladas en la vecina península. Lo mismo vemos en las capillas de los grandes templos, como en la Catedral de Sevilla, donde Baltasar del Río, obispo de Scala, mandó construir un retablo marmóreo compuesto por dos niveles, estando representada en el superior la escena del *Pentecostés*, y en el inferior el sepulcro del mecenas, quien finalmente fue enterrado en Roma. Si bien se desconoce la autoría de esta obra, se piensa que pudo ser ejecutada en el taller de Pace Gaggini u otro a él cercano, pues se aprecia la huella de manos ligures en la perfecta introducción de la perspectiva del relieve del nivel superior<sup>651</sup>.

Otro ejemplo es la portada interior de la Capilla Real de Granada, que se convertiría en un referente en toda Andalucía. Este espacio se comenzó a construir hacia 1504 como lugar de enterramiento para los Reyes Católicos, concluyéndose con la dicha portada en 1516. A pesar de la estructura y ornamentación gótica que predominan en el conjunto, se introdujeron elementos renacentistas en las enjutas, con sus elementos heráldicos, los reyes de armas y la escena de la *Adoración de los Reyes Magos*, posiblemente salida de la mano de Jorge Fernández<sup>652</sup>, maestro que trabajó fundamentalmente para la curia hispalense. Así mismo, la fachada exterior, a pesar de haber sido remodelada en el siglo XVIII, conserva elementos originales de esta época como algunas esculturas de lanceros, realizadas por Nicolás de León<sup>653</sup>.

Por entonces se atendía a la importación desde Génova de otra tipología de obras que funcionaría igualmente como muestra del nuevo estilo, en un ámbito en el que se une la magnificencia de la nobleza y la piedad religiosa, es decir, en los monumentos

---

<sup>651</sup> Airaldi y Palomero Páramo, 1988: 91-92.

<sup>652</sup> González Gómez, 1991: 358.

<sup>653</sup> Gallego y Burín, 1953: 12-13.

funerarios. Por ello, en Sevilla se asiste a una evolución en los sepulcros, siendo el ejemplo más destacado el panteón funerario de la casa de Alcalá en la Cartuja de Santa María de las Cuevas. De entre todas las piezas que conforman este espacio, destaca el sepulcro de Pedro Enríquez de Quiñones, realizado por Antonio Maria Aprile de Carona, hacia 1520, y encargado por su hijo Fadrique Enríquez (fig. 103)<sup>654</sup>. En principio fueron destinados para la Sala de Capítulo de aquel monasterio, donde estuvieron hasta 1842, fecha en que el edificio fue adquirido para establecer una fábrica de cerámica. El deán López Cepero gestionó su traslado a la iglesia de la Anunciación, propiedad ya entonces de la Universidad de Sevilla, aunque se devolvieron a su lugar de origen tras la remodelación de la zona de la Cartuja con motivo de la Exposición Universal de 1992<sup>655</sup>.



246

Fig. 103.- Antonio Maria Aprile da Carona, *Sepulcro de Pedro Enríquez de Quiñones*, c. 1520. Sevilla: Cartuja de Santa María de las Cuevas.

---

<sup>654</sup> Gallego y Burín, 1953: 71.

<sup>655</sup> Lleó Cañal, 1979: 103.

El modelo referencial para este sepulcro es aquel otro del cardenal Mendoza en la Catedral hispalense, el cual adapta en su composición el arco de triunfo, presentando asimismo ciertas concomitancias con los sepulcros que diseñó Andrea Sansovino (1460–1529), abandonándose, por tanto, el túmulo funerario medieval usado hasta el momento. En su decoración se aprecia un rasgo típico de esta etapa, el *horror vacui*, con elementos tanto del imaginario cristiano como del mundo grecorromano, simbiosis propia del primer Renacimiento, con la presencia de sirenas aladas unidas con guirnaldas que sostienen el sarcófago, flanqueado por las figuras de Hipnos y de Thanatos, así como por figuras de ángeles, *candelieri*, y grutescos en el friso, todos ellos motivos rápidamente difundidos en Europa tras su descubrimiento en la Domus Aurea en Roma. El programa iconográfico se completa con las efigies de San Pedro, Santiago, San Juan Bautista, San Bernardo de Claraval, San Esteban y San Francisco de Asís, situados en las hornacinas laterales, y con los relieves de la *Resurrección* y la escena del *Noli me tangere*, los cuales hacen alusión a la redención como vía para la vida eterna. Además, otros elementos presentes son los escudos nobiliarios y una lápida conmemorativa donde se informa de los honores del difunto, los cuales indicaban el deseo de la familia por evitar que el fallecido cayera en el olvido, entroncando así perfectamente con el sentido humanista de la fama<sup>656</sup>.

El sepulcro de su esposa, Catalina de Ribera, fue encargado también en Génova a Pace Gaggini, el cual sigue la misma composición que el anterior, aunque cambia la temática de los relieves, siendo estos *Cristo camino del Calvario* y el *Juicio Final*, convirtiéndose en uno de los conjuntos funerarios más expresivos del primer arte cristiano renacentista en Andalucía Occidental, incluso llegando a trascender aquí la influencia del arte Lombardo<sup>657</sup>.

El conjunto se completa con una serie de túmulos para otros miembros de la familia Ribera, todos realizados por Antonio Maria Aprile da Carona hacia 1535, siendo estos dedicados a Per Afán de Ribera, María Rodríguez Mariño y Aldonza de Ayala, Per Afán de Ribera el Joven, Teresa de Córdoba y María de Mendoza, Diego López de Ribera y Beatriz Portocarrero, y un último a Ruy López de Ribera e Isabel de Sotomayor. Como

---

<sup>656</sup> Lleó Cañal, 1979: 104-105.

<sup>657</sup> Lleó Cañal, 1979: 114.

se ha mencionado, todas estas sepulturas se hallan en el monasterio de la Cartuja de las Cuevas, donde Per Afán de Ribera, *el Viejo*, tenía en propiedad una cripta destinada al enterramiento de su linaje con el consentimiento de la comunidad de monjes<sup>658</sup>.

Este despliegue ideado para conservar la memoria de una familia tuvo una gran repercusión entre la sociedad sevillana, como demuestra que otros nobles emularan al marqués de Tarifa y encargaran sus sepulcros a talleres genoveses, como el marqués de Ayamonte, quien contrató una estructura en forma de retablo compuesto también a la manera de arco de triunfo con Antonio Maria Aprile entre 1526 y 1532. Este retablo marmóreo, que viene flanqueado por las imágenes orantes de los marqueses, anticipándose así a los grupos que los Leoni harían para El Escorial, fue destinado a la capilla de la iglesia del convento de San Francisco, aunque con el desmantelamiento del edificio fue trasladado a la iglesia de San Lorenzo de Santiago de Compostela<sup>659</sup>.

En este mismo momento en que la escultura y la arquitectura traían desde Italia la renovación de sus respectivos lenguajes, la pintura se fue introduciendo por los mismos canales de influencias. Las obras llegaban encargadas o adquiridas por los emisarios y nobles sevillanos, así como gracias a los propios artistas que venían ávidos de trabajos en la incipiente capital hispalense, convertida en la ciudad más importante de Castilla, así como en la posibilidad de marchar hacia América. A la corte madrileña llegaron en un primer momento diversos fresquistas genoveses tras la muerte de Gaspar Becerra, equipos completos para decorar las residencias reales, como El Pardo o la Casa de Campo, entre los que destaca Giovanni Battista Castello, *el Bergamasco* (c. 1500–1569), por su labor en el Real Alcázar<sup>660</sup>. Otro gran artista ligur que llegaría en esta coyuntura fue Luca Cambiaso (1527–1585), quien fue llamado en 1583 para decorar la iglesia del monasterio de El Escorial<sup>661</sup>. La pintura genovesa también sería objeto de deseo para los coleccionistas en el siglo XVII, pues como se verá posteriormente, en la capital hispalense

---

<sup>658</sup> Morales Chacón, 1996: 43-46.

<sup>659</sup> Ávila *et al*, 1998: 140-141. Para obtener más información sobre la influencia ejercida por los sepulcros de mármol y su importancia en la introducción del nuevo estilo en Sevilla y el resto de España, véase: Marías, 2002: 58-64.

<sup>660</sup> Checa, 2002: 85-86. Para conocer más sobre el entorno de Becerra y su vinculación con el mundo italiano, véase también: Redín Michaus, 2007.

<sup>661</sup> Sobre la venida de este pintor a Madrid, consúltese: López Torrijos, 1987: 243-248.



y en Cádiz aún existen numerosos ejemplares pertenecientes a los talleres de los artistas que trabajaron en la corte de Felipe II<sup>662</sup>.

A pesar de que, como se ha señalado en precedencia, la hegemonía del comercio de Génova en Sevilla se rompe en el primer tercio del siglo XVII, los agentes y comerciantes ligures asentados en los territorios de este antiguo reino fueron a su vez dinamizadores locales de la cultura artística genovesa, del mismo modo que los florentinos lo fueron con el arte de su región, como se ha indicado en el capítulo anterior. Uno de estos agentes que operaban en el cambio de siglo entre Italia y la capital hispalense fue Juan Francisco Ponzón –probablemente la castellanización de Giovanni Battista Ponzoni–, del que si bien apenas se tiene información de su biografía hasta el momento, sabemos ahora que antes de 1609 residía en la corte y que trataba también con los florentinos<sup>663</sup>, aunque al menos ese año consiguió ocupar el cargo de tesorero de la Santa Cruzada del Arzobispado de Sevilla, como trasciende de un poder notarial relativo al testamento de otro comerciante genovés, Francesco Rivarola:

249

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Francisco Ponzón tesorero de la santa cruzada en esta ciudad de Sevilla y su arzobispado y obispado de Cádiz, digo que por quanto, yo el dicho Juan Francisco Ponzón, como tal tesorero de la dicha cruzada di poder a Miguel Ángel Discornia y Juan Bautista Riberola, hijo de Jácome albaceas y testamentario de Francisco Riberola, difunto tesorero que fue nombrado por mí de las dichas bulas en el arzobispado de Cádiz y para administrar dicha tesorería y cobrar la limosna de las bulas que el dicho Francisco Riberola había distribuido y da cofiadas en las veredas del dicho obispado de Cádiz»<sup>664</sup>.

---

<sup>662</sup> Pérez Sánchez, 2002: 177-179.

<sup>663</sup> En 1608 se documenta en Madrid a través de un poder redactado en Florencia por Duti Masi, informando de una libranza que Ponzón tenía como procurador del capitán Juan Stefano Gualtieri. Véase el apéndice documental, doc. núm. 99.

<sup>664</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 96.

El mencionado Francesco Rivarola fue un importante comerciante, armador y prestamista amigo de Cristóbal Colón, que llegó a cosechar una considerable fortuna, siendo notable su presencia en la corte y en Sevilla. Sus descendientes continuaron con los diversos negocios familiares, consiguiendo estar presentes además en las islas Canarias y la actual Venezuela<sup>665</sup>. Por entonces, Ponzón estaba tratando también con una de las estirpes genovesas más poderosas, los Doria, cuya compañía estaba representada en Sevilla precisamente con la intermediación de este factor:

*«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Francisco Ponzón genovés residente en esta ciudad en nombre y en vos de Constantin Doria, hijo de Esteban Doria, por virtud del poder que de él tengo que pasó en la ciudad de Ginoba antes a tres de agosto del año pasado de seis [sic] a que me refiero, otorgo y conozco o me sustituyo el dicho poder según y como yo le tengo de derecho se refiere a Juan de Solís»<sup>666</sup>.*

250

Costantin Doria era hijo de Giovan Stefano Doria, primo de Marcantonio y Gian Carlo Doria, célebres coleccionistas de pintura caravaggista, quien llegaría a ser Dux de la República en 1633, cuyo interés por el arte se demuestra, entre otros indicios, por el encargo que hizo a Bernardo Strozzi (c. 1581–1644) para que decorara con frescos su residencia genovesa<sup>667</sup>. Se conoce que un año más tarde, en 1610, Ponzón fue el encargado de negociar la vacante del arzobispo Niño de Guevara por casi doce millones de maravedíes, habiéndose interpretado por esta transcendente acción que su procedencia debía estar en la propia Sevilla, puesto que este tipo de negociaciones había estado normalmente en manos de los agentes hispalenses, y no en Génova<sup>668</sup>. No obstante, en

---

<sup>665</sup> De la Rosa Olivera, 1966: 167-200.

<sup>666</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 96. Bis.

<sup>667</sup> Badiee Banta, 2010: 243. Aldea Vaquero, 1986, I: 349. En esta misma página se vincula con su hermano, Carlos Doria, duque de Tursi, capitán general de la Escuadra de las Galeras de Génova y embajador extraordinario de Felipe IV en Viena. Sobre la decoración de frescos en los palacios genoveses, véase: Gavazza, 2004: 87-101

<sup>668</sup> Carretero Zamora, 2013: 86.

distintos instrumentos notariales del mismo momento se le denomina claramente como «Juan Francisco Ponzón genovés»<sup>669</sup>.

Mayor interés guardan las noticias que lo vinculan con la esfera artística de este periodo, como su relación en 1611 con Juan Caxés, hijo de Patricio Caxés (c.1544–1611), artista y arquitecto proveniente de Arezzo, que llegó a ser pintor de Cámara de los reyes Felipe II y Felipe III, a través de un poder que este torga a Juan Francisco Ponzón:

«“EI Licenciado Juan Caxes, clérigo presuitero, beneficiado de San Salvador de la Villa de Vegel, diócesis de Cádiz, y vesino de esta Villa de Madrid”, da su poder a Juan Francisco Ponzón para cobrar del Licenciado Baltasar Ramírez, racionero de la Santa Iglesia de Cádiz, 1.000 rs. que se le debían del arrendamiento del beneficio, de los seis últimos meses de 1610 [...]»<sup>670</sup>.

En la primera década del siglo XVII, aparecieron en la corte una serie de banqueros genoveses que significaron la sustitución de aquellos otros ya ancianos, erigiéndose como una suerte de nueva generación, los cuales ejercieron un papel fundamental en la economía española de la primera mitad de la centuria. Tanto es así, que consiguieron controlar la negociación del crédito de la monarquía y la exportación de los metales preciosos, entre otros, en la década de 1640<sup>671</sup>. Desde el momento de la llegada de estos personajes a España hacia 1610, Ponzón se erigió como uno de los mediadores de algunos de ellos con la ciudad de Sevilla, hallándose rastros documentales de tempranas transacciones por entonces con Carlo Strata<sup>672</sup>, Bartolomeo Spinola<sup>673</sup>, Vicenzio Squarciafico<sup>674</sup> y Niccolò-Antonio Balbi<sup>675</sup>.

<sup>669</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 97.

<sup>670</sup> Agulló y Cobo y Baretech Zalama, 1996, II: 12. El documento se halla en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP), *Protocolo*, 4041, f. 5.

<sup>671</sup> Álvarez Nogal, 2005: 70. Sobre la presencia de banqueros genoveses en la corte madrileña anteriores a esta generación, especialmente desde tiempo de Carlos V, véase: Alonso García, 2011: 251-277.

<sup>672</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 108.

<sup>673</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 109.

<sup>674</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 110.

<sup>675</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 111.

Juan Francisco Ponzón murió de manera inesperada el primer día de noviembre de 1611 tal y como indicó su hermano Juan Bautista, también residente en Sevilla, sin haber redactado testamento, por lo que se designó a este último como heredero universal de sus bienes al ser su único hermano<sup>676</sup>. En el expediente creado para la obtención de los bienes del difunto, se aportaron diversos testimonios que identificaban el parentesco de los hermanos, recogándose algunas entrevistas a diversos testigos, entre los que se hallaban otros de nacionalidad genovesa, como Giovan Giorgio Panzari, amigo de los Ponzón presente en el hospital de los italianos en Madrid, y Orazio Peirani, residente en la corte. Gracias a ellos se conoce que Juan Francisco creció en la casa familiar que tenían en Génova sus padres, Andrea Ponzóni y Clara Rueca, y que vivía en Sevilla con su hermano en collación de San Isidoro. A esta declaración se adjuntó un inventario de sus posesiones, que son los siguientes:

252

«Primeramente diez y ocho sillas de caoba con sus asientos y espaldares de baqueta de moscobia y clabason doradas.

-Ítem dos bufetes de caoba.

-Ítem once lienssos de Flandes y un mapa mundi.

-Ítem ocho paños de tapisseria usada.

-Ítem una rama de madera dorada»<sup>677</sup>.

Como puede observarse, estos objetos vienen a servir a las necesidades de las diversas facetas profesionales que ejercía en Sevilla, entre ellos destaca el mapa del mundo que le serviría para tratar con los diversos comerciantes llegados de distintos países. Llama la atención la existencia de la serie de once lienzos de pintura flamenca, posiblemente de paisajes, y que no poseyera ninguna pintura de origen italiano, así como

---

<sup>676</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 98 (concretamente folios 903r-904r). «Juan Bautista Ponçon ginoves residente en esta ciudad de Sevilla al qual doy fe que conozco y dijo que él es hermano único y universal heredero de Juan Francisco Ponçon ginoves residente que fue en esta ciudad de Sevilla, falleció en ella abintestato y sin hacer testamento ni otra última voluntad e disposiçion en primero día del mes de noviembre de este año»

<sup>677</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 98 (especialmente 914v).

ningún otro tipo de objeto, lo que puede dar a entender que tendría pensado volver a su patria antes de su muerte.

Para antes de 1611 residía también en Sevilla el genovés Jerónimo Burone, quien llegaría a ocupar distintos puestos de gran importancia, como el de tesorero de la Casa de la Moneda, hasta 1625 cuando falleció en la capital hispalense dejando como albaceas testamentarios a Juan Andrea Calvo, Félix y Alonso Guzmán<sup>678</sup>. Habría llegado a la Sevilla hacia 1580, encontrándose con mucha probabilidad con el apoyo de algunos familiares que ya se encontraban allí, como Agostino Burone. Este era piloto de naos y se encargada de comerciar con América, trabajando en alguna ocasión para Giovan Battista Giustiniani<sup>679</sup>, afincado en la ciudad con su esposa sevillana Juana López, hasta 1589 cuando fallece en alta mar como consecuencia del ataque de un navío inglés, dejando como herederos de sus bienes a sus vástagos Benita, Pedro, Agustín, Juana y Jerónimo<sup>680</sup>. Estas posesiones eran en su mayoría fragmentos de tejidos, oro, ropajes y un esclavo, los cuales debían ser vendidos en pública almoneda<sup>681</sup>, siendo en cambio enumerados por su esposa, y debido al mismo acontecimiento, todos los bienes que se hallaban en la residencia de la familia que al momento se localizaba en la calle Larga (actualmente calle Pureza, en el barrio de Triana)<sup>682</sup>.

Jerónimo provenía de una rica familia genovesa encabezada por Battista Burone, su padre, quien había sido tres veces senador de la República, y por su madre Adornina Coronatta, como se desprende del expediente para ser caballero de la Orden de Santiago de su hijo, llamado también Jerónimo<sup>683</sup>. Aunque ya se había casado en Génova con

---

<sup>678</sup> Torres Rodríguez, 2010: 173.

<sup>679</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 101 (folio 3r). Varios miembros de la familia Giustiniani se documentan residiendo en la ciudad hasta el siglo XVIII, probablemente de una rama ya castellanizada, como Francisco Antonio Justiniano, caballero de Santiago y diputado de la San Telmo desde 1702 (Jiménez Jiménez, 2002: 37). Parece que en 1708 encontró su muerte en Veracruz, habiendo nombrando antes como sus albaceas a Juan Teodoro y al genovés Scipione Buonvicino, quienes pidieron hacer el inventario de los bienes que tenía allí por entonces con él. Es especialmente rico el apartado dedicado a las piezas de orfebrería y metales preciosos, por el que se documenta asimismo la estancia en la ciudad mexicana del joyero sevillano Francisco de Zambrano, encargado de hacer el reconocimiento y tasación de las piezas. Véase el apéndice documental, doc. núm. 146 (concretamente folios 70r-71v).

<sup>680</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 100.

<sup>681</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 100 (folios 8r-9v).

<sup>682</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 101.

<sup>683</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 102.

Innocenza Senarega, hija del Dux Matteo Senarega –enlace que sería anulado poco tiempo después–, este y sus otros hijos serían concebidos en el matrimonio que Burone tuvo con la sevillana Maria Joana de Loayssa, hija de Bernabé Álvarez de Loayssa, perteneciente a un prestigioso linaje malagueño, y de Maria Sivori, sevillana pero probablemente descendiente de italianos, vínculo que con seguridad ayudaría a Jerónimo en su ascenso social en la capital hispalense.

Burone tenía su residencia en la calle Piernas en la collación de San Juan de la Palma, colindando con la casa del platero de oro Alonso Pérez Vargas, miembro de la célebre Congregación de la Granada y amigo de Bernardo de Toro, como se especifica en las últimas voluntades del orfebre, que serán analizadas en profundidad en el capítulo de las relaciones con Roma. La mencionada calle Piernas se halla actualmente desmembrada en varias vías, aunque en esencia se trata de la denominada como de Pedro Miguel, siendo en uno de sus extremos donde se encontraba su residencia, que muy probablemente contenía un molino de harina, puesto que la calle transversal se denominó hasta el siglo XIX como de las Atahonas de Burón<sup>684</sup>.

254

Este personaje se haría en poco tiempo con una gran riqueza gracias a las ventas de juros del rey y letras de cambio, que le permitirían obtener puestos de gran relevancia en el cabildo sevillano, como el de caballero veinticuatro y tesorero general de la Cruzada, y su relación con Felipe III permitió que se llevara a cabo su naturalización como premio a los servicios prestados. Además, desde 1608, tras la bancarrota proclamada en España un año antes –causante de la caída de otras grandes fortunas extranjeras como la de los Fugger–, Battista Serra junto con Giovan Battista Giustiniani, Sinibaldo Fiesco, Ottavio Centurione y Niccola Balbi fundaron a petición del monarca la Diputación del Medio General para sanear la deuda pública. En esta coyuntura, Burone se convertiría en uno de sus intermediarios, así como de otros financieros genoveses en la corte, como Bartolomé Spínola y Vincenzo Squarciafico, estableciendo con algunos de ellos fuertes vínculos personales<sup>685</sup>.

---

<sup>684</sup> Moreno y Gálvez, 1845: 147. Muy probablemente se tratara del palacio que ocupó posteriormente el conde del Águila, situado cerca del convento de Montesión.

<sup>685</sup> Carlos Morales, 2015: 55-56. Ben Yesséf Garfia, 2015: 128-132.

Jerónimo Burone continuaría ejerciendo esta función de intermediario incluso una vez fuese elegido cónsul de la nación genovesa en Sevilla en 1609, cargo que ocuparía hasta su muerte en 1623. En este sentido, en 1611 hacía llegar desde Madrid un gran cargamento de mercaderías a Antonio de Artaza, probablemente un comerciante residente también en la capital hispalense, cuyos productos provenían de distintas partes de Europa, como varios jubones de seda de Milán y varios pares de zapatillas de Nápoles, varias decenas de estuches de Barcelona, toallas de Rouen, así como varias camisas y un peinador llegados desde Holanda. Además, en este envío se incluyeron ciento once ejemplares del *Templo Militante* del poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538–1610) y un amplio número de obras de arte de las que no se especifica su origen, llegando en condiciones desfavorables, encontrándose tres conjuntos diferentes, uno de ochenta y un «quadros de pinturas al óleo de lienzos pequeños maltratados, algunos rotos y otros apolillados», otro con cuatro más grandes de una vara de alto, pero también «maltratados y el uno muy roto y gastado», y un último de tres lienzos con dimensiones aún más amplias de una vara y tercia de alto<sup>686</sup>.

Este cargamento fue enviado desde Madrid por el genovés Simone Sauli, integrante de una compañía ligur que operaba entre la capital española e Italia con personalidades como los duques de Pastrana, Rodrigo Calderón y el banco de Agustín Spinola, como se deduce de ciertas libranzas que aparecen insertas en el libro de cuentas de Sauli fechadas a comienzos de siglo<sup>687</sup>. Aunque apenas trascienden ulteriores datos de su biografía, se conoce que en 1575, probablemente a su llegada a Madrid, compró a Juan Carrero, *el Viejo*, una finca llamaba la Posesión de Casa-Puerta, que en tiempos de esta adquisición se denominó la “Casa huerta de Simón Sauli”, hasta que este la entregó a la Compañía de Jesús en 1584, orden a la que pertenecía por entonces<sup>688</sup>.

<sup>686</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 103.

<sup>687</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 104.

<sup>688</sup> Corral, 2004: 19-21. Posteriormente, la finca tendría otros propietarios, entre ellos el embajador de los cantones esguízaros, Juan Bautista Cassani, quien mandó decorar con pinturas murales algunas de sus dependencias a Dionisio Mantuano en la década de 1670. Véase: Sánchez del Peral y López y García Cueto, 2006: 270. En su jardín había un pabellón que se cree fue ornamentado por Carreño de Miranda, Claudio Coello y Luca Giordano, en: Gea Ortigas, 2002: 561.

Otros importantes contactos de Burone fueron los Costa, familia nombrada anteriormente por formar parte del célebre banco Herrera & Costa relacionados también con los agentes florentinos. En esta ocasión, el genovés presentaba un poder en nombre de Ottavio Costa como procurador de los hijos de Juan Enríquez de Herrera, su difunto compañero, para gestionar en su nombre ciertos intereses en este antiguo reino<sup>689</sup>. Además, en otro instrumento notarial el hermano de Ottavio, el abad Pier Francesco Costa constituyó a este genovés como su procurador para así tener acceso a los bienes de un tal Miguel de Niebla<sup>690</sup>.

Burone también intercedería entre los italianos presentes en Sevilla y los genoveses residentes en Madrid, especialmente con Battista Serra, quien ocupaba el puesto de depositario general de la cámara apostólica en España, lo que le llevaría a pagar en 1611 más de 527 ducados al florentino Alessandro del Nero, el cual a su vez actuaba en nombre del príncipe-obispo de Trento Carlo Gaudenzio Madruzzo<sup>691</sup>. Asimismo, al igual que Ponzón, trató hacia 1610 con aquellos nuevos banqueros genoveses llegados a la corte, funcionando como intermediario de muchos de ellos desde Sevilla, probablemente favorecido por su cargo de cónsul, citándose entre ellos a Giovanni Luca Pallavicino<sup>692</sup> y Ottavio Centurione<sup>693</sup>. Este último, hijo de Cristoforo, banquero activo en Sevilla en el siglo XVI<sup>694</sup>, llegaría a ser uno de los más importantes financieros de la

256

---

<sup>689</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 114.

<sup>690</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 115. Pier Francesco Costa fue obispo de Albenga, una ciudad de Savona en el golfo de Génova, personaje estrechamente ligado al mecenazgo artístico como su hermano, siendo especialmente notable el encargo que hizo Ottavio Costa a Caravaggio de un lienzo con *San Juan Bautista* para el oratorio de Conscente. No obstante, el cuadro que fue expuesto en aquel espacio era en realidad una copia, la cual se encuentra actualmente en la capilla de Santa María de la parroquia de Albenga, mandada a reformar y a decorar por él y sus hermanos. El original quedó en posesión de Ottavio, estando hoy conservado en el Nelson-Atkins Museum de Kansas. Sobre este particular, véase: Terzaghi, 2016: 10-17. Para profundizar sobre Pier Francesco Costa, véase: Terzaghi, 2007: 48 y 129 (nota 179).

<sup>691</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 71. Sobre las compañías de genoveses presentes en Madrid a comienzos del siglo XVII, véase especialmente Álvarez Nogal, 2005: 67-90.

<sup>692</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 106. En este documento precisamente se informa de la sustitución que hizo Giovanni Luca Pallavicino en la corte sobre los asuntos de Orazio de' Negro.

<sup>693</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 107. Además de los nombrados hasta ahora, a aquella nueva generación también pertenecían los banqueros genoveses Lelio Invrea y Francesco María Pichenotti; ver: Álvarez Nogal, 2005: 70.

<sup>694</sup> Además, Cristoforo Centurione fue prestamista en Génova de Álvaro de Bazán cuando este se hallaba en aquella ciudad, véase: López Torrijos, 2009: 109. Su hijo Filippo Centurione continuaría en Sevilla



corona castellana en la primera mitad del siglo, consiguiendo firmar una serie de asientos de grandes sumas de ducados tan elevadas como nadie antes había conseguido, siendo por ello nombrado caballero de Santiago y de Alcántara, así como marqués de Monesterio<sup>695</sup>. Burone también ejercerá como agente entre los propios genoveses que tenían su residencia en el antiguo reino sevillano, como Tomás Mañara y Giovan Battista Centurione, marqués de Estepa y familiar del personaje apenas citado, dos de los italianos más poderosos en este territorio, de los que más adelante se profundizará con especial atención<sup>696</sup>.

A su muerte, Jerónimo Burone dejaría a sus herederos un patrimonio de cerca de 130.000 escudos, la mencionada casa de la calle Piernas, otra en la denominada como Fuente del Arzobispo –situada en la actual calle Hespérides–, y la viña de la Manzanilla, bienes que serían disfrutados especialmente por su primogénito, llamado también Jerónimo, quien llegaría a ser nombrado caballero de la Orden de Santiago, y se casaría con Antonia María de Mendoza y Luna, hija del marqués de Montesclaros, consejero de Estado del rey de España, alargando sí la fama de la estirpe en Sevilla durante todo el siglo XVII<sup>697</sup>.

En 1611 se asentó también en la capital hispalense Tomás Mañara Leca y Colonna, natural de Calvi en la isla de Córcega, enclave perteneciente por entonces a la Señoría de Génova. Su carrera en la esfera de los negocios comenzó en América, donde llegó alentado por la actividad comercial de su tío Francisco Mañara, agente que comerciaba entre España y las Indias, donde residía, documentándose su presencia en

---

con el trabajo paterno, y se documenta en esta ciudad en 1611 como agente de los descendientes de Andrea Doria. Véase el apéndice documental, doc. núm. 133.

<sup>695</sup> Sobre Ottavio Centurione, véase especialmente: Sanz Ayán, 2015. Este personaje pertenecía a una rama diferente aunque cercana a la del marqués de Estepa, a cuya estirpe se le dedicará un capítulo a continuación.

<sup>696</sup> Jerónimo Burone aparece como intermediario en una relación comercial entre estos dos personajes, como se puede ver en el apéndice documental, doc. núm. 105.

<sup>697</sup> Lercari, «Burone», en *Soprintendenza Archivistica per la Liguria, Repertorio di fonti sul patriziato genovese*: [http://www.archivi.beniculturali.it/archivi\\_old/sage/testi/burone.pdf](http://www.archivi.beniculturali.it/archivi_old/sage/testi/burone.pdf) (consultado: 24 de mayo de 2019). Ben Yessef Garfía, «Geronimo Burone q. Battista (-1623)», en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*: <http://www2.ual.es/ideimand/geronimo-burone-q-battista-1623/> (consultado: 24 de mayo de 2019). Uno de sus descendientes, Juan Antonio Burone y Mendoza, caballero de Calatrava y tesorero de la Real Casa de la Moneda, tuvo en su colección, al menos, un cuadro con *Jesucristo crucificado con María a sus pies* de Bartolomé Esteban Murillo en 1681; véase: Kinkead, 1989: 137 (nº. 81).

Sevilla hacia 1561, relacionado con otros familiares suyos de la estirpe de los Corzo<sup>698</sup>. Efectivamente, Francisco Mañara colaboró estrechamente con Juan Antonio Corzo participando activamente en el entramado comercial que este había planteado en Lima, ciudad en la que fue protector de su sobrino Tomás, quien llevaría a la capital peruana hacia 1600, aunque para entonces ya llevaba operando varios años en otros lugares del continente americano<sup>699</sup>. Siete años más tarde, el rey reconocía la exitosa labor efectuada por Tomás y le concedió la carta de naturaleza, que le permitía residir en los territorios españoles como súbdito del monarca, obteniendo la nacionalidad española. Este era un requisito especialmente necesario para aquellos extranjeros que se dedicaran al comercio con América, pues las Leyes de Indias establecía que sin la mencionada licencia real solo podían operar por sí y con sus propios caudales, es decir, dedicándose al comercio de manera itinerante<sup>700</sup>. Entre las exigencias requeridas para obtener este derecho, estaban el haber vivido más de veinte años en los territorios castellanos, tener una casa y bienes raíces –que al no tener, Tomás había tenido que salvar este punto a través de una “composición”<sup>701</sup>–, así como estar desposado con mujer nacida en España<sup>702</sup>, cumpliéndose esta última exigencia mediante el matrimonio con Jerónima Anfriano Vicentelo, cuyo nacimiento se produjo en Sevilla hacia 1590, aunque su familia provenía también de Córcega y se dedicaba igualmente al comercio indiano<sup>703</sup>.

258

En los años en que Tomás Mañara estuvo en Nueva España y Perú supo sacar un gran provecho al potencial de aquella próspera tierra, comerciando con los productos llegados en el galeón de Manila y entablado numerosos contactos con los que colaboraría desde su establecimiento en la capital hispalense, producido hacia 1611 como se ha mencionado con anterioridad, aunque hasta el momento se creía en la ciudad un año antes<sup>704</sup>. Así lo pone de manifiesto dos extensos poderes firmados por el propio Tomás

---

<sup>698</sup> Vila Vilar, 2011: 97-98.

<sup>699</sup> Vila Vilar, 2011: 101.

<sup>700</sup> Vila Vilar, 2011: 102-103.

<sup>701</sup> Vila Vilar, 2011: 102. La “composición” era una medida transitoria por la que a cambio de una cantidad de dinero la corona reconocía la residencia en América, siendo esta una solución muy común entre los extranjeros dedicados al comercio transatlántico.

<sup>702</sup> Chauca García, 2003, I: 270.

<sup>703</sup> Piveteau, 2001: 153-154.

<sup>704</sup> Así se expresa en Vila Vilar, 2011: 104 y 136. Sobre la situación de los genoveses en el Virreinato del Perú, véase también: Almorza Hidalgo, 2011: 889-914.

en el que, además de afirmar que está residiendo en «la ciudad de los Reyes del Perú», parece que por entonces preparaba su viaje a la península ibérica, adjuntando una lista con las barras de metales numeradas que pretendía transportar con él<sup>705</sup>. En este sentido, uno de sus más importantes socios en Lima, el vasco Gregorio de Ibarra, otorgó al mismo tiempo un poder a Mañara exponiendo que este tenía su residencia en Sevilla pero al momento se hallaba en Lima, concerniente a un pago recibido por José de Ribera, alcalde de la capital peruana<sup>706</sup>. Ibarra fue miembro del Consulado de la ciudad peruana en 1615, así como de la homónima institución hispalense años más tarde cuando se asentaría en la capital andaluza. Este personaje se presenta como un acaudalado comerciante y ministro del Santo Oficio, así como un gran coleccionista de arte<sup>707</sup>, afición que compartía con Mañara como veremos posteriormente. Tanto es así que en 1612, Tomás le mandó a Ibarra desde Sevilla una caja con 60 «láminas de Roma a lo divino», operación que costó 65.652 maravedís<sup>708</sup>, siendo este el primer ejemplo que se tiene de comercio artístico entre Italia y la capital hispalense en la biografía del Mañara.

Estos instrumentos notariales podrían ser indicativos de la llegada por entonces del propio Mañana, pues ya lo hallamos comerciando con el oro que trajo de América a finales de 1611 con Giovan Battista Centurione, Marqués de Estepa, en compañía de otro genovés Bartolomeo Dongo<sup>709</sup>. Además de la relación con el noble genovés, esta información resulta de gran interés, pues hasta el momento se creía que Dongo había formado la empresa con Mañara a partir de 1617, centrados en la importación de plata<sup>710</sup>, mientras que en realidad ya aparecen juntos en la llegada de Mañara a Sevilla. Este personaje, también de origen ligur y residente en la capital hispalense, obtuvo su carta de naturaleza en 1625, consiguiendo una gran fortuna con los juros de las rentas del Almojarifazgo, y lograría ser miembro del Consulado, meta ambicionada asimismo por el propio Tomás Mañana<sup>711</sup>. Esta confusión en las fechas de la creación de la compañía

<sup>705</sup> Véase el apéndice documental, docs. núm. 112 y 113.

<sup>706</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 116.

<sup>707</sup> Lohmann Villena, 2004: 115-171. Vila Vilar, 2011: 105-106 y 146-147.

<sup>708</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 141.

<sup>709</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 105 (especialmente el folio 671v).

<sup>710</sup> Vila Vilar, 2011: 146.

<sup>711</sup> Vila Vilar, 2011: 146. Como expone la autora, la relación entre Dongo y Mañara fue próspera y duradera, como pone de manifiesto que en 1637 este último se encargaría de una deuda que el florentino

puede deberse a que posiblemente trabajaran en algún momento con menos frecuencia conjuntamente, y fuera precisamente en ese mismo año de 1617 cuando retomaran la empresa en común, puesto que además de una partida de 2.378 pesos que les envió Gaspar de Rojas<sup>712</sup>, esta asociación fue nombrada como procuradora para recuperar unos pagos de Girolamo Merelli, miembro del gremio de la seda, que se hallaba entonces en Génova<sup>713</sup>.

Como se apuntaba anteriormente, Mañara deseaba formar parte del Consulado sevillano, institución surgida en 1543 para controlar y proteger el comercio indiano asumiendo para ello una parte de la jurisdicción civil. Por tanto, se les permitían a sus miembros celebrar los pleitos y juicios surgidos entre ellos, hallándose a este personaje en una de sus juntas generales en el mismo año de su establecimiento en esta ciudad en 1611<sup>714</sup>. Su relevancia en el seno de esta sede –localizada por entonces en la Sala de los Almirantes del Alcázar Real– y de la Casa de la Contratación irá en aumento, aunque no pudo detentar los cargos principales de dirección por ser considerado extranjero a pesar de su naturalización. En estos mismos años, Mañara se convertiría además en agente de influyentes personajes italianos, como Giacomo Saluzzo y algunos de los poderosos banqueros genoveses que residían en la corte, como Bartolomeo Spinola, Ottavio Centurione, Stefano Doria y Carlo Strata<sup>715</sup>.

No cabe duda de que este crecimiento en la esfera política tuvo su reflejo en la reputación social que fue engrandeciendo para conseguir en la capital hispalense un estatus de nobleza que, por una parte hacía justicia a la imagen de uno de los hombres más influyentes de toda Andalucía, y por otra servía para convencer visualmente a sus detractores, aquellos que no permitían que los agentes foráneos llegaran a los altos puestos de las instituciones, lo que solo le sirvió para conseguir ciertas excepciones.

---

Antonio María Bucarelli tenía cedida a Dongo. Más información sobre la relación entre Mañara y Dongo, en: Aguado de los Reyes, 2013: 35-36.

<sup>712</sup> Vila Vilar, 2011: 146.

<sup>713</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 117. Girolamo Merelli se documenta también inserto en el gremio de la seda en Urbino en 1608, véase: Mazzatinti, 1988, I/II: 66. Molà, 2000: 317.

<sup>714</sup> Vila Vilar, 2011: 138.

<sup>715</sup> Vila Vilar, 2011: 149-151. Aunque también colaboró con ellos en ciertos negocios, Mañara se encargaba en la mayoría de ocasiones de cobrar diversas rentas que estos personajes tenían en Sevilla.

Un claro reflejo de su estilo de vida en Sevilla se hallaba en su casa palacio de la collación de San Bartolomé, más concretamente situada en la calle Levíes, parte de la antigua judería, donde aún hoy se conserva con el nombre de su dueño: el Palacio de Mañara (fig. 104). Si bien el origen del inmueble hunde sus raíces en la etapa islámica, este ha sufrido desde entonces diversos procesos de reformas, destacando la renovación ejecutada en estilo renacentista sobre el gran núcleo mudéjar en tiempos de sus anteriores propietarios, Juan de Almansa y Constanza de Alcocer, quienes encargaron precisamente un patio con la decoración de mármol traída de Génova y llevada a cabo posiblemente por Antonio María Aprile, en el que destaca la magnífica fuente central que sigue aún en el lugar para el que fue pensada (fig. 105)<sup>716</sup>. Cuando Mañara adquiere la casa, decidió también adecuarla a los nuevos tiempo y a sus necesidades, convirtiéndola en un palacio nobiliario con una nueva fachada monumental que mostrara su nivel económico e intelectual, en una suerte de recuerdo humanista del proceso llevado a cabo en otros edificios sevillanos en el siglo pasado, como en la ya mencionada Casa de Pilatos, cuyo producción se atribuye al arquitecto Diego López Bueno (c.1560–1632)<sup>717</sup>.



Fig. 104.-Palacio de Mañara. Sevilla.

<sup>716</sup> Sobre la historia constructiva desde sus inicios, véase: Oliva Alonso, 1993. El contrato con el escultor se efectuó en Génova en julio de 1532, y en él se comprometía a labrar numerosas columnas, losas y otros elementos de mármol blanco y pizarra para el patio y la entrada de la casa, aunque en el listado no parece la mencionada fuente. Ver: Palomero Páramo, 1989: 335-400. Oliva Alonso, 1993: 246-262.

<sup>717</sup> Para profundizar sobre los cambios realizados en tiempo de Mañara, véase: Oliva Alonso, 1993: 295-304.



Fig. 105.- Antonio Maria Aprile da Carona, *Fuente*.  
Sevilla: Palacio de Mañara.

## 262

En las diferentes estancias que la componían, la familia Mañara fue introduciendo una serie de preciados bienes a la altura del alto nivel social que llegaron a alcanzar. A través de un inventario adjunto al testamento de la esposa de Tomás, Jerónima Anfriano, redactado en 1648, es posible conocer muchos detalles de los enseres y joyas que en ella se encontraban hasta el momento<sup>718</sup>, siendo notables, entre otros, varios escritorios flamencos, alemanes y japoneses, biombos de la India, cinco series de tapices, siendo cuatro de ellos llegados desde Bruselas con la *Historia de Elena*, la *Predicación de San Pablo Apóstol*, la *Historia de Grecia* y la *Vida del rey David*, así como colgaduras y pabellones de tafetán hechos en Italia<sup>719</sup>.

A la decoración textil, se le unía una gran colección pictórica con numerosos cuadros, tablas y láminas, en cuyas descripciones solamente se puede leer la temática de

---

<sup>718</sup> Aunque uno de los requisitos que tenían los extranjeros naturalizados era presentar el inventario de sus bienes en el Consejo, parece que Tomás Mañara no llegó a hacerlo nunca, entendiéndose este gesto como uno de las excepciones conseguidas por su gran labor en el Consulado, en: Vila Vilar, 2011: 140-141.

<sup>719</sup> Dado a conocer en: Gómez Imaz, 1902: 21-34.

cada uno de ellos y las medidas, datos que en diversos casos resulta suficiente para llegar a dilucidar mayor información sobre ciertas piezas:

«Dos laminas, de tres cuartas de largo más ó menos, ara encima de los escriptorios, la una del triunfo de la Iglesia y la otra de San Antonio Abad.

Un cuadro grande, de San Miguel con su espada y celada, quando arroxó a el Luciffer del cielo.

Otro quadro de san Miguel, más grande, abraçado con la santa cruz.

Otro quadro grande, de un santo Cristo crucificado.

Otro quadro grande, de san Sebastián.

Otro quadro, de David con la cabeça del gigante Goliag.

Otro quadro grande, de santa Susana.

Otro del triunfo del amor.

Otro de la sentencia de Salomon sobre la s<sup>a</sup> del niño muerto e vivo.

Otro quadro grande, del rey Isirio.

Otro quado grande, de la Virgen con su Niño I.H.S. en braços volviendo el rostro a dos pelegrinos pobres que están de rodillas.

Otro quadro, de I.H.S. naçareno con la cruz a questas.

Otro quadro grande, de la Resureccion.

Otro quadro más pequeño, de san Miguel.

Otro, de la concepzion, del tamaño de arriba.

Otro, de la resurecion de Laçaro.

Otro, quando se apareció nuestro Señor resucitado en forma de ortelano á la Magdalena.

Otro, de san Lucas ebangelista retratando á nuestra Señora.

Otro, de santa Catalina con el martirio de las ruedas y navaxas.

Otra, de san Pedro y Simon mago.

Otro quadro, del nacimiento.

Otro, de san Pedro en el martirio, quando lo crucificaron.

Otro, de san Francisco.

- Otro, de san Joan Bautista.
- Otra, de nuestra señora del Pópulo.
- Dos quadros de san Geronimo, uno mayor que otro.
- Tres quadros grandes iguales, de diferentes fabulas.
- Otro, del robo de Proserpina.
- Otro grande, de montería de leones.
- Dos quadros prespetibas por sima de bentanas.
- Doce quadros, de emperadores de Roma á cavallo.
- Un quadro grande, del incendio de Troya.
- Otro, retrato del cardenal don Gonzalo.
- Otro, con el Rettrato del sr. Tomás Mañara estando vivo.
- Y otro que le retrataron después de muerto.
- Otros dos retratos, de don Joan Antonio y don Miguel Mañara.
- Quatro países grandes, que se compraron de don Alonso Ramirez de Arellano.
- Otros dos países más pequeños questos.
- Otros dos países á lo largo, para encima de puertas y bentanas.
- Otro país, de una máscara.
- Otro quadro grande, de unas ninffas bañándose.
- Dos quadros pequeños, de bodegones.
- Tres láminas de a media bara: una de la conbersión de san Pablo, y otra de la visitación de santa Isabel, y otra de san Joan.
- Ítem, dos láminas de á quarta, para encima de las puertas y ventanas»<sup>720</sup>.

En esa extensa lista, con más de cincuenta obras, puede apreciarse el gusto de la familia Mañara por ciertas devociones, especialmente San Miguel, debido a que uno de los hijos del matrimonio llevaría ese nombre, quien se convertiría en uno de los personajes de mayor relevancia social y cultural de la Sevilla del siglo XVII como promotor de la

---

<sup>720</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 118. Gómez Imaz, 1902: 24-26.



reforma y ornamentación del Hospital de la Caridad de esta ciudad. Aunque resulta imposible precisar la procedencia de todas las piezas a tenor de estos datos, muchas de ellas debieron llegar desde Italia, especialmente por el contacto que tuvo como agente entre ambas península y la faceta de comerciante de arte de Mañara confirmada en esta ocasión. Quizás la más evidente es el lienzo de la *Virgen de Pópulo*, una devoción originaria de la península vecina, que recordamos también se exhibía en un retablo de la calle Génova, así como la serie de los *Emperadores a caballo* que debía seguir los modelos creados por Antonio Tempesta mencionados en el capítulo anterior, documentándose de este modo una copia pictórica de este conjunto en la primera mitad de la centuria, que se suma a los grabados extensamente difundidos<sup>721</sup>.

En las colecciones de la nobleza española del Siglo de Oro llegó a ser muy habitual la presencia de grupos de retratos de personajes célebres de todos los tiempos, como por ejemplo la serie que poseía el duque de Lerma con los *Doce emperadores*, la cual fue realizada en Flandes<sup>722</sup>. A pesar de ello, un elevado número de estas llegaron procedentes de talleres italianos especializados en esta suerte de pintura seriada, siendo muestra de ello el artista romano Francesco Morelli, quien a su muerte acaecida en 1595 se inventarió en su obrador numerosos retratos de hombres ilustres, pontífices y cardenales romanos de distintos tamaños. A la capital hispalense debieron llegar varios de estos encargos ejecutados en el taller del Morelli, pues Fray Fernando de Santiago, prior general de la Orden de los Mercedarios, encargó setenta y tres cuadros pequeños con representaciones de los doctores de la Iglesia, hombres célebres y santos, además de una pintura de *Cristo atado a la columna* y una representación de la *Mujer adúltera*<sup>723</sup>. En relación con la temática de emperadores, en esta misma ciudad se documenta en el palacio arzobispal en

<sup>721</sup> A pesar de la imposibilidad de relacionar esta noticia con algún ejemplar conservado en la actualidad, cabe mencionar la existencia de un lienzo de un *Emperador romano a caballo* atribuido a un pintor de la escuela genovesa del siglo XVII, el cual perteneció una colección particular neoyorquina, pero la última referencia lo sitúa en 2004 en el comercio del arte, véase:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/48216/Anonimo%20genovese%20sec.%20XVI%20XVII%20Imperatore%20romano%20a%20cavallo> (consultado: 2 de junio de 2019);

<http://www.artnet.de/künstler/italian-school-venetian-17/a-roman-emperor-on-horseback-with-a-battle-beyond-pj4PF6nMMoFsoacqKpsrbw2> (consultado: 2 de junio de 2019).

<sup>722</sup> Schroth, 1990: 32-33. Burke y Cherry, 1997, I: 85.

<sup>723</sup> Cavietti y Curti, 2011: 443.

1625, a la muerte de Luis Fernández de Córdoba, «doce quadros de emperadores romanos pequeños»<sup>724</sup>.

266



Fig. 106.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Virgen de Loreto* (conocida como *Madonna dei Pellegrini*), 1604. Roma: Basílica de Sant'Agostino in Campo Marzio.

---

<sup>724</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 119 (concretamente folios 120 y ss). Japón, 2013: 60. En el siglo XVII existieron asimismo en Sevilla obradores que se dedicaron precisamente a la ejecución de conjuntos, muy probablemente destinados al comercio americano, como puede ser el de Juan Martínez de Gradilla, discípulo de Zurbarán. En ese sentido, se ha documentado un encargo hecho por Juan Andrés de Medina de 200 lienzos divididos en series de Apóstoles, Sibilas, paisajes, y Reyes, entre otros. Véase: Kinkead, 2009: 325.

Sin embargo, mayor interés tiene el cuadro en que se representaba a «la Virgen con su Niño I.H.S. en brazos volviendo el rostro a dos pelegrinos pobres que están de rodillas», el cual ha sido identificado justamente con una copia de la célebre *Virgen de Loreto*, conocida popularmente como *Madonna dei Pellegrini*, ejecutada por Caravaggio en 1604 para la capilla familiar de Ermete Cavalletti (fig. 106)<sup>725</sup>. Si bien en la actualidad no se encuentra en Sevilla ninguna copia de grandes dimensiones de esta pintura, sí se podía contemplar en la primera mitad del siglo XVI otra copia en el oratorio la colección del III duque de Alcalá<sup>726</sup>, conservándose en nuestros días una réplica en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid que corresponde con la misma descripción (fig. 107)<sup>727</sup>.



Fig. 107.- Michelangelo Merisi da Caravaggio (copia de), *Virgen de Loreto* (conocida como *Madonna dei Pellegrini*).  
Madrid: Museo Lázaro Galdiano.

<sup>725</sup> Gómez Piñol, 2014: 223-246.

<sup>726</sup> Brown y Kagan, 1987: 248. Lleó Cañal, 2017a: 176. Mallén Herráiz, 2017: 121. Este último autor documentó que la obra en propiedad de Alcalá fue vendida en pública almoneda en 1640 a Luis de Figueroa.

<sup>727</sup> Camón Aznar, 1951: 69. La réplica –que mide 265 x 173,2 cm–, fue adquirida por Lázaro Galdiano en París hacia 1939. Véase la ficha del catálogo, nº inv 8475: <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=8475> (consultado: 2 de junio de 2019).

La residencia de Tomás Mañara contaba también con una capilla privada, un espacio de importantes dimensiones que incluía una sacristía, construida en tiempos de sus anteriores dueños. Por sus problemas de salud, este personaje solicitó la licencia para decir misas en ella en 1633 y le fue concedida en ese mismo año tras recibir la visita de un enviado del arzobispo Gaspar de Borja, el cual pudo comprobar que el oratorio estaba separado de otras dependencias de servicio de la casa y se hallaba pertinentemente decorado<sup>728</sup>. Efectivamente, esta estancia contaba con un elevado número de ajuar litúrgico y varias obras de artes, que pueden conocerse gracias de nuevo al inventario ejecutado en ocasión de la redacción del testamento de Jerónima Anfriano, los cuales son los siguientes:

«Un caliz de plata sobredorado, con su patena.

Unas vinaxeras con su salvilla, todo de plata.

Ocho candeleros de plata para el serbizio del oratorio. Los quatro ochauados, de asiento llanos; y dos más grandes, ochavados y tumbados, y los otros dos los pies mayores, con labor auada.

Un quadro grande, que está de testera en el altar, de santo Tomás entrando el dedo en el costado á nuestro señor.

Una imaxen pequeña de nuestra Señora, de bulto, con una corona de plata.

Un santo Cristo de marfil, con su dosel bordado de plata sobre terciopelo negro.

Zinco quadros iguales, medianos, con sus guarniciones: el uno del Nacimiento, y el otro quando le açottaron en la coluna; el otro quando lleuó la cruz á cuesta; y el otro del Descendimiento de la cruz, y el otro de la Resurecion.

Una santa Beronica.

---

<sup>728</sup> González Moreno, 1973. Vinuesa Herrera, 2006: 787-798; 2016: 149-155. Véase el apéndice documental, doc. núm. 120.

Dos láminas de tablas, con guarnición dorada: la una de nuestra Señora, quando estaua en Ehipto, con el niño J.H.S. y san Juan, y la otra del Descendimiento de la cruz.

Otras dos láminas, que son Relicarios y con agnus dei dentro, de hasta una tercia de largo, auadas y con guarnición dorada.

Una lámina de más de media vara de largo, con guarnición dorada, con el Triunfa de la Paz.

Otra lámina del tamaño de la antecedente, con guarnición, del año del Nacimiento de nuestro Señor.

Dos láminas pequeñas, con una guarnición dorada, del Salvador y de nuestra Señora, con perfiles de ébano.

Otras dos láminas iguales, con la misma guarnición de la de arriba: la una de nuestra Señora con el Niño en braços, y la otra de santa Clara, á quien se le apareció nuestro Señor en la Cruz.

Otras dos láminas pequeñas, con reliquias y casi de la misma guarnición de arriba: la una de santo Domingo, y la otra de santa Catalina.

Otra lámina, con guarnición dorada y de ébano, de la Adoracion de los reyes.

Otra lámina pequeña de nuestra Señora con un belo de tafetán verde.

Ítem, veinte y ocho láminas guarnecidas de ébano, de diferentes devociones, algunas dellas de tercia, y las demás de á quarta.

Un relicario guarnecido de plata con molduras de ébano y una lámina en medio, con su bidriera, en que está santo Tomás entrando el dedo en el costado á nuestro Señor.

Un buffete pequeño, forrado en vaqueta de moscobia, en que está puesto el relicario.

Un frontal con su casulla, de damasco azul de Italia, guarnecidos de pasamanos y franxas de oro.

Otro frontal y casulla, de damasco carmesí.

Dos pares de manteles para el altar, con puntas de pita.

Un atril con su misal.

Unos corporales, y el ara consagrada.

Quattro anxelitos de ébano, que sirven de candeleros.

Dos buffetes de pino, del servicio del oratorio»<sup>729</sup>.

Como puede comprobarse, la capilla estaba dedicada al dueño de la casa, pues el altar estaba ornamentado con un cuadro grande representando la *Incredulidad de Santo Tomás*, misma temática que se podía ver sobre la tapa de vidrio del relicario existente en este espacio. Puesto que no se conocen ulteriores detalles de este cuadro, solo podemos entrar en el terreno de la mera hipótesis al pensar que pudo ser otra copia de la obra de Caravaggio, a tenor de la existencia de la réplica de la *Virgen de Loreto* en esta misma colección, y de la gran difusión que tuvo desde muy temprano este cuadro. El original, que se conserva en el Palacio de Sanssouci de Potsdam (fig. 108), fue pintado para Vincenzo Giustiniani, banquero de la misma familia que los otros agentes relacionados con los genoveses en Sevilla, del que fueron realizadas numerosas copias que se encuentran repartidas en ciudades italianas, como Génova, Roma y Bolonia<sup>730</sup>, y españolas, como Madrid, Toro, Valencia, Palencia y Granada. En esta última localidad andaluza se conservan dos ejemplares, uno decorando un altar lateral de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (fig. 109), y otro en la iglesia parroquial de Santa María de la Cabeza de Ogíjares (fig. 110)<sup>731</sup>, que son dos obras muy modestas realizadas probablemente en talleres locales<sup>732</sup>. En Sevilla, aunque de escasa calidad, se expone en el palacio de la condesa de Lebrija otra versión que ha pasado desapercibida por la crítica, debido a que la composición se presenta agrandada por su parte inferior, completando de una manera libre los cuerpos de los personajes hasta los pies (fig. 111)<sup>733</sup>.

---

<sup>729</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 118.

<sup>730</sup> Pérez Sánchez, 1973: cat. nº 6.

<sup>731</sup> El lienzo con la *Duda de Santo Tomas* en Ogíjares mide 56 x 86 cm (nº inv. IAPH 137461).

<sup>732</sup> García Cueto, 2014: 381 y nota 26.

<sup>733</sup> Japón, 2019c: 169-212. Esta obra se ha vinculado hasta el momento con Francisco de Zurbarán y su taller (Corzo, 2002: 116), sin ser anteriormente reconocida como copia de Caravaggio.



Fig. 108.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La duda de Santo Tomás*, 1600-1601. Potsdam: Palacio de Sanssouci, Bildergalerie.



Fig. 109.- Michelangelo Merisi da Caravaggio (copia de), *La duda de Santo Tomás*, siglo XVII. Granada: Iglesia de Santos Justo y Pastor.



Fig. 110.- Michelangelo Merisi da Caravaggio (copia de), *La duda de Santo Tomás*, siglo XVII. Ogijares: Iglesia de Santa María de la Cabeza.



272

Fig. 111.- Michelangelo Merisi da Caravaggio (copia de), *La duda de Santo Tomás*, siglo XVII. Sevilla: Palacio de la Condesa de Lebrija.



La profunda religiosidad de Tomás sería entendida asimismo como un acto de empoderamiento social, pues llegó a ser patrón del Colegio de San Buenaventura, familiar del Santo Oficio –puesto este que ayudaría a ennoblecer además a toda su familia pues facilitaba su limpieza de sangre–, así como Hermano Mayor de la hermandad de San Pedro Mártir, perteneciente a la Inquisición. Este sentimiento devocional le llevaría en alguna ocasión a servir como agente de religiosos, al menos en 1633, cuando fray Alonso Cueto encargó desde Roma a él y a su hijo Juan Antonio, caballero de la Orden de Santiago, cobrar la ayuda de 3.000 reales que el rey había concedido para la canonización de San Francisco Solano<sup>734</sup>. Toda esta esfera devocional fue el mundo en que creció su hijo Miguel Mañara, quien se convertiría en el paradigma de mecenas artístico sevillano del Siglo de Oro, al encargar a los mejores artistas del momento en esta ciudad una serie de obras de arte que dieran vida a un programa iconográfico creado por él mismo, basado en los profundos escritos de su *Discurso de la Verdad*, en el seno de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad<sup>735</sup>.

El paradigma que supone Tomás Mañara y su familia en el ámbito del ennoblecimiento y prosperidad de un comerciante genovés afincado en Sevilla, preocupado por cuidar además el mecenazgo artístico como parte de su ambición de crecimiento social, se daría en otros casos en esta primera mitad del siglo XVII, aunque probablemente ninguno de ellos llegara a alcanzar la trascendencia de esta estirpe. En este sentido, podemos dar a conocer en esta ocasión la presencia en la ciudad del genovés Costantino Ricci, quien tenía atribuido el título de “magnífico”, hasta al menos septiembre de 1617 cuando muere en la capital hispalense<sup>736</sup>. Son escasos los datos biográficos que se conocen de este personaje, a excepción de su matrimonio con Dorotea Donato, quien tras quedar viuda se volvió casar en 1621 con Giacomo Saluzzo<sup>737</sup>, mismo

<sup>734</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 121.

<sup>735</sup> Sobre este conjunto existe una amplia bibliografía; para su programa iconográfico, véase: Fernández López, 2002: 114-120.

<sup>736</sup> Véase el apéndice documental, docs. núm. 122 y 123.

<sup>737</sup> Parma, 2017: 140.

noble que colaboró con Mañara. Un mes después del fallecimiento de Ricci, la viuda y sus hijos – Giovanni Vincenzo, Giovanni Girolamo, Giulia y Tommasina– aceptaban el testamento que este había redactado en Sevilla, bajo la supervisión de Jerónimo Burone y Giovanni Battista Ponzón. En este instrumento notarial se adjuntaron dos inventarios diversos, hallándose numerados en uno de ellos los bienes del noble que se habían establecido exclusivamente para el uso de sus hijos, entre los que se encontraban varias obras de arte, como un *Retrato de Vincenzo Ricci*, padre de Costantino, y seis cuadros de temática religiosa, estando en ellos representados la *Santísima Annunziata*, la *Pasión de Cristo* y *San Francisco de Paula*. Además, se cita la existencia de ochenta libros de estampa de devociones, pudiéndose indicar con ello que Ricci se dedicara al comercio de este tipo de volúmenes. En el segundo inventario aparecen los bienes de su propia casa, la cual se ubicaba en la parroquia de San Vincenzo extramuros de Génova, entre los que se hallan un gran número de joyas, así como dieciséis pinturas de devociones y bodegones<sup>738</sup>.

274

Orazio Levanto fue otro de los genoveses más poderosos y adinerados del sur de España aunque tampoco llegó a obtener ningún título nobiliario. Si bien su residencia la tuvo en Granada, ciudad en la que desempeñaba el puesto administrador y tesorero de la Casa de la Moneda hasta 1637 cuando murió, también obtuvo el mismo puesto de la institución homónima en Sevilla<sup>739</sup>. Su relación con esta ciudad debió ser fluida y muy frecuente, ya que al final de sus días dejó 30.000 ducados para ser enterrado en la iglesia de San Alberto de la capital hispalense o en la de San Agustín de Granada, siendo finalmente elegido por sus herederos la capilla mayor de esta última como destino para sus restos mortales<sup>740</sup>. Por mandato testamentario, el espacio seleccionado fue remodelado y convertido en capilla de la nación genovesa en Granada, siendo él enterrado en la cripta bajo el ábside y sus familiares en las capillas laterales del templo<sup>741</sup>.

---

<sup>738</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 122.

<sup>739</sup> Henríquez de Jorquera, [1934 (1987)], II: 784.

<sup>740</sup> Henríquez de Jorquera, [1934 (1987)], II: 785.

<sup>741</sup> García Cueto, 2011a, II: 711-712. Uno de ellos fue su hermano Rolando, destacado mecenas artístico de Granada.

Levanto dejó tras su fallecimiento una gran fortuna valorada en 500.000 ducados que suponía una de las más ricas de Castilla, siendo esta una cifra extraordinariamente alta para la época. Así se entiende que en Sevilla adquiriera también por 44.000 ducados el oficio de mediador mayor de la Alhóndiga y otros cargos en la Casa de la Moneda de México por otra suma similar<sup>742</sup>. Esto no debería extrañar, pues Orazio estuvo residiendo en Nueva España quince años, desde 1594, más concretamente en Puebla de los Ángeles, ocupado en trabajos relacionados con la financiación y el comercio marítimo entre aquel continente y las Islas Filipinas. Esta situación le permitió conocer de cerca cómo funcionaba el sistema de exportación del galeón de Manila, así como todo el entramado comercial que rodeaba la seda china, llegando incluso a escribir un *Memorial sobre el trato de la China con Nueva España* (1620-1622)<sup>743</sup>. Por ello, cuando se instaló a su vuelta en Sevilla en 1610, actuó como agente y fiador de personalidades residentes en México, como Luis Asensio<sup>744</sup>, así como Francisco Pacheco de Córdoba y Bocanegra, marqués de Villamayor de las Ibernias, adelantado de Nueva Galicia en América y caballero de la Orden de Santiago<sup>745</sup>. Muy pronto conseguiría la deseada carta de naturaleza, así como un amplio reconocimiento entre los comerciantes, ostentando los puestos anteriormente mencionados, gracias a la amplia comprensión alcanzada en torno al comercio global con oriente, el cual le sirvió para trazar unos ambiciosos planes que ayudara a desplazar la centralidad del comercio chino desde México hacia la península ibérica<sup>746</sup>. Por tanto, se entiende que finalmente su familia se estableciera en Granada, el centro productor y exportador más importante de la seda en el sur de la península desde el periodo Nazarí.

Una de las estirpes genovesas que también se ha nombrado en diversas ocasiones ha sido la familia Spinola, principalmente por la llegada del banquero Bartolomeo Spinola a corte a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, ya desde el inicio de la centuria anterior se documentan en esta zona, especialmente Córdoba, numerosos comerciantes y agentes

---

<sup>742</sup> Domínguez Ortiz, 1996: 29-30. Girón Pascual, 2011: 47-48.

<sup>743</sup> Bonialian, 2016: 156-158.

<sup>744</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 131.

<sup>745</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 132. Sobre Francisco Pacheco de Córdoba, véase: Chevalier, 1963: 303-304.

<sup>746</sup> Bonialian, 2016: 156-158.

miembros de esta familia, aunque muy probablemente de ramas diversas, como fueron Ambrogio, Anigo, Battista, Cristoforo, Francesco, Giovanni Battista, Leonardo, Luciano, Manuele, Onorato y Bernando Spinola<sup>747</sup>. Probablemente este último se estableció en Sevilla, donde uno de sus hijos, Giovanni Battista, continuaría con las ocupaciones paternas, confirmándose su labor como agente de diversos personajes italianos en los primeros años del Seiscientos. A este respecto, se conoce que en 1610 fue intermediario entre Simone della Rovere y varios miembros de la familia de Nobili, para cobrar una deuda de 137.224 maravedies<sup>748</sup>. Resulta de especial relevancia, puesto que con este poder se corrobora que Simone residía en Sevilla por entonces, aunque se hallaba ausente en ese momento, siendo este un hijo de Bianca Spinola y de un relevante noble ligure de este periodo, Clemente della Rovere, descendiente directo de los pontífices Sixto IV y Julio II, y del duque de Urbino Francesco Maria I<sup>749</sup>.

Al mismo tiempo, ejercía como agente en la ciudad Giovanni Benedetto Spinola, hijo de Giovan Francesco Spinola y Lavinia Lomellini, quien ya residía en Sevilla hacia 1611 actuando como representante de numerosos personajes extranjeros y españoles, como Gio Cristoforo de Franchi<sup>750</sup>, Prospero Bassano<sup>751</sup>, Orazio Doria<sup>752</sup>, canónigo de Toledo, Paola Serra, hija de Nicola Serra<sup>753</sup>, Benito Moreno<sup>754</sup>, clérigo de menores, o

---

<sup>747</sup> Unali, 1984. Igual Luis y Navarro Espinach, 1997: 270-271.

<sup>748</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 139.

<sup>749</sup> Angius, 1841, I: 697.

<sup>750</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 134. Cristoforo de Franchi fue un laico noble genovés, que actuó como escritor de breves apostólicos en Roma hacia 1593. Se conoce que en el mismo año en que se data este documento notarial en Sevilla, este personaje compró a la familia Spinola una villa en Sampierdarena, Génova, mismo lugar donde tenía la suya la familia Centurione. En: Saginati, 2004, I: XLVI. Otros poderes demuestran una relación contractual entre De Franchi y Gonzalo Fernández de Córdoba; véase apéndice documental, doc. núm. 138. Existió una rama de esta familia dedicada al comercio de la lana en el sur de España, los cuales emparentarían con los Levanto; para ello, véase: Girón Pascual, 2012: 52.

<sup>751</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 140. Prospero Bassano debió ser un comerciante genovés que en estos años se hallaba también en Sevilla, tratando con otros conciudadanos suyos, relacionándose en este caso con el citado Cristoforo de Franchi, a quien representaba.

<sup>752</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 137. Orazio Doria fue canónigo de la Catedral de Toledo, relacionado con la comunidad genovesa en España y conocido por Santa Teresa de Ávila. Realizó al menos una estancia en Sevilla, donde conoció a Cristoforo Centurione, como el mismo afirma en sus escritos. Véase: Antolín, 1995: 210.

<sup>753</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 154.

<sup>754</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 135.

Francisco Calvo Pimentel<sup>755</sup>, entre otros, lo que demuestra su integración en la sociedad castellana.

No obstante, creemos que el personaje más importante que residió en Sevilla con ese mismo apellido fue Agustín Spinola, hijo del influyente Ambrosio Spinola Doria, quien fue cardenal de San Cosme y San Damián y arzobispo de la capital hispalense entre 1645 y 1649, cuya figura será estudiada con profundidad en el capítulo dedicado a las relaciones con Roma, ciudad con la que mantuvo un especial vínculo.

Durante la primera mitad del siglo XVII, la circulación de genoveses en el antiguo reino de Sevilla llegó a ser muy fluida, encontrándose numerosos casos de personajes que solamente realizaron estancias esporádicas, lo que no desmerece la importancia que tuvieron como puentes entre ambas penínsulas y América. Entre los muchos que operaron en estas primeras décadas de la centuria, destacamos a los Negroni, Bartolomeo Vivaldo, Antonio Agnolo y su hijo Jacome, Vincenzo Belingero, Andrea Sabina, o Giovanni Angelo, Francesco, Raffaello y Luca Tasso<sup>756</sup>, que fueron probablemente miembros de una familia especializada en los servicios de postas, la cual desde antiguo trabajaban en España al servicio de la corona<sup>757</sup>.

Posiblemente el flujo de comerciantes ligures en la capital andaluza disminuiría avanzada la centuria pero sin llegar a desaparecer, siendo especialmente fuerte la presencia en Cádiz debido al traslado de la Casa de Contratación a aquella ciudad en 1717, aunque en Sevilla quedarían uno o dos cónsules como representación diplomática<sup>758</sup>. Ejemplo de ello fue el comerciante Giovanni Bielato, original de Sassello, pero asentado temporalmente en la capital gaditana, donde había forjado una colección personal en la que existían numerosos lienzos de Murillo, los cuales al menos siete de ellos, tras su muerte fueron enviados a la iglesia de los Capuchinos de Génova, cumpliéndose así sus

---

<sup>755</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 136.

<sup>756</sup> Un ejemplo de la presencia de esta familia en Sevilla se puede ver en el apéndice documental, docs. núm. 143, 144 y 145.

<sup>757</sup> Pastine, 1958: 553-584.

<sup>758</sup> A finales del siglo XVIII se censaron en Cádiz ochocientos cinco genoveses, siendo notable la élite ligur en esta ciudad; véase: Brillì, 2013: 228-230.

últimas voluntades redactadas en 1674<sup>759</sup>. Además, mediante una crónica realizada en 1690 por el padre de la Concepción de Cádiz se conoce que dejó otros doce del mismo pintor en los Capuchinos de esa ciudad<sup>760</sup>. En el inventario de los bienes de su residencia de Piazza Bianchi en Génova, redactado en 1681, se puede apreciar una serie de dieciséis pinturas de temática religiosa, de las que no se apuntó atribución alguna, aunque muy probablemente pudieron ser adquiridas en el antiguo reino de Sevilla, conviviendo así estos cuadros de origen andaluz con otras de maestros genoveses, como Paggi, Castello o Ferrari, compradas a su vuelta de España<sup>761</sup>.

Cabe destacar que Arana de Varflora situó en Sevilla el nacimiento de uno de los historiadores del siglo XVII más importante de Italia, Luca Assarino, en 1602<sup>762</sup>. Sin embargo, otras fuentes afirman que este escritor nació en Potosí en 1607 debido a que sus padres, Antonio, un noble genovés, y Juana de Relux, de origen cántabro, se encontraban en América en busca de fortuna<sup>763</sup>. Sea como fuera el paso de Assarino por Sevilla se debió de producir en algún momento, pues se conoce que aún siendo joven volvió con su familia a la ciudad genovesa de Santa Margherita Ligure<sup>764</sup>.

278

### **3.1.- La familia Centurione y el Marquesado de Estepa: nobleza, mecenazgo artístico y emulación de la cultura genovesa en el antiguo reino de Sevilla.**

A pesar de la relevancia conseguida en la Sevilla de entre siglos por los nobles y mercaderes ligures nombrados anteriormente, creemos que ninguno de ellos llegó a

---

<sup>759</sup> Da Langasco, 1938: 11-17. Angulo Íñiguez, 1981, I: 102-103. Boccardo y Di Fabio, 2002: 354-237. Davis, 2014: 518-525. Las pinturas llegaron a Génova y fueron examinadas por Domenico Fiasella, quien también las instaló en la iglesia. Para conocer el paradero de estas obras, véase especialmente la última publicación citada en esta nota.

<sup>760</sup> Boccardo y Di Fabio, 2002: 235-236. Los autores no han encontrado rastro de los cuadros donados a la iglesia gaditana, ni siquiera existe un reflejo de esta noticia en el testamento de Bielato que permita dar mayor peso a la crónica. Sobre otras obras de pintores de la escuela sevillana, como Murillo, Zurbarán o Francisco de Herrera, *el Joven*, que se conservan en Génova, véase: Boccardo y Di Fabio, 2002: 241-244. Vázquez Astorga, 2008: 27-57.

<sup>761</sup> Davis, 2014: 522.

<sup>762</sup> Arana de Varflora, 1781: 81.

<sup>763</sup> Asor-Rosa, 1982, IV.

<sup>764</sup> Asor-Rosa, 1982, IV.

poseer tanto poder en estos territorios como los Centurione. La presencia de los miembros de esta familia en el sur de la península se remonta a una fecha muy anterior a la llegada a la corte de Ottavio Centurione, más concretamente hacia 1412, cuando Ambrosio Centurione aparece en Sevilla como importador de trigo, encontrando muy pronto cierto éxito propiciando así que otros miembros de su familia se establecieran en esta ciudad en el siglo XV. Uno de ellos fue micer Agostino Centurione, que fue nombrado cónsul de la nación genovesa en 1432, y pocos años más tarde, en e1443, ocuparía este cargo Anfreono Centurione<sup>765</sup>. Posteriormente, con la introducción de nuevas actividades mercantiles estos se expandieron a otras zonas de Andalucía, y en 1510 se documenta en Granada a Stefano Centurione residiendo en un palacio del Campo del Principe –edificio que se conserva muy reestructurado como sede de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Granada<sup>766</sup>–, el cual sería el núcleo de la posterior casa de Francisco Centurione y Sancha Mendoza, marqueses de Armuña. Sin embargo, sería en tiempos de Felipe II cuando llegaría otro familiar de excepcional relevancia, Adamo Centurione Oltramarino, quien en 1559 adquirió el marquesado de Estepa tras haber conseguido, con el reconocimiento de Carlos V, los feudos en Italia de Laula (hoy Aulla, al norte de Toscana), Vivola y de Monte de Vay<sup>767</sup>. Este personaje, emparentado con el hombre más importante de Génova por entonces, Andrea Doria –siendo este suegro de su sobrino Giannettino Doria<sup>768</sup>–, fue banquero de los dos monarcas mencionados, quienes muy probablemente lo compensaron facilitando la compra de estos terrenos sevillanos para desagrar las deudas no satisfechas con él, consiguiendo ser el primer noble de la familia Centurione en España<sup>769</sup>, al haber sido nombrado I marqués de Estepa, aunque renunciaría al título en favor de su hijo Marco.

---

<sup>765</sup> Pulino Bueno, 2004: 41. Otros miembros establecidos en Sevilla por entonces fueron Cosimo y Elia Centurione. Véase el apéndice genealógico, tabla nº 3.

<sup>766</sup> Girón Pascual, 2012: 264. El interés de los Centurione en Granada se basaba sustancialmente en que era un punto estratégico del mercado genovés, especialmente por la producción de seda y azúcar, entre otros. En: Pulido Bueno, 2004: 48-49.

<sup>767</sup> Baños de Velasco, [1679 (2000)]: 16-18. Sobre las implicaciones financieras y políticas de Adamo Centurione, así como los feudos adquiridos en Italia al emperador Carlos V, véase: Bueno Pulido, 2004: 102-124.

<sup>768</sup> Sobre las relaciones entre Andrea Doria y la corte española, así como del envío de obras desde Génova, véase: Stagno, 2018: 97-115.

<sup>769</sup> Sanz Ayán, 2015: 60. La autora confunde las fechas de adquisición de la encomienda. Al mismo tiempo que Adamo Centurione operaba en la corte, en Sevilla y asociado a él, se encontraba su primo

En realidad, Adamo Centurione adquirió un vasto territorio que pertenecía anteriormente a la Orden de Santiago<sup>770</sup> y abarcaba las localidades de Estepa, Pedrera, Gilena, Aguadulce, Badolatosa, Casariche, Marinaleda-Matarreonda, Herrera, Lora, La Roda, y Pedrera, actualmente en la provincia de Sevilla, Sierra de Yeguas y Alameda de la provincia de Málaga, así como Miragenil en Córdoba, creyendo haber realizado la compra siguiendo las leyes genovesas, por las cuales los marqueses ostentarían todo el poder en esta circunscripción por encima del rey. En el acuerdo, se incluyó también la vicaría, así como el derecho de administrar una parte de los bienes de la iglesia y del nombramiento de vicario, aunque la realidad era que esta tenía un acuerdo anterior por el que su gestión solo dependía del Papa, hallando ciertas dificultades que se sumaban a una disputa precedente entre el Consejo de Estepa y la propia vicaría por la división parroquial, así como a la resistencia de la élite estepeña a doblegarse ante el nuevo poder<sup>771</sup>.

280

Desde su llegada, la familia Centurione y sus gobernadores se acomodaron en el palacio-fortaleza que había pertenecido a la Encomienda, situado en el área más alta de la población, el cerro de San Cristóbal, cuyos orígenes se remontan a la etapa de ocupación islámica, siendo en la época de Lorenzo Suárez de Figueroa, maestro de la Orden Militar de Santiago, cuando se producen las reformas más significativas, como la construcción de la gran torre del homenaje<sup>772</sup>. Sería en este edificio donde los marqueses reunieran sus colecciones artísticas, aunque como se verá más adelante, estos nobles y sus parientes mandarían construir otras residencias, conventos e iglesias en estos territorios en los que ejercieron una amplia campaña de mecenazgo artístico.

---

Gaspar Centurione, quien fundó en la ciudad un banco. Este personaje prestó importantes caudales de dinero a nobles sevillanos, teniendo que empeñar en una ocasión su vajilla y otros objetos de plata, que indican la riqueza que manejaba en aquel momento; véase; Pulido Bueno, 2004: 81-82. Posteriormente se asociaría con Juan Francisco Grimaldo, siendo más adelante reemplazado por su hermano Stefano Centurione; en: Bueno Pulido, 2004: 95.

<sup>770</sup> Tras la reconquista por parte de Fernando III en 1240, este territorio perteneció a la corona hasta que Alfonso X lo donara a la Orden de Santiago. Sobre la encomienda santiaguista en Estepa, véase: Peinado Santaella, 1981: 107-158. Rodríguez Blanco, 2014: 22-56. Sobre el patrimonio inmueble de la encomienda en Estepa, se recomienda ver: López de la Plaza, 1999: 177-187.

<sup>771</sup> Soria Mesa, 1995: 45-68.

<sup>772</sup> Gómez de Terreros Guardiola, 2014: 187.



Efectivamente, una de las primeras acciones emprendidas por Marco Centurione hacia 1561, año en que recibe el marquesado de mano de su padre, fue fundar el convento de la Victoria, dedicado a San Francisco de Paula, hecho que materializaba la idea de este noble de traer a sus tierras andaluzas diversas órdenes de origen italiano, como esta de los mínimos, y posteriormente franciscanos y clarisas<sup>773</sup>. Sin embargo, este marqués residiría prácticamente toda su vida en la corte desempeñando el cargo de General de la Mar debido a los servicios de galeras prestados al rey por él, y anteriormente por su padre, por lo cual había delegado los asuntos del marquesado en Jofredo Lercari, de origen genovés y al momento gobernador de Estepa. Parece que con la llegada de la familia Centurione a esta villa se estableció así en esta localidad otra estirpe genovesa, los Lercari o Lezcano –manera en la que se castellanizó este apellido<sup>774</sup>–, siendo posiblemente Cosimo Lercari uno de los primeros en residir en ella, dejando en la capital ligur un mayorazgo. En Estepa fundó una capellanía en la parroquia de Santa María de la Asunción<sup>775</sup>, estableciéndose posiblemente la capilla de la Antigua, y para 1597, cuando se produjo su muerte, poseía una «una casa mesón, y venta en el sitio de Miragenil, con la tienda que le pertenece, y una heredad de viña y guerta en el pago de Aguadulce», lo que denota la riqueza que llegó a alcanzar al servicio de sus patronos los marqueses<sup>776</sup>. Es probable que la llegada de esta estirpe a Estepa se debiera su entroncamiento con los propios Centurione, pues Claudia Centurione, probablemente hermana del marqués,

---

<sup>773</sup> Quiles García, 1999b: 457-458. Sobre la figura de Marco Centurione, véase: Bueno Pulido, 2004: 215-222.

<sup>774</sup> En los documentos relativos a esta familia en Estepa aparecen indistintamente las dos formas del apellido aquí señaladas.

<sup>775</sup> Su nombre aparece en un documento relativo al encargo hecho por el consejo de Estepa al escultor Andrés de Ocampo para que hiciera un nuevo retablo mayor para esta parroquia en 1578; véase: Díaz Fernández, 2005-2006: 23-44.

<sup>776</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 150. Cosimo Lezcano debía estar en constante tránsito entre Sevilla y Génova, pues en su testamento previó una opción por si moría en aquella ciudad, para ser enterrado en el convento del Santuario della Madonna del Monte, donde la familia tenía una capellanía. Allí nombró como fideicomisarios a Jofredo Lercari (si este se encontrara a su muerte en Génova), Giovanni Battista, Domenico y Giancarlo Lercari, hijo de Davide Imperiale, marqués de Oria. Estos eran familiares de los presentes en Estepa, siendo todos los miembros citados poderosos hombres de la política y la economía ligur, estando también emparentados con los Spinola a través de Pellina Lercari, hija de Giovanni Battista que llegaría a ser Doge. Sobre este matrimonio y el patrimonio atesorado en torno a estos miembros, véase: Santamaria, 2011b. Pellina debía ser hermana de Jofredo, pues Cosimo establece una cláusula en su testamento para dejarles a ella y a un hijo suyo llamado Giovanni Paolo –a quien nombra como su primo–, una cierta cantidad de dinero en rentas mientras vivieran. Véase de nuevo el apéndice documental, doc. núm. 150.

debió de esposar a algún Lercari, con quien engendró a Cosme, Bernardo y Lucrezia, sobrinos del citado Jofredo<sup>777</sup>.

Tras la muerte del marqués, le sucedió su hijo Giovanni Battista Centurione Negroni, patricio nacido en Génova, quien fue menino del príncipe Carlos y contrajo nupcias con María Fernández de Córdoba y Lasso de Castilla, hija del marqués de Armuña. Este matrimonio, al contrario que sus antecesores, sí pasaría grandes periodos en sus posesiones sevillanas y se encargaría personalmente de continuar con las fundaciones religiosas, siendo bajo su mandato cuando se construye la definitiva iglesia de la Victoria<sup>778</sup>, así como en 1598 el convento de Santa Clara de Jesús, cuyo templo se convertiría en panteón familiar<sup>779</sup>. Además, debido al estado de ruina que presentaba la parroquia de San Sebastián de esta localidad, el marqués ofreció los servicios del arquitecto genovés Vincenzo Boyol, quien finalmente plantearía un nuevo edificio de carácter renacentista. La presencia de este artista en Estepa estaría probablemente justificada por las supuestas reformas efectuadas en el castillo para acomodarlo a las funciones de vivienda a modo de *palazzo* genovés (fig. 112), momento en que su interior sería revestido de elementos de estilo clasicista, de igual modo que se muestra en la iglesia anteriormente mencionada, así como por la construcción de otras residencias de recreo, como el palacio de Lora de Estepa<sup>780</sup>. Además, se conoce que encargó en Génova diversas esculturas y objetos de mármol a Tomaso Orsolino (1587–1675) para que le fueran enviadas a España en 1644<sup>781</sup>, probablemente para adornar estas nuevas construcciones familiares.

---

<sup>777</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 150.

<sup>778</sup> Sobre la fundación, construcción e historia del convento de la Victoria, véase: Recio Veganzones, 1999: 545-595.

<sup>779</sup> Aguilar y Cano, 1888, II: 44-50. Rivero Ruiz, 1999: 35-46.

<sup>780</sup> Parece que los Centurione implantaron en el marquesado de Estepa el mismo modelo habitacional del espacio difundido entre las familias nobles de Génova, un sistema moderno que tuvo su esplendor con el nacimiento del siglo XVII, basado en la construcción por una misma estirpe de un palacio privado urbano y otro de *villa* o recreo, que poco después se difundiría por toda Europa. Sobre este particular, véase: Magnani, 2009: 70-96. Leonardi, 2013: 15-38.

<sup>781</sup> Franchini Guelfi, 2002: 206-207. Entre los comitentes de este escultor aparece otro miembro de la familia Centurione, Giovanni Stefano, probablemente de la rama de la estirpe afincada en Génova, quien le encargó en 1656 una fuente de mármol que previamente había sido diseñada por el pintor Domenico Fiasella, en: Belloni, 1975: 53.



Fig. 112.- Restos del Castillo de Estepa.

Si bien hasta el momento se desconocen ulteriores datos biográficos del arquitecto Vicente Boyol, podemos saber ahora que se casó con Juana de las Cuevas, vecina de Estepa, quien en 1598 ya había quedado viuda y al cuidado de Juana Lezcano<sup>782</sup>, por lo que se confirma que el arquitecto terminó estableciéndose en esta localidad. El matrimonio tuvo una amplia descendencia, al menos tres hijas llamadas María, Catalina y Elvira, así como un varón de nombre Nicolás. En 1637 ya había muerto la primera citada y había dejado en su testamento unos terrenos que se disputaban Pedro de Cámara Arrieta<sup>783</sup> en nombre de su mujer Catalina Boyol, y su hermana Elvira, vecinas de esa localidad<sup>784</sup>. Aunque en el documento del pleito no se especifique quién es el padre de estas mujeres, creemos que fueron vástagos de Vicente Boyol, pues en Estepa solo se conoce ese apellido a través de la existencia de ese maestro, por lo que debió permanecer al servicio de los marqueses toda su vida, lo que permitiría adjudicarle el diseño de los palacios e iglesias de la comarca levantados hasta su muerte, producida hacía 1598, por petición de la casa de los Centurione.

No sería la primera vez que llegara a España un arquitecto desde Génova para realizar residencias nobiliarias, destacando en Edad Moderna el palacio de Álvaro de

---

<sup>782</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 150.

<sup>783</sup> Sobre Pedro de Cámara Arrieta se conoce que estuvo procesado hacia 1620 en relación a un hurto; en: Biblioteca Nacional de España (BNE), PORCONES/1040(30).

<sup>784</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 147.

Bazán, marqués de Santa Cruz, en el Viso, del que se piensa que su diseño se debe a Giovanni Battista Castello, *el Bergamasco*, artista lombardo que desarrollaría su carrera en la capital ligur y en España, trabajando en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>785</sup>. Otra muestra de ello es la construcción de la Casa-Palacio de los Vives de Cañamás, ubicada en Benifairó de los Valles, cuyo diseño fue realizado por el genovés Andrea Lurango por mandato de Joan Lluís Vives de Cañamás, embajador de Felipe III en Génova<sup>786</sup>.

Con el matrimonio del II marqués de Estepa se produce la completa castellanización de esta rama de la familia, cuyos miembros se establecerían definitivamente en sus posesiones de este señorío durante el siglo XVII, pues el primogénito de estos, Adán Centurione y Córdoba, nacido en Estepa en 1582, fijó su residencia permanente en esta localidad, aunque parte de su juventud la desarrolló en la corte donde se educó y creció como menino de Felipe III e Isabel Clara Eugenia, dado que no pudo servir en Flandes como sus antepasados por padecer cierta enfermedad<sup>787</sup>. Sería entonces cuando se completara en gran medida la colección pictórica que adornaría el castillo de Estepa, puesto que el marqués desarrollaría ampliamente su faceta intelectual y cultural, siendo pintor aficionado<sup>788</sup>, versado en lenguas clásicas, matemáticas y filosofía, conocido además por la traducción de los llamados *Libros plúmbeos* del Sacromonte de Granada<sup>789</sup>.

Adán Centurione fue sucedido en el título tras su muerte en 1658 por su primogénito Cecilio Francisco, y de su mandato emerge especialmente un pleito iniciado

---

<sup>785</sup> López Torrijos, 2009: 127-130. En este proyecto trabajaron otros artistas italianos, como el pintor Giovan Battista Perolli y su equipo; véase: López Torrijos, 2000: 1-22; 2002a: 129-138; 2002b: 145-165; 2005: 51-59. Para el palacio de la familia en Granada también se contrataron a ciertos artistas genoveses que enviaron diversas piezas desde Italia para su ornamentación, en: López Torrijos, 2006: 23-42. Para una panorámica sobre el mecenazgo de los genoveses en Granada en Edad Moderna, véase: García Cueto, 2011a: 705-730.

<sup>786</sup> López Torrijos, 1979: 59-69. A finales del siglo XVI, también fueron concertados por el embajador del monarca castellano para trabajar en España los ingenieros genoveses Luigi Musante y Domenico Revello, aunque diversas vicisitudes impidieron su llegada a la península ibérica, en: Soprani, 1674: 56.

<sup>787</sup> Baños de Velasco, [1679 (2000)]: 29v-30r. A pesar de ello, sirvió él mismo y con sus hombres a Felipe IV en diversas ocasiones.

<sup>788</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 217. Palomino, 1715, I: 161. Bermúdez, 1800, I: 82.

<sup>789</sup> Sobre ello se ha publicado extensamente; véase en particular: Gómez Gómez, 1999.

diez años más tarde que le fue interpuesto por sus hermanos Luis –futuro V marqués de Estepa–, y Francisco Icio, capitán en la guerra de Portugal –quien además pasaría a Italia en diversas ocasiones–, y otro de ellos llamado Gil de Albornoz, que murió esperando el comienzo del juicio<sup>790</sup>, el cual se iría complicando y pasaría así a las siguientes generaciones, desvaneciéndose su conclusión en los albores de la centuria sucesiva. La cuestión principal que propició las disputas familiares se centraron en la repartición de los bienes establecida por el padre de estos antes de su fallecimiento, que según los hermanos del heredero al título no se llegaron a cumplir como este ordenó, sino que el nuevo marqués seguiría beneficiándose de una parte del patrimonio que no le correspondía, al creer que todas las pertenencias debían quedar juntas bajo un solo mayorazgo, siendo resumido de la siguiente manera en el memorial de dicho pleito:

«Este pleito tuvo principio en Febrero del año passado de 1668. Por demanda que en esta Corte pusieron Don Luis, y Don Francisco Centurión, como hijos y herederos de Don Adán Centurión su padre, (6.) a Don Cecilio Centurión, su hermano mayor, poseedor de la Casa, y Mayorazgo de Estepa, sobre que se declarassen por bienes libres, muchos que avian quedado por muerte de dicho Don Adán, y tocarles à ellos, como tales herederos de dicho su padre.

El Marques D. Cecilio pretendió, que todos los bienes, que assi avian quedado por muerte de dicho su padre, en conformidad de la fundación de su Mayorazgo, avian quedado unidos, y agregados a el, y como tales pidió se declarassen»<sup>791</sup>.

Si bien todos los hijos aceptaron las cláusulas que aparecían en el mencionado testamento, los hermanos del nuevo marqués se percataron de que

---

<sup>790</sup> Sobre este personaje, véase: Burgos, 1853, II: 332. Muy probablemente, Gil de Albornoz llevó este nombre por el cardenal y arzobispo de Toledo, con quien la familia Centurione había emparentado, siendo esta probablemente una manera de mostrar el orgullo de este vínculo.

<sup>791</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 124 (concretamente folio 1v). Este extenso documento es un memorial, hasta el momento inédito del pleito señalado, en el que participaron otros hermanos del IV marqués de Estepa en su contra, y se aportaron para ello interesantes datos sobre el marquesado desde sus inicios hasta el último tercio del siglo XVII.

quedaron excluidos de una serie de bienes que entendían debían ser repartidos, los cuales eran los siguientes:

«Muebles, raíces, y semovientes, derechos y acciones, muchas bajillas de plata, joyas de oro de grande estimación, y mucha cantidad de dinero en oro, plata y vellón; y en particular entre los demás quedaron 900. arañadas de olivar en el Partido de Ypora [sic], vn molino de azeite en el mismo olivar con dos vigas, 47 arañadas y media de majuelo en el Partido de Azebuchosa, dos casas principales en la huerta de Gilena, y la cerca que llaman la Isla, quatro arañadas de viña en la Isla, treze arañadas y media de viña en la Polaina, 30jj pies de alameda, toda criada en diferentes sitios junto al Molino de la Passada, Isla de Cerbera, Molino de la Fuente del Rey, y en el ojo de Gilena, y otras partes, las obras que se hizieron en el Cortijo de Gilena»<sup>792</sup>.

286

Además, creyeron conveniente incluir en la lista aquellas posesiones que Cecilio Francisco había adquirido como progenitor con los recursos familiares y de las que estaba obteniendo hasta el momento unos beneficios desde la muerte del padre. En este completo instrumento judicial se nombran también las propiedades que compró el abuelo, Giovan Battista Centurione, constando así otros terrenos adyacentes al marquesado que ampliaban los límites de las propiedades adquiridas por sus antecesores en tiempos de Felipe II. Así consta que este agregó al núcleo inicial «Ypora, Fuente del Moral, y Luzenilla, que todo es vno, y en lo que está plantado el Olivar, que llaman el Garrotal de Ypora»<sup>793</sup>, una extensa área de olivares que actualmente corresponde a las localidades de Aguadulce y Gilena, donde se conservan las mismas plantaciones, así como los cortijos de Ípora y del Marqués, los cuales han mantenido en parte la estructura originaria.

---

<sup>792</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 124 (folio 7r).

<sup>793</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 124 (concretamente folio 9v).

No obstante, como se ha mencionado anteriormente, el pleito continuaría más allá de la muerte de Cecilio Francisco, acaecida en 1688, sin dejar descendencia masculina<sup>794</sup>, por lo que su hermano Luis –que recordamos era el mayor interesado en llevar a cabo el juicio–, heredaría el marquesado. Sería entonces, a los pocos meses de producirse el fallecimiento de Cecilio, cuando se llevaría a cabo una almoneda pública con los bienes que se hallaban en estas propiedades, probablemente una medida tomada por el sucesor para obtener liquidez con la que pagar las diversas deudas y repartir así los beneficios con los otros implicados en el juicio.

De esta manera, una vez que fueron tasadas, se procedió a la venta de todas sus posesiones inmuebles en la ciudad de Estepa en diversos días entre agosto y noviembre de 1689, encontrándose entre ellas numerosas obras de arte. Un vecino de esta villa llamado Diego Madera, *el Menor*, se hizo con la mayoría de las piezas que componían la pinacoteca, adquiriendo varios retratos de miembros de la familia, como tres del *Marqués Cecilio Centurione* –en dos de ellos estaba representado de cuerpo entero–, otro de su hermano *Luis Centurione* cuando era niño, uno de *Juan Centurione*, dos más de *Gil de Albornoz* –uno de ellos representado de infante jugando a la pelota–, otro de *Juan de Mendoza*, y uno más de *Francisco de Córdoba*; además, un conjunto de retratos de la realeza, siendo uno de *Felipe IV*, otros dos de las reinas *Isabel de Borbón* y *Margarita de Austria*, así como otro del infante *Baltasar Carlos* de cuerpo entero; así como una serie de retratos de personajes nobles relacionados con las guerras italianas y con las conquistas de Granada y América, siendo estos el *Condestable duque de Borbón*, *Antonio de Leiva*, el *Conde de Villalonga*, el *Marqués de Pescara*, *Francesco Sforza duque de Milán* y *Hernán Cortes*; además, de otra serie de personajes populares como *Juan Abad*, una *Comedianta*, *Juan Latino* y la *Camacha de Montilla*, y otro conjunto de siete retratos de musulmanes del mismo tamaño y otro de un niño de la misma etnia; se suman otros cuadros en que se representaban escenas de género como un *Músico tocando la flauta*, un *Borracho*, el *Sacamuelas*, un *Soplador con fuelle*, una *Escena de brujería* y un *Joven con una anciana*. Este mismo vecino compró también dos cuadros mitológicos en los cuales

---

<sup>794</sup> Tuvo un hijo legítimo llamado José Centurione que murió en 1680.

se podían ver a una *Ninfa con dos serpientes* y a una *Diana cazadora*, un cuadro de temática religiosa que representaba a *Jesucristo coronado de espinas*, cinco *Bodegones de frutas*, un *Bodegón con monos*, y dos pinturas de paisajes, una *Vista de Génova* y una en la que se podía ver una montaña<sup>795</sup>.

Otros miembros de la misma familia también adquirieron obras de arte, como Diego Madera, *el Mayor*, que se hizo con un cuadro de *San Antonio Abad* con marco dorado, y Diego Madera Tejada compró «un cuadro del silencio». Así como otros vecinos de esta localidad se interesaron igualmente por diversas pinturas, como Juan Sevillano y Juan Vázquez que compraron un *Retrato de una turca* cada uno, y este último además un cuadro con *San Sebastián*. Además de estas obras de arte, la esfera cultural de los marqueses se complementaba con varios instrumentos musicales que fueron igualmente subastados en esta ocasión, como tres vihuelas y un arpa<sup>796</sup>.

288

Sin embargo, estamos en grado de confirmar que en esta ocasión señalada no se vendieron todas las obras de arte de la familia, probablemente debido a la separación y secuestro de las posesiones de la madre de los demandantes, Leonor Centurione Córdoba Carrillo de Albornoz, producida a su muerte en 1681. Esta sería una medida tomada como requerimiento del otro demandante, Francisco Icio, y de sus herederos, quienes se harían cargo de atender las pretensiones paternas tras su muerte en 1697. Gracias a este secuestro se puede conocer por vez primera una descripción de los bienes muebles, incluidas las piezas artísticas, expuestas en el castillo de Estepa, pues Francisco y Miguel de Córdoba Centurión y Robles, hijos y herederos de Francisco Icio, solicitaron la ejecución de un inventario del inmueble en el estado en que había quedado a la muerte de su abuela, la mencionada Leonor Centurione. En este instrumento no se incluyeron las piezas de metales preciosos y joyas, las cuales al parecer fueron vendidas ilícitamente por un hijo

---

<sup>795</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 125 (en concreto folios 11r-16v y 25v). Aunque no se señala el autor de la *Vista de Génova*, Soprani recuerda que el pintor Giovanni Andrea Ansaldo, tan apreciado en Cádiz a donde envió varias telas como se verá más adelante, había ejecutado varias de estas panorámicas, y que el flamenco Cornelis de Wael estaba realizando otra para enviarla a España, en: Soprani, 1674: 326. En otras colecciones sevillanas del momento se podían ver otras de estas *Vistas de Génova*, como en la residencia del caballero de Santiago y XXIV del cabildo hispalense Antón Auñón Camacho; en: Aguado de los Reyes, 1994: 217.

<sup>796</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 125 (folios 19v-23v).



de Icio y en aquel momento se estaban haciendo averiguaciones entre los vecinos de Estepa para recuperarlas<sup>797</sup>. Aunque esta descripción se hizo en 1697, la residencia familiar debía de haber quedado intacta tras la almoneda, según se había ordenado desde que el litigio se introdujera en instancias judiciales, por lo que en esta se encontraban por entonces los siguientes objetos:

«primeramente un escaparate grande con quatro puertas en forma de carena de pino con dos serrojos con sus laves de dos baras y media de alto; en el qual havia unos vidrios finos de diferentes géneros; un bufete de nogal de una tabla mediano; un lienzo de dos varas de largo y vara y tercia de ancho de la hechura de San Juan bautista; otro lienzo de la misma hechura de santa Clara Olaia mártir de vara y quarta de alto y vara de ancho; dos baules compañeros forrados en lienzo en rejado verde con dos çerraduras cada uno; otro lienzo de dos tercias de alto de una pintura de una Sierva de Dios; un lienzo de media vara de largo con marco negro de la caveza de San Juan Bautista; dos láminas de agata con sus marcos negros; otro de San Antonio de Padua de dos terzias de alto; otro lienzo de san Simeón de dos baras de alto sin marco muy viejo; otro del mismo tamaño de san Blas, viejo sin marco; otro de la Magdalena con marco negro de vara y tercia de alto; otro de una señora de la piedad con su marco negro y dorado más que de mediado; otro de san Antonio de Padua de una vara y media de alto sin marco, viejo; otro de san Francisco del mesmo alto viejo; otro de una señora de Velen de vara y tercia de alto sin marco viejo; otro de san Joseph de vara y media de alto; otro de la Magdalena de bara y media de alto; otro de una Señora de la Concepción de vara y media de alto; otro de Quinto Curçio de vara y tercia de alto; otro de un sacamuelas con diferentes hechuras viejo; un retrato caveza de don Jil de Albornoz cardenal que fue de Toledo; un retrato de una niña difunta de la casa de Estepa; otro de un niño difunto; otro de dos niñas retratos a lo vivo; otro de medio cuerpo armado a lo vivo; dos escudos bordados ilo de plata y oro con

---

<sup>797</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 126 (folios 17r-20r). Entre ellas, destacan una campanilla y una jeringuilla para uso quirúrgico, así como un juego de salero y pimentero. Entre los personajes que fueron interrogados se encuentra el maestro platero Juan García.

las armas de la casa de pendones de cavalleria; un escritorio grande con su pie de nogal con gavetas y llave; un bufete de nogal mediano de una tabla con herraje; otro bufete forrado en vaqueta de comer en estrado de una quarta de alto; otro bufete de estrado viejo de tres quartas de alto [...] <sup>798</sup>.

Como puede apreciarse, la veintena de pinturas que aparecen se dividen en dos grupos principales determinados por las temáticas religiosa y de retratos, todos de personajes de la familia Centurione, a excepción del de *Quinto Curcio Rufo*, historiador clásico, conocido por su texto de la biografía de Alejandro Magno. Si bien puede resultar una colección poco profusa para una familia tan comprometida con el mecenazgo artístico, se entiende que además de la venta producida en 1689, probablemente Giovan Battista Centurione tuvo que haberla dividido en algún momento para decorar el palacio que se hicieron construir en Casariche, el cual se convertirá en la residencia de recreo del marqués. Así se comprende a partir del análisis de otro inventario que se insertó en el mismo pleito, que además informa de que tal propiedad debió ser de gran relevancia para la familia, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, puesto que se relacionaba con la actividad agrícola, en concreto con la producción del aceite, la cual les reportaría pingües beneficios al ser un negocio que verían prosperar gracias a la compra del partido de Ípora –un extenso olivar– ya citado.

La morada de Casariche, actualmente desaparecida, contenía así mismo los molinos para el aceite, situándose probablemente en las proximidades del río Yeguas, y además de estar preparada para el trabajo en el campo, esta se adecuó como un lugar de deleite y entretenimiento, como se deduce a partir de la lista de objetos que en ella se contenía:

«En la quadra: Un quadro de la pasión de Nuestro Redentor de Rafael de Urbina.

---

<sup>798</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 126 (especialmente 35 r-v). Aunque en el inventario se incluyeron bienes de todo tipo, en esta ocasión se señalan solamente las obras de arte.

Dos retratos de los marqueses mis señores don Adan Çenturion y doña Leonor de Mendoza.

Un quadro grande señor san Cristoval.

Otro quadro grande se señor san Juan Bautista.

Otro de cinco quartas de la Caridad.

Otro quadro grande del martirio de San Laurençio.

Otro quadro grande de Santa Susana.

Otro retrato de una turca.

Otro lienço grande de angel San Miguel.

Otro quadro grande de San Juan Evangelista.

Otro quadro grande de Noé y sus hijas.

Otro quadro grande de San Pedro y San Pablo.

Otro quadro grande de la Adoraçion de los Reyes.

Un bufete grande de nogal con sus cajones.

Una silla de baqueta de moscouia.

Dos sillas de esparto grandes.

Y ençima de dicho bufete tres contadoçes que tenían algunas arquetas çeradas las quales se abrieron con las llaves que trajo dicho Francisco Bermúdez, de una arqueta de un bufete de que trajo las llaves y en dichas arquetas no se halló más que un medio pliego de papel con la primera cara escrita de una quantita que parece ser memoria de granos que rubrico su merced y en quedo en la gaveta donde estava.

Tres colchones de media dos açules y blancos.

Un cobertor blanco.

Otro bufetillo mediano con bichos.

Sobe dicho bufete un contador y una papelera forrada en badana pequeña.

Otra papelera más forrada en badana.

Y en dicha papelera quatro papelitos de cama al parecer de palo santo o granadillo.

Un mosquete.

Una romana con su pilón.

Un martillo de hierro = y un candado.

Una heringa.

Un pesillo de hierro.

Un cañón de mosquete.

Y no hubo otras cosas en la dicha quadra.

En otra salita que de ella se sigue se allo lo siguiente:

Un lienzo de San Jerónimo.

Otro lienzo de Santa Theresa.

Otro pequeño de Santa Catarina.

Otro de Nuestra Señora de Belén con marco negro.

Una laminita de Nuestro Redentor en la cruz.

Otro de san Pedro con marco negro.

Otro de una santa Verónica con marco plateado.

Otro de San Martín.

Una lámina en cobre de Nuestra Señora y Santa Isabel.

Un agnus de cera pequeño.

Un bufete de nogal don dos gaveras ceradas qye se abrieron con la llave

que trajo dicho Francisco Bermudez y se allaron e avia lo siguiente:

Un libro de quartilla al parecer de quantas.

Dos espejos con sus tapas.

Un libro manuscrito de recopilación de los de san Phelipo.

Una cuchilla media luna con cabo de palo.

Un hierro grande a forma de martillo.

Un pesito de blones.

Un taleguillo de tachuelas.

Una llave.

Una gubia de radox.

Un compás.

En otra gaveta se alló:

En una caja un decenario de marfil.

Una caja con diferentes reliquias en papeles con sus rotulos.

Un pujabante mui pulido.

Un arañela de sangrar caballos.

Una lámina de Nuestro Redentor Jesucristo y Nuestra Señora.

Un estuche de çapa vaçia y otro de çapa con laçetas de leradon.

Un formón de açero.

Un compás extraordinario.

Un reloj de bronce.

Y no se halló otra cosa en dicha arqueta.

Una guitarra con la funda.

Un quitasol.

Un banco angosto.

Un bufete mediano.

Y sobre el escritorio que se abrió con las llaves que saco dicho Francisco Bermúdez y en las gavetas de el se alló tres carteras la una de felpa azul e otra de laso berde y blanco y la otra de tafetán doble bordada de lantejuela de plata.

Y las reliquias por maques gurda y de çençia se pusieron en la gaveta donde están dichas corteças.

En otra gaveta de dicho escritorio tres láminas de cobre una de Santa Inés, otra de Santa Juana y la otra de San Joseph y nuestra Señora.

Doce hojas de papel blanco escritas que parece ser minuta de testamento del señor don Francisco Çenturion en una gaveta= Otra gaveta con dos pares de arçiones = en otra gaveta con un antojo y un hierro extraordinario.

Una tarjeta en bronçe del escudo de armas.

Una caja para sortijas vacía.

Un estante con tres escaleras con çiento y noventa y cinco cuerpos de libros

Y no hubo otra cosa alguna en dicho quarto y se pasó a la coçina donde se alló lo siguiente:

Un lienzo de señor Santiago sin marco.

En el palomar:

Veinte bolas de piedra de haspe»<sup>799</sup>.

Resulta evidente la diferencia tanto cuantitativa como cualitativa de estas obras en comparación con aquellas otras presentes en el castillo de Estepa, calidad que puede evidenciarse en esta ocasión por la inclusión de la autoría de un solo cuadro, dada a nada menos que a Rafael Sanzio, que si bien se señala como original, podría haber sido en realidad una copia de la *Caída en el camino del Calvario*, conocido también como “El pasmo de Sicilia”, el cual formaría parte de la colección real desde que Felipe IV se hiciera con ella hacia 1661<sup>800</sup>. Si bien podría tratarse de una reproducción llevada a cabo tras la llegada del cuadro a España, cabe mencionar que ya Felipe II demostró tener interés por esta pintura en 1578, cuando Juan de Cardona le envió una copia del mismo<sup>801</sup>. Al no trascender mayor información sobre la referencia de la pintura en la colección Centurione, no es posible precisar si el origen de esta posible versión se halló en España o en Italia, pues recordamos que Vasari dio a conocer una leyenda en torno a la salvación milagrosa del original tras el naufragio que sufrió la nave en la que se transportaba hasta Palermo, llegando el lienzo intacto a las costas de Génova<sup>802</sup>, ciudad en la que se cree que estuvo un par de años y en la que existen varias copias desde antiguo.

Más allá de su procedencia, resulta de especial interés el valor dado a esta obra dentro de la estancia más importante de la residencia, siendo la primera en ser

---

<sup>799</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 126 (especialmente los folios 49r-56v). Se ha obviado en esta ocasión otros bienes que no tuvieran relación con la cultura artística o con la descripción de la habitación principal. Gracias a este documento también se puede conocer que Francisco Centurione tenía otras propiedades en la provincia de Jaén, como una casa en la localidad de Jódar.

<sup>800</sup> Sobre el envío de este cuadro desde el convento de Santa María dello Spasimo de Palermo hasta Madrid, véase: García Cueto, 2006: 146-147.

<sup>801</sup> García Cueto, 2006: 148. Esta copia se ha querido reconocer como la presente en los inventarios del Buen Retiro desde 1772 y que ahora se conserva en el Museo del Prado; en: Ruiz Manero, 1992: 67-68. Cruz Yábar, 2015: 41 (nota 15).

<sup>802</sup> Vasari, 1568, I: 79.

inventariada y la única que viene acompañada de la atribución, además de ser una pieza relacionada con la familia real. Es posible que esta preeminencia se deba a que la composición de Sanzio contiene un elemento de identificación visual con esta familia, tratándose del centurión romano que porta el estandarte, ocupando con gran protagonismo la parte superior de la composición. Sus miembros creían que el origen mítico de la estirpe se remontaba a tiempos de Aníbal Barca, cuando un patricio romano comandando una centuria militar decidió quedarse en Génova tras defender la región en contra del ataque del cartaginés<sup>803</sup>.

A pesar de que no aparecen ulteriores datos de los cuadros y láminas que permitan identificarlas o adscribirlas a la escuela de algún artista en concreto, existe otro documento que arroja luz en esta ardua tarea. Se trata de otro inventario que Francisco Centurione Fernández de Córdoba, III marqués de Armuña y hermano del III marqués de Estepa, Adán Centurione, ordenó efectuar en 1677 para enumerar los lienzos que poseía en su residencia de Granada para donarlos a su sobrino Cecilio, que ya era por entonces el heredero del marquesado y estaba cerca su muerte<sup>804</sup>.

Como se ha mencionado anteriormente, las casas de Estepa y Armuña entroncaron con el matrimonio de Giovan Battista Centurione y María Fernández de Córdoba, heredando el título de III marqués de Armuña su segundogénito Francisco, que sobrevivió a su esposa Sancha de Mendoza, de cuyos bienes se haría un inventario *postmortem* en 1633<sup>805</sup>, incluyéndose numerosos lienzos de los cuales una parte permaneció en 1677 en la misma residencia, pasando entonces a las casas de Estepa en ese año. Entre los cuadros registrados con esta procedencia llegaron las *Vistas de Génova y Nápoles*, un lienzo con armas de las casas de Génova y Córdoba, una escena de género que representa a un «niño con una paloma en la mano que quiere subir sobre un perro», un *Retrato del Cardenal*

---

<sup>803</sup> Sobre el origen mítico de la familia, véase: Sanz Ayán, 2015: 61. En cambio, para conocer la formación de este linaje, consúltese: Pulido Bueno, 2004: 15-25.

<sup>804</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 127. Publicado en Aguilar y Cano, 1897: 37-45. Quiles García, 1999b: 479-484.

<sup>805</sup> Este inventario fue transcrito y publicado en parte en Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 121-127. Francisco Centurione se hizo canónigo de la Catedral de Sevilla tras enviudar (Aguilar y Cano, 1886, I: 195), residiendo posiblemente en la capital andaluza donde tendría con él todos estos cuadros hasta el año de su muerte cuando lo donó al marqués. En su carrera religiosa comenzó siendo nombrado arcediano de Jerez en 1648 por el arzobispo Agustín Spinola, de igual procedencia genovesa; véase: Hazañas y la Rúa, 1918: 372-373.

*Antoine Perrenot de Granvela*, otro del *Marqués de Santa Cruz armado*, otro del *Conde Duque de Olivares*, un *San Pablo*, una *Batalla Naval en el cabo de Argel*<sup>806</sup>, un *San Pedro y San Pablo* copia de la pintura existente en la Capilla Real de Granada –presente en 1697 en la residencia de Casariche–, la *Diana Cazadora*, que se vendió en la almoneda, así como varias obras de las que se aporta la atribución, como la un *Sacro Volto* de Pedro de Raxis, una *Magdalena* de Correggio, una copia del *Autorretrato* de Tiziano, una copia de la *Adoración de los Reyes* del Cavalier d’Arpino, otra reproducción del *Nacimiento de Venus* de Tintoretto, así como nada menos que dos originales y una copia de Caravaggio.

La primera pintura suya señalada era un original que representaba a *San Francisco*, un lienzo de 167 x 125 centímetros aproximadamente<sup>807</sup>, del que se desconoce su paradero. De las versiones que aún se conservan realizadas por Caravaggio no se puede adscribir a ninguna el paso por una colección española, aunque nos decantamos por pensar que debía de tratarse de una versión de la obra con el santo en meditación realizada posiblemente para Benedetto Ala. Longhi señaló que esta pintura, expuesta actualmente en la Pinacoteca Civica de Cremona (fig. 113), podría ser una copia fiel de un original perdido, duda que se ha mantenido hasta nuestros días debido a que no existen referencias documentales de esta pieza hasta 1879<sup>808</sup>. Si bien la crítica actual acepta casi unánimemente la autoría de Caravaggio debido principalmente a los estudios basados en la comparación estilística –datándose mediante esta misma metodología entre 1604 y 1606<sup>809</sup>–, podríamos pensar que el cuadro de Cremona fuese una copia y el original el que aparece en el inventario de la marquesa de Armuña. Para ello, nos basamos principalmente en la dimensión de los dos lienzos, siendo el desaparecido de Estepa mayor pero de la misma proporción, y su propia presencia en el inventario de una colección española desde 1634 daría respuesta al insólito silencio documental que rodea a esta obra en Italia. Aunque no se sabe con certeza la fecha de su adquisición, no sería

---

<sup>806</sup> La referencia de este cuadro se completa en el inventario con la siguiente descripción: «Otro país de la batalla que gana al francés Don Alvaro Bazan junto al cauo de ager».

<sup>807</sup> Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 124-127. García Cueto, 2014: 369. Japón, 2019c: 169-212. Las medidas aquí señaladas se indican solamente en el inventario de Sancha de Mendoza.

<sup>808</sup> Longhi, 1951: 62-64. Marubbi, 2017: 146. El cuadro de la colección Ala se donó con el marco original de madera en color negro, que corresponde paradójicamente con la descripción de la guarnición de la obra de la colección de la marquesa de Armuña.

<sup>809</sup> Marubbi, 2017: 147-148.



extraño pensar que se produjera en los años romanos de Caravaggio, puesto que la familia Centurione contaba con varios miembros en constante tránsito entre ambas penínsulas a finales del siglo XVI y parte de la centuria sucesiva, en virtud de la actividad desarrollada por los agentes, comerciantes y banqueros con ellos vinculados, lo que les permitió relacionarse con otras importantes familias que eran a su vez mecenas del mencionado pintor, como fue el caso de los Doria<sup>810</sup>.



Fig. 113.-Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Francisco en meditación*, c. 1604-1606.  
Cremona: Museo Civico Ala Ponzone.

---

<sup>810</sup> Bona Castellotti, 2010: 137-139.



Fig. 114.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *El sacrificio de Isaac*, 1603.  
Florencia: Galleria degli Uffizi.

298

Esta hipótesis se apoya además en la existencia de una segunda obra de Caravaggio en la misma colección de Sancha de Mendoza y posteriormente de Francisco Centurione, que ha pasado desapercibida por una errónea interpretación del documento. Se trata de una repetición autógrafa del *Sacrificio de Isaac*, que viene descrita en el inventario como “un cuadro, de dos varas menos sesma a lo largo y una vara y cuarto de ancho, del sacrificio de Abraham, copia de mano del Caravaggio”<sup>811</sup>. Desde que el documento fuese estudiado por vez primera, esta pintura no ha suscitado interés por haber sido catalogada inexactamente como copia<sup>812</sup>, aunque estamos en grado de afirmar que se trata de una repetición salida de los mismos pinceles del maestro, no sólo porque así lo especifica la expresión con que se describe (“de mano del Caravaggio”), sino también porque las medidas coinciden justamente con el original que se conserva en la Galería de los Uffizi en Florencia (fig. 114)<sup>813</sup>. Esta última obra fue adquirida por el cardenal Maffeo

<sup>811</sup> Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 127.

<sup>812</sup> Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 127. García Cueto, 2014: 369.

<sup>813</sup> Japón, 2019c: 169-212.

Barberini en 1603<sup>814</sup>, año que correspondería con el mismo periodo romano del artista durante el cual realizó el *San Francisco en meditación*, cuya datación aún dudosa se sitúa hacia 1604.

Al respecto, destacamos la presencia de otro cuadro del mismo pintor con esta iconografía en Zaragoza en 1702, en propiedad de Antonia Cecilia Fernández de Híjar, esposa de José Fombuena, marqués de Lierta, que se ha relacionado desde antiguo con el *Sacrificio* que perteneció a la Colección Barbara Piasecka-Johnson de Princeton<sup>815</sup>. Aunque es cierto que se conservan numerosas copias de esta versión tanto en Italia como en España<sup>816</sup>, se descarta que la obra del inventario de doña Sancha haga referencia a este modelo debido principalmente a la exacta correspondencia con las medidas de la versión florentina<sup>817</sup>, y especialmente porque en los últimos estudios realizados se ha desechado la autoría del Merisi del cuadro en cuestión, siendo encuadrado dentro de la producción de Bartolomeo Cavarozzi (c. 1590–1625)<sup>818</sup>.

La tercera y última referencia al Merisi que se encuentra en el inventario de la marquesa de Armuña es una copia de *La Flagelación de Cristo*<sup>819</sup>. En la actualidad, existen dos versiones realizadas por Caravaggio de este tema, ambas datadas hacia 1607, cuando el pintor se encontraba en Nápoles huido de la justicia romana: una conservada en el Museo de Capodimonte de la capital partenopea y la otra en el Museo de Bellas Artes de Rouen, aunque las dimensiones señaladas en el documento notarial hacen pensar que se trate de una copia reducida de la primera (fig. 115)<sup>820</sup>. Además, es muy probable que la elección de esta versión no fuese azarosa, puesto que en 1609 se podía ver una copia de esta en el muro lateral del altar mayor de la iglesia de la Santa Trinidad de los Españoles de Nápoles, obra que debió de desaparecer en fecha muy temprana, de cuya

---

<sup>814</sup> Aronberg Lavin, 1967: 473. Simari, 2017: 97-98.

<sup>815</sup> Ainaud de Lasarte, 1947: 389-387. El cuadro fue vendido por la casa de subastas Sotheby's en 2014.

<sup>816</sup> Algunas de las que se conservan en territorio español están, por ejemplo, en la Catedral de Zamora, así como en colecciones privadas de Zaragoza, Marbella y Madrid. Para una mayor profundización en las copias, véase la recopilación realizada en: Di Tomasi, 2016: 31-36.

<sup>817</sup> La versión que se encontraba en la colección Piasecka mide 116 x 173 cm.

<sup>818</sup> La nueva hipótesis sostiene que Cavarozzi realizó esta obra durante su estancia en España hacia 1617; véase: Pupillo, 2010: 356. Papi, 2013: 79.

<sup>819</sup> «Otro de la Columna, de nueve cuartas de alto y seis de ancho; copia de Caravaggio»; véase: Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 127. Japón, 2019c: 169-212.

<sup>820</sup> La *Flagelación de Cristo* de Capodimonte mide 286 x 213 cm, mientras que la de Rouen 134,5 x 175,5 cm.

autoría se especuló con que fuese del propio Caravaggio o una reproducción fidedigna llevada a cabo por Andrea Vaccaro (1604–1670)<sup>821</sup>. Si bien no se puede confirmar aun un viaje a Nápoles de Sancha o de su marido, Francisco Centurión, queremos poner de manifiesto la existencia de una rama napolitana de los Centurione, los cuales mantuvieron un estrecho contacto con el sur de España. A este respecto, se ha documentado cómo al menos uno de sus miembros, Stefano Centurione, realizó varias estancias en Granada a lo largo del último tercio del siglo XVI<sup>822</sup>.

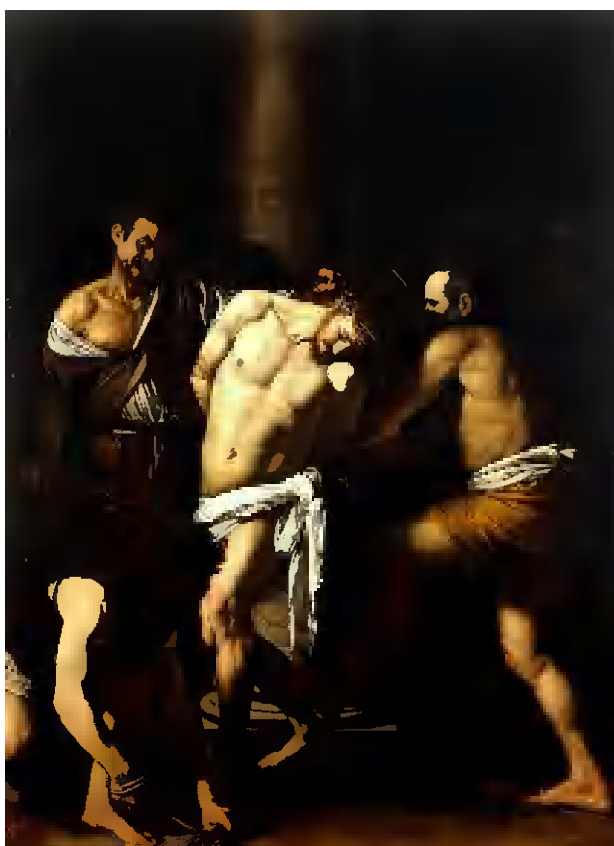


Fig. 115.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La flagelación de Cristo*, 1607. Nápoles: Museo di Capodimonte.

---

<sup>821</sup> Moir, 1976: 100 y 132. Entre las numerosas copias existentes en aquellas fechas en Nápoles, mencionamos por su estrecha vinculación con esta que analizamos y por su temprana factura, aquella aún conservada en la iglesia de San Domenico Maggiore; véase también: Cuccaro, 2017: 166. Es harto sugerente comprobar que otro personaje español presente en Italia en el primer tercio del siglo XVII, como fue Juan de Lezcano, secretario del embajador en Roma Francisco de Castro, tenía en su colección dos copias de Caravaggio, un *San Francisco orando en la cruz*, cuyo modelo reconocido es el del Museo de Cremona, y un *Ecce Homo*, basado esta vez en la versión conservada en el Palazzo Bianco de los Musei di Strada Nuova de Génova; véase: Vannugli, 2009: 1508-1510.

<sup>822</sup> Bologna, 2018: XLII-XLIII y 10. Agostino Centurion pasó cerca de un año en Granada, desde mayo de 1570 a marzo de 1571, aunque se desconoce cuál fue el propósito de esta estancia. Estas referencias caravaggistas, así como otras relacionadas con la ciudad de Granada, han sido estudiadas por el que escribe en Japón, 2019c: 169-212. En la colección de Sancha de Mendoza existían otras pinturas de relevantes maestros, como Miguel Ángel Buonarroti, Salviati, Pablo de Céspedes y Orazio Borgianni, entre otros, que no se introdujeron en la serie donada al marqués de Estepa.

En cambio, el cuadro de Tiziano que se describe en el inventario de 1677 de la siguiente manera un «retrato del Ticiano y otras dos figuras, que tiene vara y media de largo y vara y quarta de ancho», corresponde en medidas con «un lienzo copia Tiziano retratándose, con su guarnición dorada y negra, de vara y quarta de alto y vara y media de ancho» que se hallaba en el mencionado inventario de Sancha de Mendoza en 1634<sup>823</sup>. Sin embargo, es muy posible que este cuadro no llegara a aquella residencia granadina desde Italia, sino que se hiciera desde Sevilla, pues por el mismo tiempo se tiene certeza de la existencia de un autorretrato original del mismo pintor en la colección del III duque de Alcalá<sup>824</sup> – el cual podría ser el mismo que se encontraba desde principio del siglo XVIII en la colección real, actualmente propiedad del Museo del Prado (fig. 116)<sup>825</sup> –, hallándose en ello un ejemplo más para demostrar la hipotética presencia de un copista en aquel palacio, quien pudo ejecutar otras reproducciones como los *Apóstoles* que el mismo noble donó a la Cartuja de Sevilla, como se verá en profundidad más adelante.



Fig. 116.- Tiziano Vecellio, *Autorretrato*, c. 1562. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>823</sup> Así aparece transcrito en: Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 128. Esta noble tenía en su residencia otro retrato original de Tiziano, que descartamos sea el que llega a la colección de su marido en 1677 por sus reducidas dimensiones.

<sup>824</sup> Brown y Kagan, 1987: 254. «101. Un retrato del Ticiano hecho por él».

<sup>825</sup> Se inventaría por primera vez en el Real Alcázar de Madrid entre 1701-1703; véase: Falormir Faus, 2008: 302-303.

Además de la copia del cuadro de la Capilla Real de Granada (fig. 117), existen otras obras que se corresponden con las iconografías y medidas de algunas de las expuestas aún a finales del siglo XVII en las dependencias de las casas del marquesado. Así, al castillo de Estepa llegaron el *San Simeón*, del cual se puede conocer ahora que se trataba de la escena de las tentaciones, el *San Antonio de Padua*, así como el *Sacamuelas*, siendo estos descritos como lienzos «viejos». Llama la atención que esta última obra fue vendida en la almoneda de 1689 por 32 reales, pero aparece así mismo en el inventario de los bienes de la marquesa de Estepa en 1697, debido a que pudo ser adjuntado por error al lote a subastar, pero muy probablemente fuera uno de las obras secuestradas y se recuperara por mandato judicial junto a las piezas de plata.

302



Fig. 117.- Anónimo italiano, *San Pedro y San Pablo*.  
Granada: Capilla Real.

Precisamente, se puede conocer el paso de otras obras de la colección del marqués de Armuña por Estepa a través de la citada almoneda. Entre ellas se encuentra un lienzo de la *República de Génova*, dos escenas con unos *Músicos tocando la flauta* y la otra con el *Soplador con fuelle* –o *Follador*, como aparece en el documento–, los retratos del *Conde de Villalonga*, de la *Camacha* y el de *Juan Latino*, *Jesucristo coronado de espinas*, así como el enigmático cuadro del *Silencio*, que en realidad era una *vanitas* en la que se representaba a un hombre con el dedo en la boca y en la otra mano una calavera con una cartela en la que se podía «calla, atiende». Sobre el paradero de las obras que sobrevivieron a la almoneda y se mantuvieron en posesión del marquesado no se conoce actualmente ninguna información, aunque su posterior vinculación con el ducado del Infantado en el siglo XVIII podría indicar que estas pinturas se unieran a la colección del noble en Madrid.

En este último grupo, destacan diversas pinturas de género que hacen pensar en el ideario caravaggista, como la escena de músicos o el *Soplador*, que podría identificarse con una representación del alquimista, pues este personaje muy a menudo aparece en las representaciones de la Edad Moderna cerca del fuego con el fuelle en las manos. Los retratos de la *Camacha de Montilla* y *Juan Latino* tienen especial protagonismo porque son personajes vinculados con los Córdoba y con la literatura, siendo la primera una popular hechicera convertida en un personaje del *Coloquio de los perros* (1613) de Cervantes, y el segundo fue Juan de Sessa, un criado de los Fernández de Córdoba que consiguió ser escritor y obtuvo una cátedra en la universidad de Granada, considerándose la primera persona de color en conseguirlo. El sevillano Diego Ximénez del Enciso (1585–1633) escribió una comedia que llevó como título su apodo, *Juan Latino* (publicado póstumamente en 1652), que cuenta su vida y sus amores.

Estos se unen a otros lienzos vinculados con la literatura, como el de *Quinto Curcio Rufo*, relación que no parece ser casual ya que la existencia de una gran biblioteca en el castillo de Estepa con ciento noventa y cinco cuerpos de libros divididos en tres estantes –los cuales tenían escaleras lo que sugiere que debían ser de grandes dimensiones–, indican el gran interés por la familia por esta materia. Esta librería comenzaría a componerse con el III marqués de Estepa, Adán Centurione, que como se

ha comentado anteriormente fue un notable erudito, y se conoce que manejó los volúmenes que el arzobispo Pedro de Castro donó al Sacromonte para la traducción de los *Libros Plúmbeos*<sup>826</sup>. Especialmente debido a esta cuestión, la historiografía ha ambicionado conocer cómo estuvo configurada su biblioteca personal, y si bien se ha profundizado en ciertos volúmenes conocidos a través de la correspondencia mantenida principalmente con Martín Vázquez Siruela, también erudito y canónigo de la abadía granadina<sup>827</sup>, hasta este momento no se conocía el número de piezas que la componían. Esta debió de disgregarse completamente a finales del siglo XVIII, cuando es trasladada a Madrid con otros bienes del palacio, teorizándose con anterioridad sobre el número de volúmenes, creyéndose que pudo estar en torno a los 500<sup>828</sup>. Además se ha pensado se habría dividido en algún momento de la segunda mitad del siglo XVII, pero el cronista Barco y García la describió antes de su envío a la corte como «costosa y grande librería [...] en que se hallaban los más selectos y costosos libros de todas las facultades y una numerosa multitud de los más preciosos manuscritos»<sup>829</sup>, por lo que parece que al momento de hacerse el inventario aquí señalado estaría completa. A este respecto, en la citada residencia de la familia Centurione-Ultramarini en Génova, propiedad de los marqueses de Monesterio, existió también una magnífica biblioteca que llegó a tener más de 300 volúmenes a finales del siglo XVII, entre los que se hallaban diversos libros relacionados con España, como varios de la historia de este Estado, la *Vida de los emperadores romanos* traducido al castellano y varios sobre gramática española<sup>830</sup>.

Cabe destacar que la familia Centurione tenía en Lora de Estepa otra residencia que se consideraba ya en su tiempo una suerte de museo en que se exponía una amplia variedad de piezas arqueológicas, las cuales procedían, una buena parte, de los

---

<sup>826</sup> Ballesteros, 2002:87-88.

<sup>827</sup> Véase especialmente: Ballesteros, 2002. Para mayor información sobre la relación entre Martín Vázquez Siruela, Adán Centurione y el círculo intelectual de Granada, ver: Rodríguez Conde y Valiente Romero, 2019.

<sup>828</sup> Ballesteros, 2002: 89 (nota 4).

<sup>829</sup> Barco y García, [1788 (1994)]: 210. Las inclinaciones intelectuales de esta familia se pueden observar asimismo en la figura de Alessandro Centurione, nieto de Adamo Centurione, quien ingresó en la Accademia degli Affidati de Pavia desde 1574, literato conocido como creador de empresas o lemas; véase: Contile, 1574: 138-139. Sanz Ayán, 2015: 149-151.

<sup>830</sup> Leonardi, 2013: 200-202. A mediados del siglo XVIII, la biblioteca llegó a alcanzar los 776 volúmenes.



yacimientos ubicados en el propio marquesado, así como de otros lugares como Itálica, además de una parte de la biblioteca<sup>831</sup>. En su conformación, el III marqués estuvo asesorado por su hijo ilegítimo Juan de Córdoba, que tuvo una educación humanística tanto por su padre como en el Colegio Mayor del Arzobispo de Salamanca, que le permitió trabajar al servicio del conde-duque de Olivares<sup>832</sup>. Parece que este personaje, además de la colección anticuaria, también tuvo en su residencia de Lora, que incluía además un magnífico jardín decorado con esculturas, aunque actualmente solo se conservan algunos muros (fig. 118), una pequeña colección de pinturas de paisajes, vistas de ciudades, bodegones, una galería de hombres ilustres y dos de temática religiosa, destacando un *San Mauricio* del Greco<sup>833</sup>.



Fig. 118.- Restos del Palacio de Juan de Córdoba. Lora de Estepa.

---

<sup>831</sup> Ballesteros, 2002: 171-188.

<sup>832</sup> Ballesteros, 2002: 161-170.

<sup>833</sup> Morán y Checa, 1985: 305. AHPM, protocolos, 10593.

Como puede observarse, en todas las residencias de la familia Centurione en el marquesado de Estepa, analizadas en conjunto por vez primera en esta ocasión, existían unas galerías de pinturas constituidas en esencia de una manera muy similar, destacando las series de retratos de hombres ilustres y de la familia, los dos únicos lienzos con atribución de Rafael Sanzio y al Greco, así como las heredadas en 1677 a Correggio y Caravaggio, entre otros, indicando que posiblemente las otras pinturas también fueran de gran calidad. En este sentido, llama la atención el escaso número de pintura religiosa en comparación con otros géneros, extraña situación entre las colecciones nobiliarias españolas en Edad Moderna, que en este caso encuentra su equilibrio en el extenso mecenazgo piadoso realizado entre los siglos XVI y XVIII por los marqueses y sus esposas<sup>834</sup>.

Especialmente significativa fue la fundación del convento de Santa Clara en las proximidades del castillo de los marqueses, llevada a cabo por María Fernández de Córdoba y Giovan Battista Centurione en 1598, siendo una de las primeras religiosas que entraron en aquella clausura la hija de los patronos María Centurión y Córdoba<sup>835</sup>. Se conoce que junto a ella, las Madres Fundadoras de este espacio llegaron desde el monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla<sup>836</sup>, que además de la condición de hermanas de la orden de San Francisco, ahora puede entenderse que para esta decisión influiría que en esos mismos años los patronos de la iglesia sevillana fueran de la nación florentina. Además, en 1602, fecha cercanas a esta fundación, visitó Estepa Alessandro Centurione, arzobispo de Génova y deán de la cámara apostólica del papa, portando regalos y reliquias, tras haber pasado por Madrid con motivo del matrimonio de Felipe III, a cuyas celebraciones había sido enviado como embajador del pontífice romano<sup>837</sup>. Con anterioridad, este personaje había enviado a la marquesa en 1586 una caja con Agnus Dei a través de su hombre de confianza, llamado Rodrigo de Castellano<sup>838</sup>. En las distintas dependencias se encuentran aún hoy una serie de obras de arte encargadas en su mayoría

---

<sup>834</sup> Sobre las iglesias fundadas por los marqueses entre los siglos XVI y XVIII en Estepa y alrededores, véase: Escalera y Prieto, 1999: 597-608.

<sup>835</sup> Rivero Ruiz, 1999: 41.

<sup>836</sup> Rivero Ruiz, 1999: 39.

<sup>837</sup> Quiles García, 1999c: 156.

<sup>838</sup> Santamaria, 2011a: 700.

por los diversos marqueses, siendo especialmente relevantes para este estudio una *Virgen orante* que copia una composición del Sassoferrato y un *Cristo camino del Calvario*, traído desde Génova en 1676 (fig. 119)<sup>839</sup>, que se analizará con profundidad más adelante.



Fig. 119.- Domenico Piola, *Cristo Camino del Calvario*, 1676.  
Estepa: Convento de Santa Clara de Jesús.

<sup>839</sup> Quiles García, 1999b: 479. Quiles García, 1999c: 156.



308

Fig. 120.- Carlo Francesco Nuvolone (copia de taller), *Martirio de Santa Águeda*, c. 1660.  
Gilena: Iglesia de la Inmaculada Concepción.

Esta iglesia, así como otras levantadas por los marqueses en Estepa y los territorios colindantes, como las parroquias de Gilena, Pedrera y Casariche, fueron decoradas también con los recursos de estos nobles, pudiéndose apreciar el escudo familiar en diversos puntos de estos espacios<sup>840</sup>. Con el paso del tiempo, estos inmuebles han corrido

---

<sup>840</sup> Para un primer acercamiento a la pintura en Estepa en los siglos XVII y XVIII, véase: Quiles García, 1999b: 457-494.

diversa suerte y el patrimonio contenidos en ellos se ha visto mermado, no obstante, y probablemente llegado desde Italia, se conserva en el templo de la Inmaculada Concepción de Gilena un cuadro de excelsa calidad con la representación del *Martirio de Santa Águeda* (fig. 120), el cual copia una obra de Carlo Francesco Nuvolone (c.1609–1662) conservada en el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, Estados Unidos (fig. 121). El extraordinario acabado que presenta el lienzo permite pensar que se trata de una versión del propio taller del artista, pues además no es un modelo muy difundido.



Fig. 121.- Carlo Francesco Nuvolone, *Martirio de Santa Águeda*, c. 1630-1660.  
Pittsburgh: Carnegie Museum of Art.

A pesar de toda la información recogida en estas páginas, resulta difícil determinar qué obras llegaron con certeza desde Italia como consecuencia del coleccionismo de los Centurione, más allá de las señaladas como tales en las líneas anteriores. Algunas de ellas debieron haberse ejecutado en la propia Estepa por pintores que trabajaron para los distintos marqueses; al menos podemos confirmar que Adán Centurione tuvo en su séquito a un pintor que actuaba como superintendente de las cuestiones artísticas relativas a sus propiedades. Este artista al servicio del noble debía conocer muy bien el entramado de los distintos gremios de las localidades vecinas, pues en 1653 se encargó de buscar y contratar en Écija al maestro Lázaro de la Peña para que llevara a cabo una pintura que mostrara una panorámica de los terrenos de Aguadulce pertenecientes al marquesado, como prueba en un juicio por la heredad de Cosimo Lercari, impuesta por un sobrino genovés llamado Giancarlo Gandolfo, hijo de su hermana Lucrezia y Antonio Gandolfo, de la siguiente manera:

310

«En la villa de Estepa en los seis días del mes de marzo del dicho año, el dicho licenciado don Cristóbal de Robles relator en la Chancillería de Granada digo que por escusa y voz convincentes atento que el pintor que ay en esa villa es criado del dicho marqués de Estepa mandó se despache a la ciudad de Écija para que de allí se traiga [f. 6r] a Lázaro de la Peña pintor para que pinte la dicha vista de ojos y luego incontinentemente se despache un moço y una mula a traer el dicho pintor y porque confié lo firmo»<sup>841</sup>.

Son pocos los datos biográficos existentes de Lázaro de la Peña, aunque se conocen varios contratos para la ornamentación de diversos espacios religiosos de Écija, como la capilla de la Inmaculada Concepción del convento de San Francisco, llevada a cabo conjuntamente con los pintores Jerónimo de Aguilar y Diego Díez de Bustamante

---

<sup>841</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 151, folio 5v. El pintor tardó tres días en terminar el lienzo, el cual fue inmediatamente examinado por Alexis Van Geel y Felipe de Sanmades, siendo el primero designado por el marqués de Estepa (quien también dio su aprobación) y el segundo por Giancarlo Gandolfo para comprobar que no se erraba en la confección de esta «vista de ojos» (véase el mismo documento, folio 25v).

Aguayo en 1632. Este debía encargarse de dorar y pintar la capilla, así como introducir las inscripciones relativas a la pureza de María también en oro en los muros de la misma, y además de la Peña se comprometió a ejecutar los dos cuadros de la bóveda de la capilla con la *Encarnación de Jesús* y otro de *Santa Ana, San Joaquín y Jesucristo*<sup>842</sup>. Cinco años más tarde se documenta asimismo realizando el dorado y la pintura de la reja de la parroquia de San María de la misma localidad<sup>843</sup>. Aunque no se tiene constancia de otra obra suya hasta la citada en 1653, es muy probable que realizara algunos encargos para el marqués de Estepa, especialmente centrados en la decoración mural de las iglesias, que si bien actualmente han desaparecido en su mayor parte, existen rastros de las mismas en templos de los territorios del antiguo marquesado, como en la parroquia de Casariche (fig. 122 y 123). De esta manera, Adán Centurione se mantenía al nivel de otros nobles españoles contemporáneos, como, por ejemplo, el III duque de Alcalá –con quien lo compara Pacheco por su destreza con el pincel–, quien tenía a su servicio al pintor Diego de Rómulo Cincinato, caballero de la Orden de Cristo<sup>844</sup>.



Fig. 122.- Restos de pintura en la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Casariche.

<sup>842</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 152. Dado a conocer en García León y Martín Ojeda, 2018: apéndice documental, nº 662 bis.

<sup>843</sup> Villa Nogales y Mira Caballos, 1993: 171-172. García León y Martín Ojeda, 2018: apéndice documental, nº 704.

<sup>844</sup> Sobre este pintor, véase: Antonio Sáenz, 1994: 857-866. Varela Merino, 2004: 179-196.



312

Fig. 123.- Restos de pintura en la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación (Escudo de los marqueses de Estepa). Casariche.

No obstante, creemos que las pinturas con origen italiano debieron ser un número elevado de las que se podían ver en las distintas residencias, pues los primeros marqueses de Estepa no descuidaron sus posesiones en la península vecina, estando algunos de ellos en constante tránsito entre ambas naciones. En este sentido, se debería tener en cuenta las desconocidas relaciones culturales entre Ottavio Centurione, banquero del monarca español, y sus familiares en Estepa, pues si bien hasta el momento no se ha puesto de relieve ninguna faceta de su mecenazgo artístico, parece que se convirtió en protector del pintor Domenico Fiasella (1589–1669) en España, pues trasciende que el artista le hizo llegar hasta Madrid varias de sus pinturas, como da a conocer el Soprani:

«l'eccezzenza del cui pennello fu anche molto stimata nel Regno di Spagna perche hauendo egli mandate colà varie tele, al Signor Ottavio Centurione, trà le quali fu molto applaudita quella di Santo Antonio di Padoua, quando per giustificar il proprio Padre incolpato d'homicidio miracolosamente portossi dal



pulpito di detta Città, in Lisbona, oue l'istesso Padre gia condanato al patibolo, e fatto risuscitar il cadauere dell'ucciso, fecelo confessare, che non era altrimenti morto opera del Padre, che perciò resto libero»<sup>845</sup>.

La fama de este cuadro en la capital española hizo que surgieran otros nobles que quisieran contratar los servicios de Fiasella. En este sentido, tuvieron obras suyas el Conde de Monterrey, el Marqués de Santa Cruz, así como el Conde de Siruela, quien le encargó el cuadro de *Ero y Leandro* cuando el noble se encontraba en Génova como de embajador, obra que finalmente sería colocada en el Casón del Buen Retiro <sup>846</sup>. Por lo tanto, no es extraño pensar que a la colección estepaña hubiera llegado algún lienzo de este maestro.

Además, en Génova Adamo Centurione tuvo una propiedad al inicio de la vía del Campo que tras su muerte pasó a manos de Giovanni Battista II Centurione, homónimo del II marqués de estepa aunque hermano de Ottavio, que recordamos era miembro de otra rama. Este palacio fue construido por los arquitectos Battista y Filippo Cantone, siendo decorado al fresco por los más célebres pintores locales, destacando las *Cuatro estaciones* de Bernardo Strozzi –artista que tuvo otros encargos para ornamentar varios inmuebles de esta familia<sup>847</sup>–, así como otras escenas mitológicas ejecutadas por Giovanni Andrea de Ferrari (1598–1669) y Domenico Piola (1627–1703)<sup>848</sup>. Esta residencia fue una de las ilustradas por Rubens en su *Palazzi antichi di Genova* (1622), volumen realizado por el pintor en su segunda visita a la ciudad, en el que mostraba los más excelentes palacios genoveses del momento, incluyendo tres grabados mostrando los planos y el alzado de la mencionada morada de los Centurione (figs.124, 124b y 124c), siendo además este uno de los edificios incluidos en los *Palazzi dei Rolli*<sup>849</sup>. En él se

---

<sup>845</sup> Soprani, 1674: 248.

<sup>846</sup> Soprani, 1674: 248.

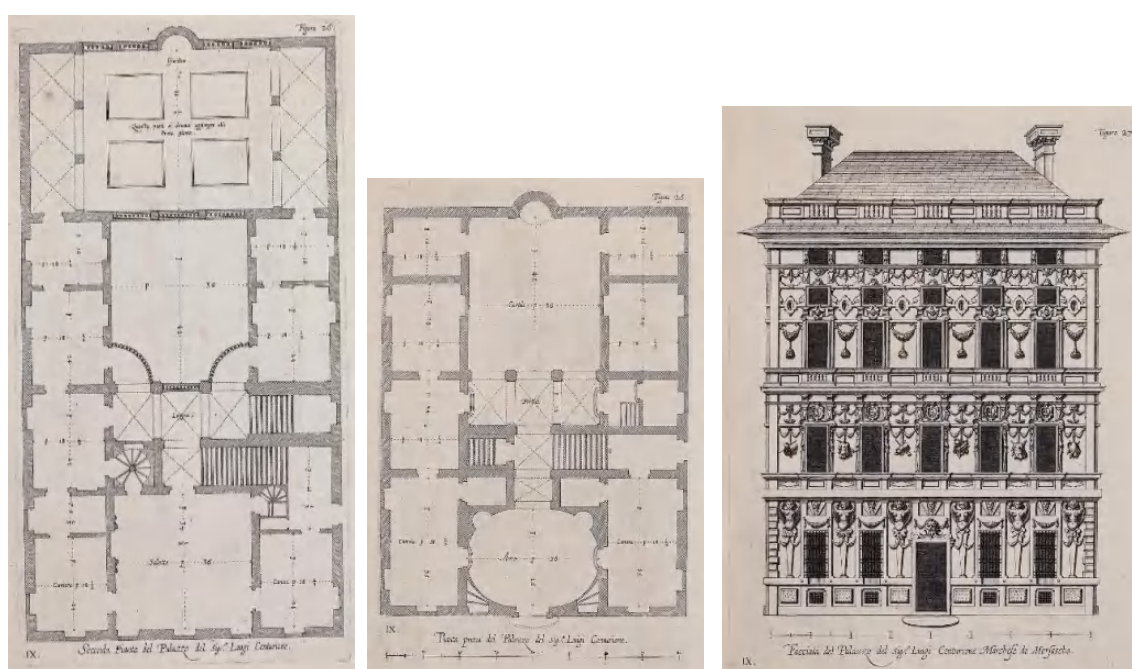
<sup>847</sup> Bozzo, 2004: 32.

<sup>848</sup> Poleggi, 2002: 132-133. Migliorini, 2005: 31.

<sup>849</sup> Rubens, 1622: figs. 25-27. Los palacios *dei Rolli* era un grupo de residencias nobiliarias que estaban obligadas, mediante sorteo, a hospedar a personalidades extranjeras que estaban de paso por la República genovesa.

atesoraron una gran cantidad de obras de arte, entre ellos varios retratos de los miembros de la familia ejecutados nada menos que por Anton van Dyck (1599–1641) y un cuadro de los Bassano<sup>850</sup>. Además, gracias a una completa descripción de todos los objetos y bienes muebles del palacio realizada en 1705, se puede conocer la existencia de obras relacionadas con España, como un retrato de «Agostino Centurione vestido alla spagnuola», misma vestimenta que se podía contemplar en otros retratos masculinos anónimos, uno de ellos efigiado como caballero castellano, y otro de una señora vestida a la manera española<sup>851</sup>.

314



Figs. 124, b y c.- Pedro Pablo Rubens, *Palazzo Centurione*, 1622. Tomado de *Palazzi antichi di Genova* (1622), II, figs. 25, 26 y 27.

Además de las otras posesiones en la propia capital ligur<sup>852</sup> y sus tierras en Aulla, Vivola y de Monte de Vay, los descendientes directos del marqués de Estepa que residieron en Génova también debieron ejercer un importante mecenazgo artístico. Ejemplo de ello fue Maddalena Centurione, hija de Marco, I marqués de Estepa, quien

<sup>850</sup> Migliorini, 2005: 32-34. Leonardi, 2013: 197-202.

<sup>851</sup> Leonardi, 2013: A.doc. II F, nº 1.

<sup>852</sup> Otras posesiones de los Centurione en la República genovesa fueron las villas de recreo de Sampierdarena y la llamada Centurione-Carpaneto, así como el actual Palazzo del Podestà, que fue adquirido por Luigi Centurione, marqués de Morsasco, en 1609, habiendo trabajado en la decoración mural de todas ellas el pintor Bernardo Strozzi; véase: Migliorini, 2005: 31.

entroncó con otras de las estirpes más poderosas del momento al unirse en matrimonio con Bartolomeo Lomellini, cuyo palacio fue incluido también en el catálogo de Rubens y en la lista *dei Rolli*. En su testamento, redactado en 1597, Maddalena pidió ser sepultada en el oratorio de los santos Nazario e Celso de Multedo, situado en Monte Oliveto en el barrio de Pegli<sup>853</sup>. Este templo fue construido a estancias este matrimonio que lo convirtió en su panteón familiar, siendo reconstruido en 1613 probablemente por petición de sus descendientes, quienes confiaron la decoración del espacio al pintor Lazzaro Tavarone (1556–1640)<sup>854</sup>. En Pegli, Adamo Centurione mandó construir una fastuosa villa de recreo que hoy se conoce como Villa Doria –pues la muerte de Adamo pasó a ser propiedad de Giovanni Andrea Doria, hijo de Ginetta Centurione–, de la que trasciende que tuvo un magnífico jardín con un lago y una isla «copiosissimo d'acque e fontane, fatte in diversi modi belli e capricciosi», según Vasari<sup>855</sup>. El interior, en cambio, se decoró con frescos de Nicolosio Granello, *El Figonetto* (1553–1593), Ottavio Semino (1530–1604) y el citado anteriormente Lazzaro Tavarone, siguiendo el modelo de la Villa del Principe<sup>856</sup>. Cabe destacar que tanto este último pintor mencionado, así como Granello estuvieron en España decorando algunas de las estancias de El Escorial y otras propiedades de la nobleza, como la Villa del Viso del Marqués<sup>857</sup>.

Si bien en el testamento de Maddalena no se mencionan los bienes muebles que poseía al momento, a través de él dejó una gran cantidad de dinero a las tres obras pías de Génova y a sus herederas, todas mujeres de su propia familia y de la de su marido. Entre ellas Anna Maria y Arcangela Vittoria Lomellini, religiosas del convento de San Sebastián de Pavía, así como a Lavinia Spinola, hija de Giovanni Battista Spinola y esposa de Agostino Lomellini, quien a su vez fue hijo de Stefano Lomellini y Catalina de

---

<sup>853</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 128. En 1570, Bartolomeo Lomellini, junto con Lazzaro Grimaldi y Giovanni Battista Spinola denunciaron judicialmente al II marqués de Estepa por el derecho a unas rentas que tenían por entonces en la tierra de Pedrera, posiblemente como parte de un pago efectuado por su antecesor. Véase el apéndice documental, doc. núm. 149.

<sup>854</sup> Boccardo y Priarone, 2009: 38.

<sup>855</sup> Vasari, 1568, VI: 211.

<sup>856</sup> Bober, 2006: 75.

<sup>857</sup> Newcome-Schleier, 1993: 25-39. Brown, 1998. García-Frías Checa, 2002: 113-127.

Granada Venegas, los cuales vivieron en tiempos de Carlos V en la capital del antiguo reino nazarí<sup>858</sup>.

Uno de sus descendientes, su nieto Giovanni Benedetto Spinola, hijo de Lavinia Lomellini y Giovan Francesco Spinola, destacó como agente en Sevilla, como se ha visto en precedencia, y sus primos Giovan Francesco y Giovanni Battista, hijos de Stefano Lomellini (nombrado de igual manera que el citado anteriormente), enviaban a Madrid un poder en 1623 para cobrar las rentas de los puertos secos de Castilla, demostrando que las relaciones de esta rama de la familia con España continuaron en el siglo XVII<sup>859</sup>. Además, sabemos ahora que el mencionado Giovan Francesco mantuvo además ciertas transacciones financieras, relacionadas probablemente con la actividad de préstamo, con uno de los hijos del II marques de Estepa poco conocido por la historiografía moderna, Diego Centurione, como se demuestra a través de un poder fechado en 1619 por el que este último confirmaba el recibo de 1200 escudos de plata en Génova que correspondía a un negocio con Marzia Spinola, mujer de su hermano Carlo Centurione<sup>860</sup>.

316

Por tanto, este matrimonio supone un nexo entre las familias genovesas con fuertes vínculos en Andalucía, como lo son los Centurione en Sevilla y los Lomellini en Granada, y sus descendientes, los cuales se unirían y se afincaban en Génova, consiguiendo un estatus social que les permitiría introducirse en los núcleos del poder ligur, así como ejercer un mecenazgo religioso y artístico que demostraría sus capacidades en una ciudad en la que el factor de ostentación visual era el arma más idóneo en la carrera hacia el poder.

---

<sup>858</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 128. Sobre la presencia de Stefano Lomellini en Granada, en la que llegaría a ser veinticuatro de la ciudad, véase: Girón Pascual, 2012: 416-417.

<sup>859</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 129.

<sup>860</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 130. Se conoce que Diego Centurione se encargó en 1618 de administrar el feudo de Aulla (Barchi, 1897, II: 306-307), y debió entrar en el negocio de las galeras como otros familiares, situando algunas de sus naves en el golfo de Túnez, al igual que su hermano Carlo, que llegó a ser nombrado general de las galeras de España, ver: Tenenti, 1960: 272. Parece ser que Diego tuvo ciertas inquietudes intelectuales, como demuestra el poema laudatorio por el nacimiento del futuro Felipe IV en 1605 escrito por él en Roma –ciudad en la que probablemente se formó en el colegio de los jesuitas–, el cual fue dedicado al cardenal Antonio Zapata; ver: Centurione, 1605.

### **3.2. Los espacios religiosos de la nación genovesa en el antiguo reino de Sevilla**

Cuando en 1251 Fernando III les concedió a los genoveses el barrio aledaño a la Catedral de Sevilla para su asentamiento, la alhóndiga y un espacio para edificar su propia lonja en lo que fue una antigua mezquita, ubicada en las proximidades de la plaza de San Francisco, entre otras dispensas, también les otorgó el privilegio de tener una iglesia propia. Si bien el recuerdo de un templo que fuese patrocinado por esta comunidad ha desaparecido casi por completo en la actualidad, se conoce que al menos un elevado número de genoveses formaron parte de una hermandad situada en la parroquia de San Sebastián<sup>861</sup>.

Se cree que este edificio fue en origen una mezquita que el rey santo convirtió en ermita para ser adorada en ella la imagen de la Virgen de los Reyes, siendo posteriormente reformada por los genoveses, a quienes les había sido adjudicada en el repartimiento de Sevilla, efectuado por este monarca y Alfonso X, la zona adyacente en la que se hallaba una alberca que estos utilizaban para tratar la lana con la que comerciarían. Así lo describe el Abad Gordillo en un manuscrito del siglo XVII:

«La hermita de San Sebastián es mui antigua, y tanto que se dize que en ella fue la primera morada de la Santísima Virxen nuestra Señora u que allí la colocó el santo Rey Don Fernando, quantto dexó en serco de Sevilla renovose la memoria del santo y ampliose la hermita por los genoveses que binieron a bivar a Sevilla, y tenían junto a ella una alverca, donde labavan las lanas curiosas y que ynviavan a Genova, y se llamava la Alverca de los Genoveses. Aquí acude el pueblo de Sevilla a ymplorar la Yntersecion del santo particularmente en los años que ay peste tiene el glorioso santo muchos altares y capillas dentro de la ciudad dedicados a su nombre y devoción y selebran en ellas muchas ceremonias y misas»<sup>862</sup>.

---

<sup>861</sup> Palomo, 1878, II: 92-93.

<sup>862</sup> Sánchez Gordillo, 1737: 71r-v.



318

Fig. 125.- Interior de la iglesia de San Sebastián. Sevilla.

Se ha supuesto, por tanto, que los comerciantes ligures patrocinaron la reedificación de la ermita en la primera mitad del siglo XIV, coincidiendo con el auge económico de estos en la capital hispalense, cuya fábrica correspondería al estilo mudéjar del momento, especialmente funcional, que sirviera al culto y adoración de San Sebastián<sup>863</sup>. No obstante, se cree que de nuevo esta cooperación pudo promover la construcción de nueva planta que sustituyera a la antigua capilla en tiempos de los Reyes Católicos, al estar exenta del control económico del arzobispado, tras haberse fundado la *Hermandad de San Sebastián* hacia 1475. Sin embargo, ese privilegio duró pocos años más, concretamente hasta 1505, cuando esta fraternidad debió de tener problemas para costear los gastos derivados de la construcción y cedió el patronazgo de la misma a varios canónigos y al deán de la Catedral, quienes concluyeron las obras del templo, cuya estructura es la que puede contemplarse actualmente (fig. 125)<sup>864</sup>.

<sup>863</sup> Cruz Isidoro, 2014: 167.

<sup>864</sup> Cruz Isidoro, 2014: 168-169.

De la etapa del patrocinio ligur del templo se conoce la existencia de la llamada *Virgen de Génova* (fig. 126), una imagen de alabastro de poco menos de un metro que representa a María sosteniendo en una mano al Niño, quien a su vez tiene asido un pájaro, y en la otra un ramo de rosas, ejecutada en la segunda mitad del siglo XIV en un estilo gótico italiano, atribuida al taller de Nino Pisano. Se piensa que esta obra se situó en la iglesia de San Sebastián para mantener viva la memoria de la presencia de la Virgen de los Reyes, la cual, como se ha comentado, desempeñó un papel primordial en la fundación de este templo, para poco después ser llevada a la Catedral de Sevilla. La Virgen de Génova haría este mismo recorrido en 1886 cuando fue trasladada a la Magna Hispalense, situándose en un pilar que divide las Capillas de Alabastro<sup>865</sup>. No obstante, la Virgen de los Reyes seguiría vinculada al pueblo ligur gracias a que algunos de los integrantes de esta comunidad formaban parte de la cofradía de la Asunción de Nuestra Señora, conocidos como Caballeros de la Orden de la Calle Castro de Sevilla, estando entre ellos ciertos miembros de la familia Pinello, así como Gaspar Centurione, entre otros, quienes sacaban a la venerada imagen en procesión el día de la Asunción, festividad que aún hoy se sigue celebrando. Esta institución, que fue fundada por los doscientos caballeros que auxiliaron a Fernando III en la conquista de la ciudad, tenía su sede en la calle Castro, lugar cercano a la de Génova, y además de poder organizar junto al cabildo catedralicio la mencionada procesión, poseía un estatuto de limpieza de sangre propio y un hospital, que se redujo en 1587 por las medidas de control de esas corporaciones civiles por el arzobispo Rodrigo de Castro, las cuales afectaron a setenta y cinco cofradías más. Entre los bienes que contenía la sede de la Orden de la Caballeros de la Calle Castro se hallaba un retablo que fue tasado en 1588 por el pintor Pedro de Bonilla en 12.000 maravedíes, el cual tenía precisamente como asunto principal la *Asunción*<sup>866</sup>.

Cabe destacar que la cofradía del Santo Entierro de Sevilla fue fundada por un ceramista italiano llamado Tomás Pessaro en 1582, junto con la ayuda de la nación

---

<sup>865</sup> Laguna Paúl, 1997: 68-69. Serra Desfilis, 2004: 38. Cruz Isidoro, 2014: 168. Cabe destacar que en trascoro se exponen también dos bajo relieves de origen genovés, en: Gestoso y Pérez, 1890: 279. En la iglesia de San Sebastián se conserva además una escultura en madera de la Virgen con el Niño, conocida como la *Virgen de la Pera* o *del Prado*, de estilo italiano (Gestoso y Pérez, 1890: 605), atribuida popularmente a Jerónimo Hernández.

<sup>866</sup> Hermoso Mellado-Damas, 2011: 42-71.

italiana, en el Oratorio de Colón, situado en el mismo lugar donde posteriormente se edificaría el Colegio de San Laureano. Esta hermandad exponía desde el Jueves Santo hasta el día siguiente las imágenes de *Cristo crucificado*, *la Virgen María*, *San Juan* y *las Marías*, y los capellanes de la iglesia de la Magdalena teatralizaban el episodio bíblico poniendo el Viernes Santo el cuerpo de Jesús sobre el de María, para posteriormente revestirlo con la mortaja y simular el entierro<sup>867</sup>.

320



Fig. 126.- Taller de Nino Pisano (atrib.), *Virgen de Génova*, c. 1350. Sevilla: Catedral de Sevilla.

---

<sup>867</sup> Arana de Varflora, 1789: 46-47 (de la parte del volumen titulada *Apendix*).



Posteriormente, Orazio Levanto dejaba indicado en uno de los tres testamentos y dos codicilos que redactó en 1637, pocos meses antes de fallecer, el lugar donde deseaba ser enterrado, siendo escogida la iglesia de San Alberto de Sicilia en Sevilla, de la siguiente manera:

«Mando el dicho quarto de los dichos mis vienes al convento en que me enterrare que declaro que entiendo a ser de los clérigos menores de la dicha ciudad de Sevilla [...] y las dos capillas de los lados del altar maior an de ser la una para el dicho Don Andrés y la otra para la dicha Doña Arcanxela y sus subzesores y lo demás de la capilla a de ser para la nazion Jenovesa hazer los entierros jenerales y particulares que le pareciere siendo a su costa y como patrona que ha de quedar»<sup>868</sup>.

Sin embargo, hasta el momento se ha pensado que esta petición que formaba parte de sus últimas voluntades no fue acatada por sus herederos, sus sobrinos Andrés y Arcángela, quienes pudieron seguir las directrices de un instrumento notarial ejecutado con anterioridad al que sería el definitivo, y decidieron depositar el cuerpo de su tío en la capilla mayor del desaparecido templo granadino de San Agustín<sup>869</sup>. No obstante, la existencia de un pleito iniciado por Arcángela tras la muerte de su hermano Andrés, que había fallecido sin dejar redactado testamento, confirman que ambos sobrinos de Orazio eran vecinos de la collación de San Juan de la Palma en Sevilla<sup>870</sup>, por lo que se puede deducir que la idea de alterar la decisión del fallecido fue de su hermano Rolando Levanto, poderoso comerciante residente en Granada.

Sea como fuera, este cambio de planes desencadenó un pleito entre esta familia y las dos comunidades de religiosos de ambas ciudades, pues el difunto había planeado dejar una fortuna al convento en el que descansaran sus restos mortales<sup>871</sup>. No extraña

---

<sup>868</sup> Collado Ruiz, 2007: 454-455.

<sup>869</sup> Collado Ruiz, 2007: 452-458.

<sup>870</sup> Véase apéndice documental, doc. núm. 148. El interés de Arcángela Levanto era poder demostrar que una niña llamada Francisca Benita era hija legítima del fallecido, para que todo el patrimonio de Andrés fuera a parar a esta menor.

<sup>871</sup> Para conocer más sobre este pleito, véase: Collado Ruiz, 2007: 452-458.

que desde la capital hispalense se insistiera para que se hiciera cumplir la voluntad, pues además de la fortuna y una cuantiosa renta, Orazio Levanto se había comprometido en reformar el ábside y en ornamentar de forma fastuosa este y otros espacios del templo, como las capillas laterales que serían dedicados a sus familiares. Así fue como finalmente se hizo en el monasterio de los agustinos calzados de Granada, cuya iglesia presentaba en 1700 un espléndido retablo mayor con lienzos de la *Virgen con el Niño* y otro de *San Agustín*, en cuyo altar se podía ver una lápida en la que estaba inscrito: «Aquí yaze nuestro ilustre patrón Orazio Lebanto rueguen a Dios por él, fallezio año 1637»<sup>872</sup>. Los retablos laterales también estaban ricamente ornamentados y dedicados uno a la Concepción y el otro a San José<sup>873</sup>.

Mayor trascendencia tiene si cabe la noticia que confirma la transformación del ábside del templo granadino en la capilla de la nación genovesa, siendo esta distinguida con los escudos de la familia del patrón y de la propia República ligur situados en la cúpula del crucero<sup>874</sup>. Esta referencia viene a indicar que de haberse establecido el sepulcro de Levanto en la iglesia de San Alberto de Sevilla se habría erigido allí, por tanto, la capilla de los genoveses. En primer lugar, sorprende que en aquel momento no hubiera en la capital hispalense un lugar de enterramiento común de gran relevancia para los llegados desde aquella región italiana –el cual finalmente no llegó a materializarse–, confirmando que la comunidad en el siglo XVII ya no tendría ningún vínculo con la iglesia de San Sebastián, que les había pertenecido desde el repartimiento hasta 1505. Este hecho podría deberse a la propia integración de los genoveses en la sociedad sevillana, cuya convivencia desde antiguo habría conformado una conciencia asimiladora de esta población, situación apoyada también por la céntrica y representativa zona ocupada por la mayoría de estos italianos<sup>875</sup>. Asimismo, como se ha comentado anteriormente, los privilegios regios obtenidos durante siglos les permitieron imitar la

---

<sup>872</sup> Collado Ruiz, 2007: 458.

<sup>873</sup> Collado Ruiz, 2007: 458. La descripción fue redactada por un notario involucrado en el pleito de los herederos de Levanto el 28 de enero de 1700.

<sup>874</sup> Collado Ruiz, 2007: 458-459.

<sup>875</sup> Se conoce que al poco tiempo de establecerse esta comunidad en el barrio de la calle Génova debía de haber prosperado en abundancia, pues en 1296 se produjo su saqueo por parte de los sevillanos, lo que condujo a un acuerdo para evitar estos motines entre el Consejo de la ciudad y los genoveses en 1303, encontrándose desde entonces a otros hispanos residiendo en aquella zona, en: Cruz Isidoro, 2014: 166.

forma de vida de la República, por lo que muchos de ellos indicaron al final de sus días el lugar de enterramiento en las capillas que ellos mismos habían patrocinado, como puede ser los casos de Tomás Mañara y la familia Centurione, o posiblemente en lugares comunes a los sevillanos, como podían ser las iglesias de los barrios donde vivieron. No obstante, se tenía también la posibilidad de trasladar los cuerpos de los difuntos hasta Génova, siendo un ejemplo de ello el caso del mencionado Costantino Ricci<sup>876</sup>.

Probablemente esta situación se dio hasta la década de 1620 cuando los genoveses empezaron a perder su autoridad en el sur de la península, debido en gran parte al citado pleito levantado entre ellos mismos, por lo que el deseo de Orazio Levanto –recordamos que se trataba del comerciante genovés carente de nobleza más poderoso del sur de España, solo la familia Centurione podía superarlo, siendo sus miembros aristócratas<sup>877</sup>–, pudo ser el de crear en Sevilla un lugar religioso que uniera a toda la comunidad en aquel momento de incertidumbre. El proyecto recuerda considerablemente a la creación de la capilla de la nación florentinos, cerca de cincuenta años antes, los cuales consiguieron el patronato del ábside de la iglesia de Santa María de Jesús para reedificarla y ornamentarla logrando un lugar de enterramiento para aquellos miembros de las familias toscanas, como se ha visto en el capítulo anterior. De hecho se trata de dos inmuebles situados en el mismo barrio y a escasas calles de distancia, aunque la gran diferencia entre ambos hubiera sido la financiación de la misma, pues si bien diversos miembros de distintas familias florentinas se unieron entre ellos para pagar los costes derivados de la reforma de aquel espacio para hacer su cripta, en cambio Orazio Levanto proponía sufragar él solo la construcción de la capilla, imaginamos que en un alarde de poder económico a la espera de un reconocimiento que ennobleciera su figura entre sus conciudadanos<sup>878</sup>.

La pérdida del patronazgo de la iglesia en 1505 por parte de los genoveses y la noticia de la construcción fallida de una nueva capilla financiada por Orazio Levanto

---

<sup>876</sup> Véase el apéndice documental, docs. núm. 122 y 123.

<sup>877</sup> El cronista Henríquez de Jorquera recuerda a Orazio Levanto como «el jinovés más poderoso que se a reconocido en nuestros tiempos». En: Henríquez de Jorquera, [1934 (1987)], II: 784.

<sup>878</sup> De modo semejante hizo Bartolomé Veneroso, también genovés, sufragando en 1607 la construcción de la capilla mayor de iglesia del colegio San Pablo de Granada, actualmente dedicada a la advocación de los Santos Justo y Pastor; véase: García Cueto, 2011a: 711.

hacen pensar que no tuvieron otro espacio religioso de representación común en la capital hispalense, aunque se conoce que poco después de fundar la citada Hermandad de San Sebastián, la comunidad ligur adquirió el patrocinio de una capilla en otra ciudad del antiguo reino de Sevilla en 1487, más concretamente en la iglesia de Santa Cruz de Cádiz, que por aquel entonces ostentaba el rango de Catedral. De la primitiva capilla situada en el crucero no se conserva nada debido al saqueo de la ciudad llevado a cabo por las tropas del conde de Essex en 1596, aunque tras este acontecimiento se volvió a levantar el templo, concluyéndose en 1605, situándose de nuevo la capilla de la nación genovesa en el mismo lugar.

324



Fig. 127.- Capilla de los Genoveses. Cádiz: Iglesia de Santa Cruz.

Como se puede contemplar en la actualidad, este espacio se decoró con un soberbio retablo de mármoles polícromos, alabastro y jaspe que se encargó en 1651 a los escultores genoveses Tomaso y Giovanni Tomaso Orsolino (1636–1716)<sup>879</sup>, siendo concluido y enviado a Cádiz en 1671 (fig. 127). Estos artistas ya habían realizado otras obras para mecenas en España con anterioridad, como el encargo mencionado al marqués de Estepa, así como una fuente con la estatua de *Apolo rodeado de los símbolos del Zodiaco* también de mármol<sup>880</sup> y una *Virgen con el Niño* basada en un modelo existente en la iglesia de Santa Maria della Vigna de Génova, las cuales se hallaron en un inventario de 1620 del taller que compartía en la Vía Nova con Luigi Ceresola<sup>881</sup>, indicándose que se debían enviar a la península ibérica aunque no trasciende el lugar concreto al que se destinarían estas dos obras.

Esta estructura recorre los tres frentes de la capilla, dispuesto el frontal con columnas salomónicas y los laterales con pilastras, apreciándose en el cuerpo principal dos estatuas de los patronos de Génova, *San Jorge* y *San Juan Bautista*, que flanquean una hornacina que contiene una versión de la *Madonna Regina di Genova* (fig. 128), con coronas y cetro de plata, la cual conserva aún con policromía, y en la parte superior una imagen de *Cristo Crucificado* de madera de factura anterior al resto del conjunto atribuido a Francisco de Villegas (c.1585–1660). Rematando el retablo se encuentra en el ático una imagen de bulto redondo de *Dios Padre* y a ambos lados, sobre los fragmentos del tímpano curvo y roto dos *Ángeles* sobre un fondo marmóreo de motivos vegetales. En las paredes laterales se hallan expuestas las esculturas de *San Lorenzo* (fig. 129) y *San Bernardo* (fig. 130), otros de los considerados históricamente como protectores de la capital ligur. Se conoce que a finales de siglo estas obras fueron doradas y policromadas siguiendo el gusto andaluz en el quehacer de imágenes de madera<sup>882</sup>. El conjunto se cierra con un elegante frontal de altar con motivos decorativos que alternan los mismos tonos

---

<sup>879</sup> Franchini Guelfi, 2002: 207.

<sup>880</sup> Franchini Guelfi, 2002: 207-208.

<sup>881</sup> Sanguineti, 2013.

<sup>882</sup> Franchini Guelfi, 2002: 205.

que el retablo, ordenados por relieves de *putti* tenantes, los cuales dejan gran protagonismo al Cristograma, es decir, el monograma del nombre de Jesús, ubicado en el centro.

El patrocinio de este espacio queda patente en la base de las esculturas de los santos en las que se puede leer en cuatro cartelas: «ESTA CAPILLA ES PROPIA DE LA/ NACION GENOVESA REEDIFICOS / CON ESTE RETABLO DE IASPES / Y ALABASTROS AÑO DE 1671», prolongándose esta propiedad en manos de la comunidad italiana más allá de la mitad del siglo XVIII, pues en el pavimento de la misma, que también fue elaborado con mármoles de diversos colores, se halla una lápida en la cual está inscrito: «ES BONDAD DE LA NA / CION GENOVESA. SE HI / ZO ESTA LOSA EL AÑO DE 1740».

326

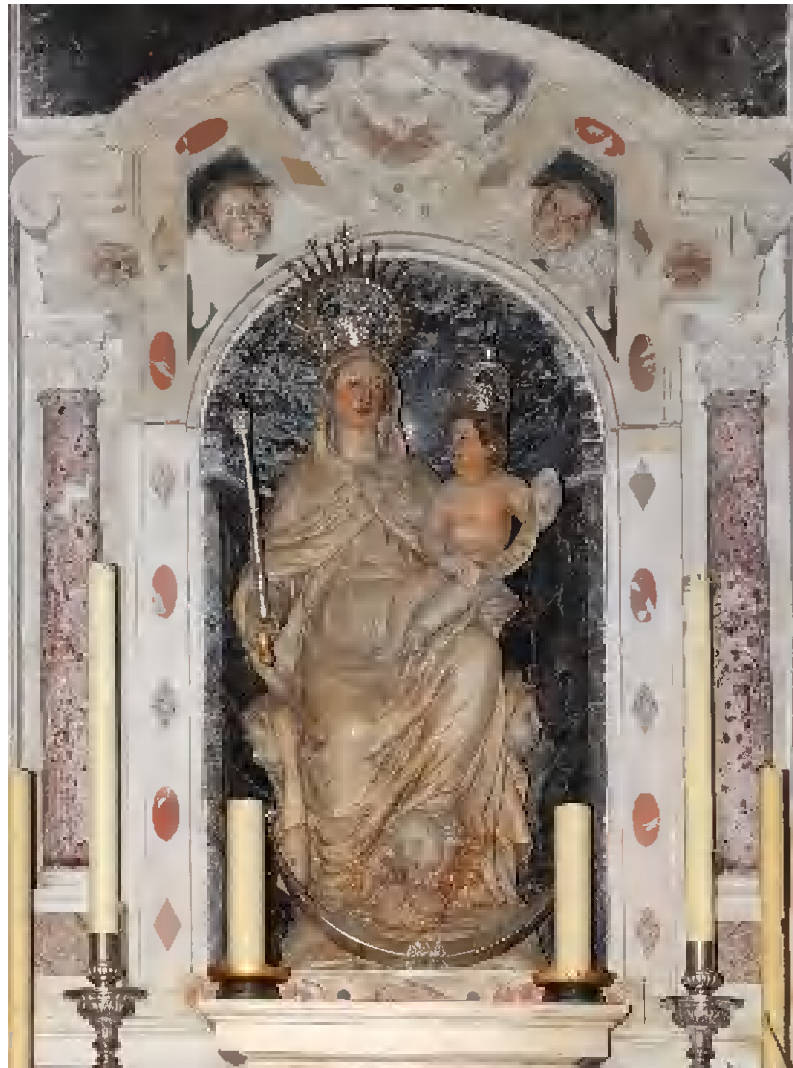


Fig. 128.- Tomaso y Giovanni Tomaso Orsolino, *Madonna Regina de Génova*, 1651-1671. Cádiz: Iglesia de Santa Cruz.



Fig. 129.- Tomaso y Giovanni Tomaso Orsolino, *San Lorenzo*, 1651-1671. Cádiz: Iglesia de Santa Cruz.



Fig. 130.- Tomaso y Giovanni Tomaso Orsolino, *San Bernardo*, 1651-1671. Cádiz: Iglesia de Santa Cruz.

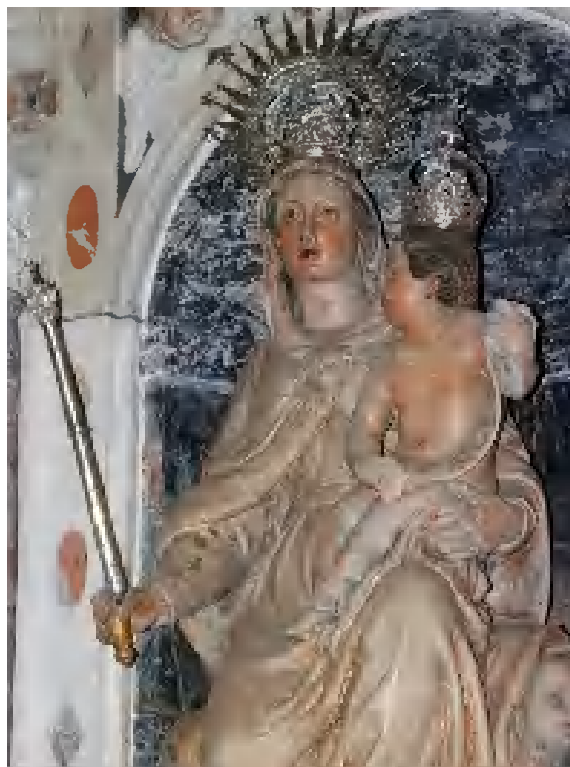


Fig. 128b.- Tomaso y Giovanni Tomaso Orsolino, *Madonna Regina de Génova* (detalle), 1651-1671. Cádiz: Iglesia de Santa Cruz.

### 328

Este espacio se concebiría como un lugar de representación de la comunidad, con un retablo totalmente genovés afín a los que se pueden apreciar en las iglesias de la *Superba*, elaborados en el siglo XVII<sup>883</sup>, con la presencia de todos los santos protectores de la misma y además de la que quizás podría ser considerada como la imagen religiosa más importante para los comerciantes y nobles genoveses, la *Virgen Reina de Génova* (fig. 128b). Esta iconografía hunde su origen hacia 1637, cuando el cardenal de la Catedral de San Lorenzo de aquella ciudad, Giovanni Domenico Spinola, coronó a la Virgen María como monarca de la República para evitar así perder el reconocimiento de Urbano VIII en cuanto a la soberanía de este estado y la autoridad del Doge. Esta fue la solución definitiva para sortear el menoscabo de su poder sobre otros estados monárquicos, y para conmemorar este acontecimiento se encargaron dos esculturas con la imagen de María, revestida con los atributos reales, sosteniendo al Niño, el cual porta las llaves de la ciudad y una cartela con la sentencia: «Et rege eos». Una de las dos imágenes fue diseñada por Domenico Fiasella (1589–1669) y elaborada en bronce por

---

<sup>883</sup> Véase, por ejemplo, el monumento Canevari en la iglesia de Santa Maria di Castello en Génova de Tomaso Orsolino, en: Montanari, 2016: 24-44.



Giovanni Battista Bianco hacia 1637 para exponerse en el altar mayor de la Catedral de San Lorenzo (fig. 131), donde aún se conserva desde el momento de la ceremonia de coronación, mientras que la otra fue realizada en mármol por Giovanni Domenico Casella, *lo Scorticone* (c.1570–1637) también en 1637, siendo colocada en una hornacina coronando la Porta Pila, actualmente se conserva en el Palazzo di San Giorgio<sup>884</sup>. Así, la escultura de los Orsolino para la iglesia gaditana sería unas de las primeras versiones escultóricas basadas en el original que llegaron a España, pues del mismo obrador se conserva otro ejemplar expuesto en la plaza frente a la iglesia de la Santísima Concepción de Génova<sup>885</sup>. Cabe destacar que esta imagen estaría presente en otras capillas de la misma nación en otros puntos geográficos, como en la iglesia de San Jorge de los Genoveses de Palermo, donde se conserva una pintura con *Madonna Regina* de Domenico Fiasella, y del taller de este autor se envió otra versión al templo de esta comunidad en Nápoles<sup>886</sup>.

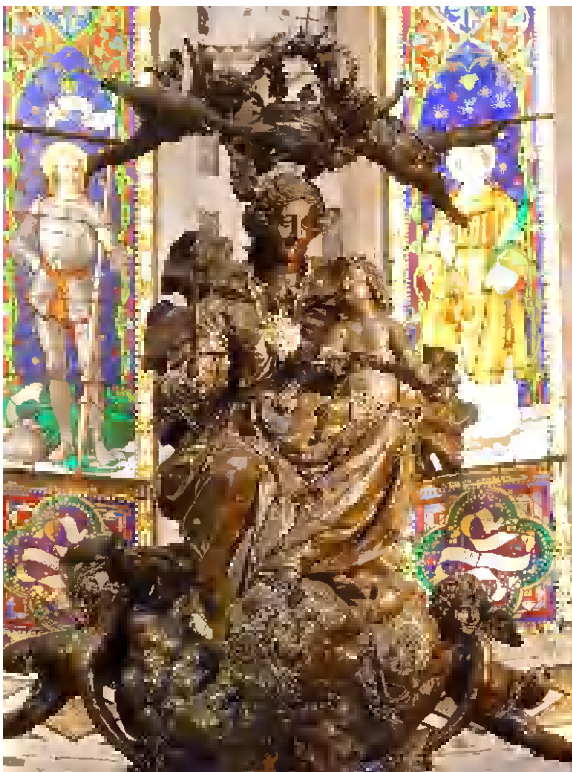


Fig. 131.- Giovanni Battista Bianco, *Madonna Regina de Génova*, 1637. Génova: Catedral.

Por tanto, la riqueza de los materiales, así como la fama de los autores y el coste de la exportación de los mismos, bastaría a esta comunidad para ostentar del elevado nivel

<sup>884</sup>Di Fabio, 1990: 61-84.

<sup>885</sup>Sanguineti, 2013.

<sup>886</sup> Di Fabio, 1990: 77. Cabe destacar que en Cádiz, los genoveses tuvieron, al menos, otra capilla en el convento de los franciscanos dedicada a San Juan Bautista desde 1566, véase: Franchini Guelfi, 2002: 208.

económico y social que alcanzó en todo el antiguo reino de Sevilla, especialmente en esas mismas fechas en que las instituciones para el control del comercio marítimo son progresivamente trasladadas desde la capital hispalense hasta Cádiz, decisión motivada, entre otras razones, porque el río se hacía impracticable debido a la sedimentación<sup>887</sup>. La admiración despertada por este retablo hizo que pronto fueran encargadas otras obras en la ciudad a artistas genoveses, como el portal mayor de la Catedral Nueva, realizado por Andrea Andreoli y Stefano Frugoni (c. 1640-1720), en 1673, así como el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, concertado de nuevo con Andreoli y Giacomo Antonio Ponsonelli (1654–1735)<sup>888</sup>.

### 3.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura genovesa en Sevilla

La cuantiosa y prolongada afluencia de genoveses en el antiguo reino hispalense debió generar, sin duda, un proceso de recepción de pinturas llegadas desde aquella República italiana similar al ocurrido con los materiales pétreos para erigir las residencias, así como con los retablos y esculturas que ornamentaron capillas, elementos necesarios para implantar su modo de vida en las ciudades andaluzas, desarrollando asimismo entre los autóctonos el gusto por el arte genovés.

Ejemplo de ello fue el mecenazgo de la familia Centurione, cuyos miembros hicieron llegar a Estepa todos los recursos necesarios para recrear los hábitos de la nobleza de la *Superba*, que no fueron solo materiales, como se ha mencionado anteriormente, sino también personales, con la presencia, al menos, de un arquitecto ligur. No se pueden determinar aún cuales de los cuadros mencionados en los diversos inventarios llegaron desde allí, pudiéndose teorizar solamente con las *Vistas de Génova* citadas en más de una ocasión. No obstante, no se trató solo del ámbito doméstico, sino que además pretendieron abarcar el religioso mandando pinturas a las diversas fundaciones eclesiásticas de la familia, como el *Cristo camino del Calvario*, remitido por

---

<sup>887</sup> Crespo Solana, 1996: 87-89. Sobre la importancia del ascenso social de los comerciantes genoveses presentes en Cádiz en el siglo XVIII, véase: Brillì, 2013: 225-255.

<sup>888</sup> Díaz Rodríguez, 1995: 341-360. Franchini Guelfi, 2002: 205-211. Para profundizar en la escultura genovesa en Cádiz, véase: Sánchez Peña, 2006. Franchini Guelfi, 2007: 97-109.

Filippo Grimaldi Centurione en 1676 como petición de su prima sor Leonor María de las Llagas, que era sobrina de María Fernández de Córdoba (fig. 119)<sup>889</sup>, quien lo depositó en el convento de Santa Clara de Estepa. En él se puede observar de nuevo cómo la figura del centurión cobra un gran protagonismo en la parte alta de la escena, del mismo modo que en la obra de Rafael. Al recibirlo, la religiosa solo supo por su primo que «el pintor que lo ha hecho es el mejor de Genoua, aunque no son muy trascendentes los que hai»<sup>890</sup>, lamentándose al mismo tiempo del bajo nivel cualitativo que existía por entonces entre los maestros genoveses del momento.

A pesar de que la obra no se ha conservado en las mejores condiciones, creemos que el autor de la misma puede ser Domenico Piola, quien por entonces tenía una alta consideración como cabeza del taller más importante en cuanto a la decoración mural, concretamente en el ornato de techos, llegando a colaborar en el adorno de ciertas estancias de las residencias de los Centurione. Además, esta atribución se fundamenta en el estudio de los contrastados tonos tan habituales en otras obras de este maestro, y de la composición, la cual parece seguir un fresco con la misma iconografía ejecutado en la iglesia de Santa María in Passione de Génova por su maestro, Valerio Castello (1624–1659), obra perdida en los eventos bélicos de la II guerra mundial<sup>891</sup>.

La severa crítica que Filippo Grimaldi hizo al gremio de pintores de la ciudad en la misiva citada parece constatar una situación de mediocridad generalizada tras la muerte de los grandes maestros que tuvieron su momento de esplendor en la primera mitad del siglo en la *Superba*. Sería precisamente en esas décadas cuando la pintura genovesa brillara como una importante escuela al nivel de otras italianas, como la veneciana o la boloñesa, gracias a la introducción del naturalismo en la tradición local basada en los estudios de la luz de Luca Cambiaso y Giovan Battista Paggi (1554–1627), combinado con las propuestas caravaggistas que llegaron en los primeros años de la centuria mediante algunos maestros como Bernardo Strozzi, *el Cappuccino* y Gioacchino Assereto (1600–1649), entre otros, así como sus principales seguidores que contribuyeron a la creación

<sup>889</sup> Quiles García, 1999c: 156.

<sup>890</sup> Quiles García, 1999b: 479.

<sup>891</sup> Sobre esta obra de Castello, véase: Newcome-Schleier, 1975: 29-30. Manzitti, 2008: 227-228.

de un estilo único<sup>892</sup>. La personal conformación política de Génova constituida por nobles enriquecidos, gracias principalmente con el comercio internacional, los cuales además competían por alcanzar un elevado estatus social, así como la presencia extranjera en su puerto, hicieron que en las residencias de estos se expusieran obras no solo locales, sino también originales de otras ciudades italianas y foráneas, especialmente flamencas. A pesar de la estrecha relación entre Liguria y la península ibérica, se conocen muy pocos ejemplares de pintura española en estas colecciones genovesas, contándose con su presencia en la ciudad mayoritariamente entre los siglos XVIII y XIX<sup>893</sup>, con raras excepciones, como el caso ya analizado de Giovanni Bielato.

No ocurrió así con las obras de los pintores genoveses en Andalucía, quienes fueron muy apreciadas ya desde el inicio del siglo XVII. Como se apuntaba en líneas anteriores, las familias ligures, así como sus descendientes residentes en Sevilla, debieron jugar un papel primordial en la introducción de los cuadros llegados desde aquella ciudad italiana, adaptando el modo de coleccionismo de aquellos nobles, es decir, exponiéndose juntas obras de estirpe genovesa con otras llegadas de diversas escuelas italianas y extranjeras. Este esquema viene confirmado con Ana Francisca Carrosio, hija del genovés Giovan Agostino Carrosio, que fue Caballero de Santiago, en cuyo inventario de bienes redactado en 1680 se insertaron los cuadros que se podían contemplar en su morada sevillana. La escuela pictórica de Génova estaba excelentemente representada por tres de sus mejores exponentes con un *San Jerónimo* de Luca Cambiaso<sup>894</sup>, una *Virgen con el Niño y san José* de Bernardo Castello (1557–1629), y un *Jesús en el Castillo de Emaús* de Gioacchino Assereto<sup>895</sup>. Aunque a través de la tasación se aprecia que estos tres cuadros tenían un precio muy elevado, la obra más estimada fue la de Castello, la cual se

---

<sup>892</sup> Orlando, 2004: 69-85.

<sup>893</sup> Vázquez Astorga, 2009: 27-28.

<sup>894</sup> Luca Cambiaso fue un pintor muy admirado en el sur de España, sobre todo por haber pasado varios años de su vida trabajando en la decoración de El Escorial, donde murió en 1585. Sobre este pintor existe una vasta bibliografía; véase especialmente: Magnani, 1995; 2002: 99-112. Otros pintores genoveses se encontraban colaborando en la misma obra; para profundizar sobre ellos, véase: García-Frías Checa, 2002: 113-127. En Sevilla también debió ser ampliamente admirado, pues en la decoración de las calles para las fiestas de la inauguración del templo de Santa María la Blanca se utilizó una pintura suya que representaba a la *Virgen*; véase: Torre Farfán, 1666: 13. Pacheco conocía las obras que ejecutó en El Escorial, como se demuestra en: Pacheco [1649 (1990)]: 186.

<sup>895</sup> Kinkead, 1989: 135 (nº 76). Es en esta ocasión cuando se identifica como Assereto con el pintor «Joaquín», como viene escrito en el inventario.

valoró en 800 reales de plata, llegando a tener el mismo precio que una tabla original de Rafael Sanzio representando a *Cristo con la cruz a cuesta*, también presente en esta colección. Este cuadro del pintor de Urbino hacia *pendant* con una *Dolorosa* de Murillo, que debió haber sido ejecutada como un encargo específico para esta ocasión, pues además de tratarse de iconografías que tradicionalmente se han asociado en parejas – siendo frecuente hallarla junto a la imagen del Ecce Homo–, se conoce que se hizo con las mismas dimensiones y marco que la obra de Rafael, para exponerse juntas en la habitación femenina de la casa, es decir, el estrado. No obstante, en aquel caso el valor de la pieza de Murillo se tasó en 400 reales, la mitad que la tabla del Sanzio, confirmándose que por aquel momento, al ser un pintor aún vivo aunque en su etapa final, su producción sería muy estimada incluso entre los diletantes extranjeros.

Murillo es el único maestro español presente en la propiedad de los Carrosio, posiblemente junto a dos pequeños cuadros de dos *Flautistas* de Francisco Ribalta (1565–1628)<sup>896</sup>, siendo todos los demás de origen italiano. Sorprende que la pintura más apreciada fuera un *Jesucristo camino del Calvario* de los Bassano valorada nada menos que en 3.200 reales de plata, una cifra estratosférica para una pieza de estos pintores en aquellos años, especialmente si tenemos en cuenta la cuantía dada al ejemplar de Rafael, o a su contemporáneo Alessandro Bonvicino, *el Moretto da Brescia* (1498–1554)<sup>897</sup>, del que existía una *Escena de Martirio* o «tormento», como viene denominado en el inventario, convirtiéndose este en el único cuadro del Moretto presente, al menos que se conozca hasta el momento, en una colección del sur de España en Edad Moderna. Por último, formando un conjunto con la pintura de Cambiaso se hallaban otras dos con las mismas dimensiones (83 cm aprox. de lado) y con el mismo marco, las cuales representaban la *Cabeza de San Pablo* de Teodoro Filippo di Liagno, llamado también

<sup>896</sup> En el inventario parece como «Ribarti» (Kinkead, 1989: 135 (nº 76)), lo que dificulta su confirmación, tratándose además de iconografías ajenas a la producción de Ribalta, la cual mayoritariamente se compone de pintura religiosa.

<sup>897</sup> Aunque no se haya especificado hasta este momento, creemos que el artista denominado en el documento notarial como «Buenvecino» (Kinkead, 1989: 135 (nº 76)) debe ser identificado como el Moretto da Brescia, debido a que ese vocablo hace referencia al apelativo de este pintor pero castellanizado.

*Filippo Napoletano* (1589–1629) y una *Magdalena* de cuerpo entero de Artemisia Gentileschi<sup>898</sup>.

La pintura genovesa también sería adquirida por los propios vecinos de Sevilla, como se puede observar en la colección de Bernabé de Otálora y Guevara, Caballero de Calatrava procedente de Madrid, juez letrado de la Casa de la Contratación y de la Audiencia de Grados, quien poseía una serie de cuadros con procedencia italiana en su residencia hispalense antes de marcharse a Valladolid a ocupar el puesto de oidor en Valladolid en 1671<sup>899</sup>. En esta ocasión, Otálora tenía en 1668 una *Virgen con el Niño* de Bernardo Strozzi cuyo valor de 600 reales era mayor al de un supuesto original de Rafael que también poseía, el cual representaba la *Batalla de Constantino*<sup>900</sup>. Las demás piezas que aparecen en el inventario de sus bienes son también de escuela romana, como otro cuadro con la misma iconografía bélica del Cavalier d'Arpino, una *Virgen con el Niño* y *Santa Isabel* de Caravaggio, una copia de una *Inmaculada Concepción* que debía ser famosa en Roma por entonces, ejecutada por Carlo Viva<sup>901</sup>, otra reproducción del *Rapto de las Sabinas* de Rafael, así como dos copias de obras de Pietro da Cortona, siendo una de ellas la *Fiesta de las Musas*.

De Strozzi, además de la obra ya citada, se pudo contemplar en Sevilla una *Verónica* que pasó a la colección de Isabel de Farnesio como obra de Velázquez, y que actualmente se conserva en el Museo del Prado, así como un *San Francisco* localizado por Pérez Sánchez en el mercado anticuario<sup>902</sup>. No obstante, el artista genovés más

---

<sup>898</sup> Llama la atención que se hallaran expuestos juntos –y tasados con el mismo valor– los cuadros de Artemisia y Filippo Napoletano, dos artistas cuyas carreras se desarrollaron contemporáneamente y se debieron cruzar en algún momento entre Roma, Nápoles y Florencia, lugares en los cuales ambos trabajaron. Tanto es así que Filippo pudo estar en contacto en Roma con Agostino Tassi, colaborador en el taller de Orazio Gentileschi y posteriormente figura trascendental en la biografía de Artemisia, por el interés que le despertaría en el género del paisaje; véase: Cavazzini, 2011: 150-151.

<sup>899</sup> <http://dbe.rah.es/biografias/34816/bernabe-de-otalora-guevara> (consultado: 30 de junio de 2019).

<sup>900</sup> Kinkead, 1989: 125-126 (nº 23).

<sup>901</sup> En el inventario viene señalado como autor de esta obra «Carluchio» (Kinkead, 1989: 126), que hasta el momento se ha interpretado como Vincenzo Carducci (Quiles García, 2016: 84), pero creemos que no se trata de una errata ya que existió un pintor con este apodo. Se trata de Carlos Viva, conocido como *Carluccio napoletano*, quien fue un famoso copista de obras de Rafael y Guercino, entre otros; sobre este particular, véase: Grisolia, 2016: 254 (nota 10).

<sup>902</sup> Pérez Sánchez, 1965: 542; 2002: 182.

valorado en Sevilla en el siglo XVII fue Gioacchino Assereto como se desprende del testimonio del biógrafo de la escuela ligur, Raffaele Soprani:

«oltre di che furono anche mandate in Siviglia molte sue tavole di eccellente maniera, e perché erano colà molto pregiate, v'era in Genova chi per mano d'altri Pittori facendo ricavar molte copie dagli originali, andavale mandando con suo grand'utile in quella Città, e ne cavò grossa somma di contante»<sup>903</sup>.

Como se puede comprobar, fue tanto el éxito cosechado en la capital hispalense que existieron algunos personajes a mediados del *Seicento* que se ganaban la vida encargando copias en Génova de obras de Assereto que enviaban posteriormente hasta la ciudad andaluza para venderlas como originales. La noticia resulta fascinante porque atestigua un elevado número de obras de este artista, así como una gran demanda de sus cuadros que se vio en parte saciada por el trabajo de su taller, en un momento en que Sevilla vivía el florecimiento de los artistas de la segunda generación del Barroco de la escuela local. Estos debieron sentir la influencia de Assereto, especialmente Murillo – como se verá posteriormente –, que con un lenguaje muy personal estaba cosechando concretamente en esta ciudad un enorme éxito. A pesar de ello, actualmente no se conoce ningún ejemplar suyo en esta ciudad, aunque se ha podido establecer una procedencia hispalense en ciertas obras conservadas en diversas instituciones españolas.

Una de ellas, *Moisés y el agua de la roca* (fig. 132), se halla actualmente en el Museo del Prado y fue adquirido en Sevilla por Isabel de Farnesio, quien lo depositó en el Palacio de San Ildefonso, más concretamente –según Ponz– en la estancia donde la princesa hacía sus recibimientos, aunque por entonces se creía salido de los pinceles de Juan de Roelas, y se llamaba popularmente como *Cuadro de la Calabaza* debido a que

<sup>903</sup> Soprani, 1674: 172. «además muchas de sus tablas de excelente manera también fueron enviadas a Sevilla, y porque fueron muy apreciadas allí, hubo en Génova quien buscaba de manos de otros pintores muchas copias de los originales, que fueron enviando para su gran beneficio a aquella ciudad, y consiguió una gran suma de dinero en efectivo».

aparece una joven bebiendo de ese fruto, para más tarde pasar a Aranjuez<sup>904</sup>. Miguel Espinosa Maldonado de Saavedra, II conde del Águila, que creía «original de lo mejor del Guerchino», supo que antes había pertenecido a José de Céspedes, quien a su vez lo compró de otro vecino de Sevilla llamado Antonio de Espinosa, y fue vendido por 4.000 reales al cardenal Gaspar de Molina y Oviedo, momento en que pasó a la colección real<sup>905</sup>. Se considera que su llegada a la capital hispalense se debió darse antes de 1670, pues fue entonces cuando Murillo pintó su versión de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Oreb* para la iglesia del Hospital de la Caridad (fig. 133) y tomó como inspiración el cuadro de Assereto<sup>906</sup>. En el siglo XVIII, el conde del Águila dejó por escrito la relación estilística entre ambas obras en una misiva destinada a Antonio Ponz, insistiendo en que Murillo copió la composición del genovés sobre la que debió añadir ciertos elementos para completar el enorme lienzo apaisado, dando a entender además que esta noticia era ampliamente conocida en la ciudad, pues el cuadro de Assereto –creído por entonces del Guercino–, era por entonces muy popular:

336

«La pintura del milagro de Moisés en Horeb, es copiada puntualmente del célebre lienzo de la Calabaza (original del Guerchino) que oy está en el palacio de San Ildefonso. [...] El celebrado “Lienzo de la Calabaza”, de donde copió Morillo su gran cuadro del Milagro de Moisés en el desierto, que está en la Charidad (sin variarlo en más que poner a la muger, que está bebiendo, una tassa en lugar de la calabasilla del original; y añadirle el caballo blanco con el muchacho encima, para llenar el hueco, o espacio que resultaba de haber apartado un poco las figuras, por ser más largo el de la Charidad, respecto al sitio) no se le conoció autor en Sevilla»<sup>907</sup>.

---

<sup>904</sup> Ponz, 1781: 150.

<sup>905</sup> Carriazo, 1929: 175. Guerrero Lovillo, 1950: 140. Fue Roberto Longhi el que atribuyó correctamente esta obra a los pinceles de Assereto, datando su ejecución en 1649, en: Longhi, 1926: 355.

<sup>906</sup> Ainaud, 1946: 61-62. Guerrero Lovillo, 1950: 135-138.

<sup>907</sup> Carriazo, 1929: 175 y 182.





337

Fig. 132.- Gioacchino Assereto, *Moisés y el agua de la roca*, c. 1640.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 133.- Bartolomé Esteban Murillo, *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Oreb*,  
c. 1670. Sevilla: Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad.

Resulta paradójico que cuando el conde del Águila escribió estas palabras no impregnó la noticia con una valoración negativa en torno a una posible falta de originalidad, sino al contrario parece que estimó la genialidad de Murillo de haber rehecho una composición apreciada por los sevillanos para introducirla en el magnífico conjunto de la iglesia de San Jorge. No obstante, a mediados del siglo XX, Guerrero Lovillo dedicó varias páginas en su artículo a defender la originalidad de Murillo y alejarlo del supuesto plagio que pudo cometer, apelando a que se trataba de una práctica común a los grandes maestros como Velázquez o Alonso Cano, para evitar así encontrar críticas que malinterpretaran su aportación como un menoscabo en la figura de Murillo<sup>908</sup>. A pesar de su apasionada defensa y de la evidente dependencia de la obra del italiano, gran parte de la historiografía murillesca continua a minimizar, o incluso negar, el uso que el sevillano hizo de otras fuentes visuales, confundiendo o ignorando la distintas valoraciones que se tienen actualmente de los conceptos de “plagio” y “originalidad” a diferencia de las mantenidas hace varios siglos. Un ejemplo de ello lo aporta Valdivieso al describir esta obra en su último catálogo sobre la producción de Murillo, en la que recoge la mencionada relación pero matiza que «son muy escasos los aspectos descriptivos que el artista sevillano tomó de la pintura de Assereto», en favor de un supuesto reflejo del natural llevado a sus últimas consecuencias<sup>909</sup>.

338

Sin embargo, desembarazando a la crítica de la obra de Murillo de cualquier radical opinión sesgada por una conciencia actual de la realidad de los gremios artísticos de la Edad Moderna, surgen nuevas hipótesis sobre la influencia que la obra de Assereto tuvo en la producción de Murillo, siendo la comparación de las dos pinturas señaladas un buen ejemplo para poner de relieve cómo este no se trató de un procedimiento exclusivamente formal sino que la impronta tan personal de la pintura ligur de la primera mitad del siglo XVII se aprecia también en la técnica de Murillo. Existe un especial débito en la manera de construir las masas y en el tratamiento de la iluminación sobre las diversas y fingidas materias que sin duda hacen a Murillo un buen discípulo de Assereto, paralelismo acentuado concretamente en su producción a partir de la década de 1650,

---

<sup>908</sup> Guerrero Lovillo, 1950: 142-144.

<sup>909</sup> Valdivieso, 2010: 151.

coincidiendo muy posiblemente con el periodo de enérgica demanda de los cuadros del genovés en la capital hispalense.

Es por ello que la paternidad de muchos de sus cuadros es, no por casualidad, confundida muy menudo con la de Murillo, como ocurrió con *Job increpado por su esposa* que se conserva en el Szépművészeti Múzeum de Budapest (fig. 134)<sup>910</sup>. Esta obra de Assereto parece proceder asimismo de Sevilla, así como la *Asunción de la Magdalena* del Museo Cerralbo de Madrid, la cual Pérez Sánchez la acercó en un primer momento al entorno de los Ferrari o Assereto, para posteriormente decantarse justamente por este último<sup>911</sup>. Además de este mismo pintor, se cree que pudo estar en la capital hispalense un *Apostolado* que perteneció al duque de Montealegre y anteriormente al duque de Aveyro que las exponía en su residencia malagueña<sup>912</sup>, así como una *Santa Cena* hoy en paradero desconocido<sup>913</sup>.



Fig. 134.- Gioacchino Assereto, *Job increpado por un amigo y su esposa*, c. 1645. Budapest: Szépművészeti Múzeum.

<sup>910</sup> Pérez Sánchez, 1965: 521.

<sup>911</sup> Pérez Sánchez, 1965: 543; 2002: 179. Anteriormente, en 1963, Federico Zeri había anotado en una imagen de su fototeca la atribución a Assereto en el dorso, en: Zennaro, 2011, II: 526.

<sup>912</sup> Pérez Sánchez, 1965: 522; 2002: 179. Zennaro, 2011, II: 630-633. Según esta última autora, la serie se debería de considerar realizada por su taller.

<sup>913</sup> Thieme y Becker, 1908, II: 199. Bénézit, 1924, I: 249. Guerrero Lovillo, 1950: 138. Zennaro, 2011, II: 583.

340



Fig. 135.- Luciano Borzone, *Huida a Egipto*.  
Génova: Santa Maria di Castello.



Fig. 136.- Bartolomé Esteban Murillo,  
*Huida a Egipto*, c. 1650. Detroit: Institute of  
Arts.



Fig. 137.- Bartolomé Esteban Murillo,  
*Huida a Egipto*, c. 1650. Génova: Musei di  
Strada Nuova (sede Palazzo Rosso).

Es innegable la similitud que guardan a su vez algunos lienzos de Murillo con los del genovés Luciano Borzone (1590–1645)<sup>914</sup>, maestro entre otros del propio Assereto, que si bien pintó para la corte madrileña, no se conserva ningún ejemplar en tierras sevillanas. En concreto, sorprende el parecido entre la composición de la *Huida a Egipto* atribuida a Borzone (fig. 135), conservada en la iglesia de Santa Maria di Castello de Génova, con las versiones del mismo tema de Murillo, tanto aquella expuesta en el Detroit Institute of Arts (fig. 136), como la versión de Palazzo Rosso de la capital ligur (fig. 137), para el cual debió copiar la figura del asno y en gran medida la de San José, usando incluso la misma y particular perspectiva del lienzo, lo que demuestra que el sevillano debió contemplar una copia de la obra de Borzone.

342

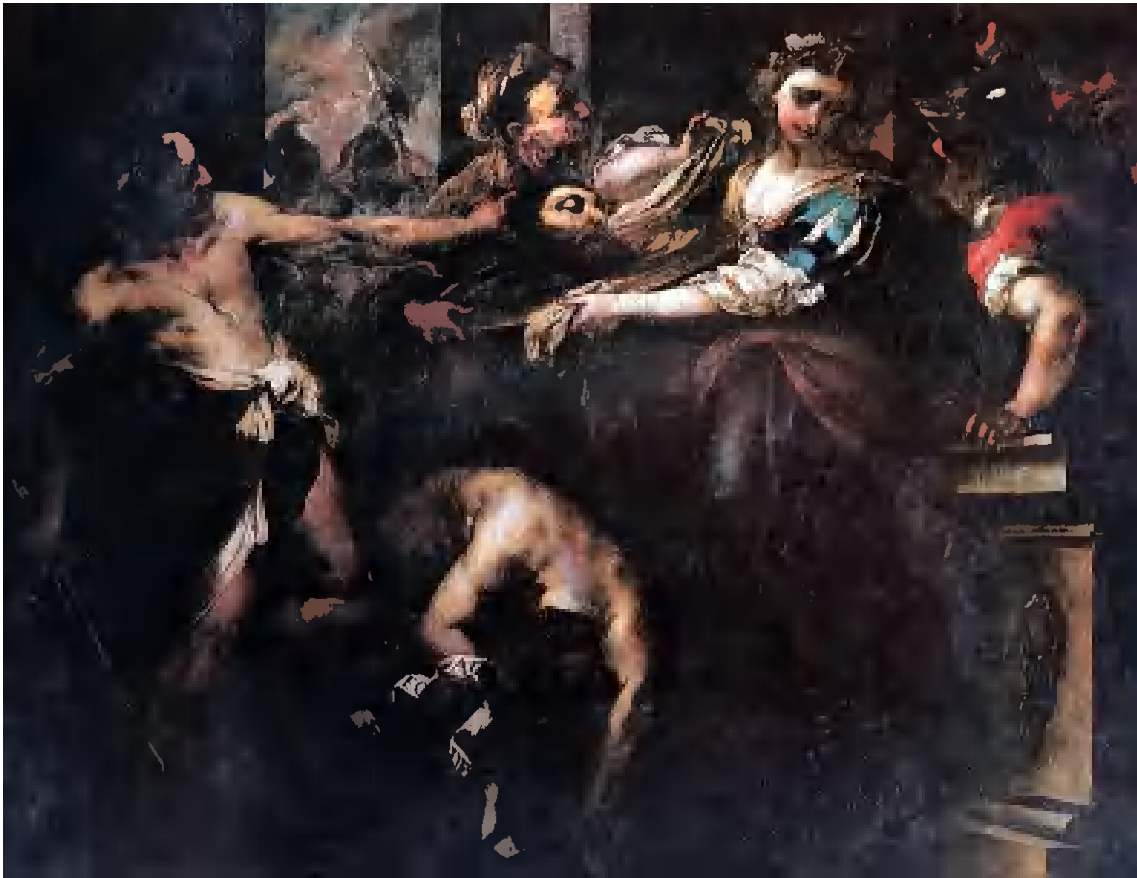


Fig. 138.- Valerio Castello, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, c. 1650.  
Sevilla: Catedral.

---

<sup>914</sup> Esta relación fue ligeramente esbozada en Pérez Sánchez, 1965: 523.

Otro de los principales maestros genoveses del siglo XVII fue Giovanni Benedetto Castiglione, *il Grechetto* (1609–1664), quien cultivó un estilo basado en numerosos y distintos estímulos, sintiéndose en su obra la influencia de los flamencos Rubens y Van Dyck, tan presentes en la capital Ligur, así como de la pintura clasicista romana y la lombarda. En Sevilla debió ser muy conocido a mediados de la centuria, pues Torre Farfán en su *Fiestas de Sevilla* (1666), en la que describía las celebraciones organizadas en torno a la inauguración de la iglesia de Santa María la Blanca para las que se adornaron con lienzos las calles cercanas al edificio, comentó que «no faltó el adorno de unos países de Castellón, cosa sin duda insigne»<sup>915</sup>. También el conde de Maule, Nicolás de la Cruz Bahamonde, gran conocedor de la pintura genovesa, compró a Manuel Martínez Verdexo en Granada un *Bodegón de Gallinas y gallo*<sup>916</sup>, y además poseía un *Retrato de un príncipe romano* y dos *Vistas con arquitecturas* de Giovanni Battista Gaulli, *el Baccicia* (1638–1709)<sup>917</sup>, así como una *Cabeza del rey David* de Bernardo Strozzi<sup>918</sup> y un cuadro con la *Virgen, el Niño dormido y ángeles* de Valerio Castello (1624–1659)<sup>919</sup>.

La Catedral de Sevilla conserva aún varios cuadros de origen genovés, como la *Decapitación de San Juan* de Castello (fig. 138), creído anteriormente de Luca Giordano, aunque la existencia de una versión con variantes en el Castillo Sforzesco de Milán que guarda ciertas similitudes compositivas ha sido suficiente para aceptar la paternidad de Castello<sup>920</sup>. No obstante, esta atribución viene totalmente confirmada por la presencia de una pintura mural de Castello para la que copió gran parte de la composición en el Palazzo Branca Doria en Génova<sup>921</sup>. Además, se conserva una copia del siglo XVIII de la *Asunción de la Virgen* de Gregorio de Ferrari (1647–1726) que es propiedad del Museo del Prado (fig. 139), así como una serie de cuatro lienzos con las historias de *Abraham* y

<sup>915</sup> Torre Farfán, 1666: 13r.

<sup>916</sup> Cruz y Bahamonde, 1812, XII: 313-314.

<sup>917</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 347.

<sup>918</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 348. Pérez Sánchez pensaba que debió haberla comprado el mismo noble en Génova cuando estuvo allí de viaje; véase: Pérez Sánchez, 1965: 542.

<sup>919</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 349.

<sup>920</sup> Pérez Sánchez, 1965: 526-527. Se trata de una donación particular realizada en 1805, lo que puede indicar que se hallara en la ciudad desde antiguo; véase: Serrera, 1987: 385 y 534. Pérez Sánchez, 2002: 184. Para el cuadro de Milán, véase: Manzitti, 2008: 84.

<sup>921</sup> Los lienzos fueron extraídos del muro y hoy se conservan en el Museo di Sant'Agostino; para estas obras véase: Manzitti, 2008: 122-123. Este autor piensa que Castello debió ejecutar antes la pintura mural y después la tela.

los tres ángeles, *Sacrificio de Isaac*, *Rebeca y Eliezer* y el *Sueño de Jacob*, los cuales fueron considerados por Pérez Sánchez como posibles obras de Domenico Fiasella, *El Sarzana*, en el caso de los dos primeros, y los otros de Giovanni Andrea de Ferrari (1598–1669)<sup>922</sup>. No obstante, actualmente se ha considerado ampliar la última atribución al conjunto completo<sup>923</sup>, gracias a la existencia unas versiones muy similares a estas ejecutadas por un discípulo de Ferrari llamado Giovan Battista Tassara, e incluso se ha dudado de la paternidad de algunos de los cuadros sevillanos dada a Ferrari y se baraja la posibilidad de considerarlos también de Tassara<sup>924</sup>. Asimismo, en la década de 1980 fue localizado un cuadro con la *Infancia de Baco* ejecutado por Antón María Vassallo (c. 1620–1677), en el que parece narrarse la educación del joven dios por el anciano Sileno, ambos insertos en un gran paisaje, elemento que ha hecho pensar que fuera uno de los lienzos identificados como de Castiglione que adornaron la calle en las fiestas de 1666, aunque sin ningún indicio sólido<sup>925</sup>.



Fig. 139.- Gregorio de Ferrari, *Asunción de la Virgen* c. 1700. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>922</sup> Pérez Sánchez, 1965: 543-544.

<sup>923</sup> Acordon, 2003: 541.

<sup>924</sup> Zennaro, 2011, II: 653-656.

<sup>925</sup> Serrera, 1987: 383-386.





345

Fig. 140.- Giovanni Andrea Ansaldi, *San Sebastián*, 1621.  
Cádiz: Catedral.

346



Fig. 141.- Domenico Parodi, *San Liborio*, 1727-1728.  
Cádiz: Iglesia de San Lorenzo.

En Cádiz, además de las mencionadas en la colección del conde de Maule se conserva en la Catedral una célebre pintura de Giovanni Andrea Ansaldo (1584–1638), de grandes dimensiones (2,5 x 2 m.), que representa a *San Sebastián* (fig. 140). Soprani alude a la creación de esta obra tras un episodio de la vida del pintor en que quedó malherido tras una disputa y «Volle Iddio, que mortale non riuscisse la ferita, si che riacquistata assai presto la perduta salute, e rappacificatosi col suo feritore, rippigliò di nuovo i pennelli, e con gran studio, & attentione dipinse una tavola di San Sebastiano, che fù mandata in Cadice, dove per l'eccellenza sua è tenuta in gran pregio, e veneratione da tutto quel Popolo»<sup>926</sup>. Posteriormente, Baldinucci se hará eco de esta noticia y añadiría que «mandó a Cadice una sua tavola d'un San Sebastiano, che per essere piaciuta molto, gli fu occasione di doverne poi fare altre per quel medesimo luogo»<sup>927</sup>. Noticia esta última que confirma el gran éxito que tuvo la composición en Cádiz, donde llegaron al menos otras tres versiones de manos del mismo maestro, de las cuales hemos podido localizar una de ellas en la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, de escasa calidad y conservada en un estado deplorable. En la iglesia de San Lorenzo se conservan dos lienzo con *San Liborio* (fig. 141) y *Tobías y el arcángel San Rafael* ejecutado en 1727 y 1728 por Domenico Parodi (1672–1742), identificado como tal a raíz de una restauración llevada a cabo hacia 2002 que dejó ver la firma del artista situada en el collar del perro<sup>928</sup>.

La difusión del arte genovés en Andalucía se pudo deber también a la presencia de pintores ligures en sus ciudades, aunque actualmente no se tiene certeza de la estancia de ninguno de ellos en el reino de Sevilla. Tras la larga y fructífera permanencia de Luca Cambiaso, otros relacionado con la obra de El Escorial, como Lazzaro Tavarone (1556–

<sup>926</sup> Soprani, 1674: 143-144. «Dios quiso que la herida no fuera mortal, que pronto recuperara su salud perdida y una vez que hizo las paces con quien le dañó, tomó de nuevo los pinceles, y con gran estudio y atención pintó una tabla de *San Sebastián* que fue enviada a Cádiz, donde por su excelencia es muy apreciada y adorada por aquel pueblo». Traducción llevada a cabo por el que escribe.

<sup>927</sup> Baldinucci, 1772, XIV: 236. «Envío a Cádiz una de sus tablas de *San Sebastián*, donde habiéndola admirado mucho, tuvo la ocasión de hacer otras para ese mismo lugar». Traducción llevada a cabo por el que escribe.

<sup>928</sup> Franchini Guelfi, 2007: 98-99.

1641), y Giovan Battista Perolli se documentan en Madrid el siglo XVI, así como en tierras castellanas, como los casos de Alessandro (†1607) y Giulio Cesare Semino (†1656), padre e hijo, llegando este último a pintar una sala en el palacio del Pardo, entre otros trabajos para la corte<sup>929</sup>. Cabe destacar que uno de los Semino y Luca Cambiaso concursaron con Lazzaro Calvi (1502–1607)<sup>930</sup> en la decoración de la capilla de Adamo Centurione en la iglesia de Santa María degli Angeli en Génova<sup>931</sup>. Además, se ha confirmado la estancia en Cartagena de Silvestro Lucci, sobrino del florentino Pietro Sorri que pasó una temporada en Génova, en los primeros años de la centuria, sirviendo precisamente de nexo entre ciertos cargamentos de pinturas que llegaban a Madrid desde Italia de pintores como el propio Sorri y Pasignano<sup>932</sup>, ya comentado en el capítulo anterior.

Llama poderosamente la atención que Francisco Pacheco en su tratado no mencione a ningún pintor genovés del tránsito al siglo XVII, siendo solamente citado con aquella nacionalidad Luca Cambiaso en una sola ocasión. Tampoco nombra a ningún personaje relevante de aquella región que estuviera en su círculo sevillano, exceptuando quizás al canónigo Luciano de Negrón, a quien efigia en *El libro de descripción de verdaderos retratos* (1599), quien nació en Sevilla pero de descendientes genoveses<sup>933</sup>. Parece difícil de aceptar que Pacheco no conociera en profundidad a relevantes personalidades como Tomás de Mañara o a los Centurione, de cuya familia solo nombra a Adán Centurione como noble que se manejaba en el arte de la pintura<sup>934</sup>. Esta situación puede explicarse ahondando en los gustos artísticos de Pacheco, los cuales, como ya se ha analizado anteriormente, oscilaban especialmente en los términos del manierismo florentino, por lo que pudo descartar para su tratado todo lo demás, incluida la pintura de Caravaggio –al que nombra una sola vez–, con algunas excepciones. Con ello, estaría de

---

<sup>929</sup> Pérez Sánchez, 1965: 42-44. Newcome-Schleier, 1993: 25-39.

<sup>930</sup> Aunque pueda parecer un error, parece que este pintor vivió hasta los 105 años. Véase: Costa Calcagno, 1974.

<sup>931</sup> Soprani, 1674: 75.

<sup>932</sup> Agüera Ros, 1990-1991: 11-18. Pérez Sánchez, 2002: 178.

<sup>933</sup> Sobre los Negróni en Sevilla, véase: Rivarola y Pineda, 1729: 268-269.

<sup>934</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 217. Otro pintor genovés relacionado estrechamente con Florencia, donde pasó gran parte de su vida, fue Giovanni Battista Paggi, quien hizo numerosos trabajos para la corte española promocionado por su amigo el cardenal Domenico Ginnasi, que desarrolló el cargo de nuncio apostólico en España; véase: Soprani, 1674: 105. García Cueto, 2006: 132.

alguna manera censurando la predilección popular que se decantaba por las nuevas propuestas a fin al naturalismo italiano.

Es bien sabido que una de esas excepciones fue su yerno, Diego Velázquez. De su primer viaje a Italia el propio Pacheco cuenta que «partió de Madrid, por orden de Su Majestad, con el Marqués Espinola; embarcóse en Barcelona día de San Lorenzo en el año de 1629»<sup>935</sup>. El noble se trataba de Ambrosio Spinola Doria, padre del futuro arzobispo de Sevilla y considerado primo segundo del III marqués de Estepa<sup>936</sup>, que fue nombrado I marqués de los Balbases y Grande de España, así como caballero de la Orden de Santiago y del Toisón de Oro, galardón ganado especialmente por sus logros como capitán general de Flandes y la toma de la ciudad de Brera<sup>937</sup>. Precisamente en 1629, Spinola fue nombrado gobernador del Milanesado al iniciarse la guerra de Sucesión de Mantua, por lo que volvía ya anciano a su tierra, en cuya comitiva iba Velázquez. Se conoce que desembarcaron en Génova y que después continuaron el viaje hasta Venecia, pero de su paso por la ciudad no ha trascendido ningún dato. Sin embargo, imaginamos que pudo haber sido hospedado por el propio Spinola en su palacio, donde conservaba ya por entonces una gran colección pictórica, en la que se encontraban diversas obras de Rubens que le había encargado cuando el artista estuvo en la capital ligur a comienzos del siglo XVII. El artista flamenco tuvo una gran influencia sobre la escuela pictórica de aquella ciudad y también en el propio pintor sevillano, quien lo había conocido personalmente poco antes de este viaje italiano en la corte madrileña.

No obstante, Palomino aporta mayor información sobre su segundo viaje comenzado en 1649, cuando embarcó desde Málaga hasta Génova:

---

<sup>935</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 206.

<sup>936</sup> Pulido Bueno, 2004: 19 y 281-288. Los Centurione y esta rama de los Spinola seguirían emparentados durante todo el siglo XVII, puesto que Francisco Centurione, III marqués de Armuña, era primo del arzobispo de Sevilla Agustín Spinola. Baños de Velasco, [1679 (2000)]: f. 19. Esta fuente confunde el nombre de Agustín con el de Ambrosio probablemente porque en el año de la redacción de este memorial, el sobrino de Agustín, Ambrosio Ignacio ostentaba ese mismo cargo en la capital hispalense.

<sup>937</sup> Sobre este personaje, véase: Robles Delgado, 2013-2014: 253-267. Borreguero Beltrán, 2016. Retorcillo Atienza, 2017; 2018: 14-17. Sobre la esfera artística en torno a Ambrosio Spinola, consúltese: Colomer, 2004: 157-176.

«Fueron a parar a Génova, donde vio de paso algunas obras de Lázaro Calvo, y en la plaza Mayor del Consejo el retrato de Andrea Doria, Capitán de mar famosísimo, esculpido en mármol de mano de Fray Angelo de Montorsoli, de alto seis brazas armado a lo antiguo, con un bastón en la mano, y con algunos turcos a los pies, sobre un gran pedestal; que todo junto hace un espectáculo formidable en magnitud»<sup>938</sup>.

Resulta extraño que Palomino señalase que Velázquez tan solo admirara las obras de Lazzaro Calvi, un pintor que desarrolló su producción artística en la segunda mitad del siglo XVI en un estilo manierista cercano a las formas de Perino del Vaga (1501–1547). Por aquel entonces Velázquez ya había estudiado a los grandes maestros en Roma en su anterior periplo italiano y, como demostró a su vuelta convertido en emisario regio, los maestros que parecían complacerle más se desenvolvían en un estilo más avanzado dentro del clasicismo boloñés, como la producción del Guercino, a quien parece que fue buscando a Cento. De ser cierta la información que trasciende de su veloz estancia genovesa, el pintor habría ignorado las obras de grandes pintores como Bernardo Strozzi o Assereto, tan valoradas en aquel momento, para fijar su atención en la producción de un artista secundario cuyo estilo pasaba por ser una imitación de la manera de su maestro. Este debía conocer muy bien por entonces las propuestas de barroco genovés, cuyas obras pudo apreciar en Sevilla antes de su marcha a la corte, así como en las colecciones reales y en su primer viaje. Es posible que Palomino pudiera referirse con esta cita a que el español quiso ver las pinturas murales que Calvi, especializado en esta técnica, había ejecutado en los palacios más importantes de la ciudad, entre los que se hallaban varios de la familia Spinola<sup>939</sup>, probablemente con la intención de barajar las diversas tendencias que ofrecía Italia en su búsqueda del equipo de fresquistas que debía contratar para las decoraciones de los sitios reales, siendo elegidos finalmente Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli<sup>940</sup>. Cabe mencionar que Lazzaro consiguió crear un amplio taller de

---

<sup>938</sup> Palomino, 1986: 173.

<sup>939</sup> Justi, 1999: 532.

<sup>940</sup> Para profundizar en la estancia española de estos pintores boloñeses, véase: García Cueto, 2005.

pintores especializados en la pintura al fresco, el cual estaría activo muy probablemente aún a mediados del siglo XVII, entre los que se encontraban sus cuatro sobrinos, hijos de su hermano Pantaleo, también pintor, Aurelio, Benedetto, Felice y Marcantonio, siendo este último el más sobresaliente por sus trabajos en las villas de recreo de los Doria y los Spinola en Pegli y Pierdarena<sup>941</sup>. Esta fue una de las misiones que Velázquez debía cumplir en este segundo periplo como superintendente, siendo otra la adquisición de esculturas para la ornamentación de los espacios del Real Alcázar, pudiendo estar relacionada con este cometido la otra referencia que cita Palomino sobre a la escultura de *Andrea Doria* ejecutada por Giovanni Angelo Montorsoli (1507–1563).

En este sentido, en sus paseos por Génova debió visitar la que por entonces era una de las residencias más importantes de la ciudad, la Villa del Principe, que pertenecía precisamente a los herederos de Andrea Doria, promotor de este complejo<sup>942</sup>. En ella, además de los soberbios frescos de Perino del Vaga y de Lazzaro Calvi, entre otros, se hallaban los magníficos tapices de la *Batalla de Lepanto* cuyos cartones fueron diseñados conjuntamente por Luca Cambiaso y Calvi, habiéndose ocupado el primero de las figuras y el segundo de las marinas, siendo ejecutados en Bruselas y enviados a Génova en 1591<sup>943</sup>. En realidad, las escenas de batallas se basaron en los seis lienzos pintados por Cambiaso que fueron despachados como obsequios por Giovanni Andrea Doria a Antonio Pérez, secretario de Felipe II, conservándose estos en el Monasterio de El Escorial tras su muerte<sup>944</sup>. Aun así, los tapices no debieron pasar desapercibidos para Velázquez, no solo por la temática que el artista conocería perfectamente como hito de la monarquía española, que tendría a su vez una gran repercusión en la cultura dedicándose a este acontecimiento bélico numerosas obras literarias y artísticas, sino por la calidad que ofrecen los tejidos. De hecho es muy posible que tomara apuntes de las figuras alegóricas creadas por Cambiaso en las partes inferiores de cada recuadro<sup>945</sup>, pues creemos que pudo

<sup>941</sup> Soprani, 1674: 75.

<sup>942</sup> Cabe recordar que los Doria hospedaron en esta residencia a diversos nobles españoles que pasaron por Génova, como el conde de Alba de Liste en 1592. Sobre este particular, véase: Stagno, 2018: 119-138.

<sup>943</sup> Merli y Belgrano, 1874: 58. Stagno, 2018: 50-71.

<sup>944</sup> Stagno, 2018: 109-110.

<sup>945</sup> De algunas de estas figuras se conservan los dibujos preparatorios, precisamente la *Alegoría de España* y del *Océano encadenado*, en: Stagno, 2018: 283.

inspirarse en dos de los personajes para conformar el lienzo de *Mercurio y Argos* que sirvió para la decoración del Salón de los Espejos del Real Alcázar (fig. 142), actualmente conservado en el Museo del Prado. Hasta el momento, se ha aceptado que para la composición de uno de los personajes de esta obra, datada hacia 1659, Velázquez pudo recurrir a la célebre escultura del *Gálata moribundo*, conservada en los Museos Capitolinos de Roma, pues uno de los vaciados que trajo desde Italia fue precisamente el de esta obra<sup>946</sup>. No obstante, el Argos del pintor sevillano aparece dormido en la misma actitud que una de las personificaciones geográficas (fig. 143), en cuyo fondo aparecen asimismo animales, colocado en una pose muy similar a uno de los soldados capturados que integra otro de los recuadros de la serie (fig. 144). Además, cabe destacar cómo Velázquez utilizó el mismo recurso para la composición de la pierna apoyada en el suelo que puede apreciarse en la figura del rey capturado presente en este mismo conjunto (fig. 145).

352



Fig. 142.- Diego Velázquez, *Mercurio y Argos*, c. 1659.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>946</sup> Ángulo Íñiguez, 1999: 92. El autor además señala que pudo tener también en cuenta la escultura del *Crespúsculo* que Miguel Ángel llevó a cabo para la tumba de Lorenzo de' Medici en Florencia.





Figs. 143, 144 y 145.- Luca Cambiaso y Lazzaro Calvi, Tapices de la Batalla de Lepanto (detalles), 1591. Génova: Villa del Principe.

Probablemente la producción de Calvi fuera muy conocida por entonces en España, pues además del contacto con los pintores y nobles genoveses que residieron en la península, como se ha mencionado anteriormente, su sobrino Marcantonio, realizó una misión para Andrea Doria análoga a la que estaba desarrollando Velázquez en aquel momento. Según Soprani, este conocía especialmente bien la producción de los grandes maestros y el príncipe Doria:

«lo mandó à Venetia, & in altre principali Città d'Italia per far comprad'esquisite pitture: il che riusci felicissimamente per li molti quadri di Titiano, di Paolo Veronese, di Andrea del Sarto, & di altri celebri Pittori, da esso racconti in ogni luogo, e portati in Genova, di doue furono poi al Rè di Spagna dall'istesso Signor inuiati»<sup>947</sup>.

Si bien aún no se ha hallado confirmación documental de los cuadros que se expidieron, si existe un registro el libro de cuentas del Doria que demuestra que en 1590 se mandaron a España sesenta cuadros<sup>948</sup>.

---

<sup>947</sup> Soprani, 1674: 76. «Lo envió a Venecia, y a otras grandes ciudades italianas, para comprar exquisitas pinturas, consiguiendo con gran éxito muchas pinturas de Tiziano, Paolo Veronese, Andrea del Sarto y otros pintores famosos, de lo que da cuenta en cada lugar, y las llevó a Génova, desde donde fueron luego enviadas al Rey de España por el mismo Señor».

<sup>948</sup> Stagno, 2018: 111.

## IV

### Relaciones culturales entre los Estados Pontificios y

#### Sevilla en el siglo XVII:

##### Roma, Bolonia y otros territorios de la Emilia-Romaña.

La presencia en Sevilla de personajes llegados desde las ciudades que pertenecieron en el siglo XVII a la Santa Sede fue muy reducida. A diferencia de los florentinos y genoveses, cuyas familias y compañías se establecieron durante grandes periodos de tiempo conformando comunidades, como se ha visto anteriormente, aquellos llegados desde Roma y Bolonia realizarían estancias cortas, siendo mayoritariamente relacionadas con el pasaje al Nuevo Mundo. No obstante, los viajes efectuados por sevillanos a la Urbe fueron más profusos de lo que hasta el momento se tenía constancia, tratándose en su mayoría de traslados corta duración –aunque con excepciones–, ejecutados con intereses de distinta índole, especialmente diplomática, comercial, de formación artística y religiosa. Por el contrario, la presencia de estos ciudadanos en Bolonia se circunscribe escasamente a diversas referencias de estudiantes en el ámbito del Real Colegio de España y el *Alma Mater Studiorum*, siendo paradójico desde este contexto que una de las escuelas pictóricas mejor representada en la capital hispalense sea la boloñesa.

#### 4.1.- Roma

«Alejado voy de Roma, para donde caminaba. Cuando allá llegué, me reventaron las lágrimas de gozo. Quisiera fueran los brazos capaces de abrazar aquellas santas murallas. El primer paso que dentro puse fue con la boca, besando aquel santo suelo. Y como la tierra que el hombre sabe, esa es su madre, yo sabía bien la ciudad, era conocido en ella; comencé como antes a buscar mi vida. Vida la llamaba, siendo mi muerte; y aquél me parecía mi centro»<sup>949</sup>.

La centralidad geográfica, política y religiosa de Roma en la Europa de la Edad Moderna propició la creación de fuertes vínculos entre esta ciudad y la corona castellana, siendo fundamentales para el devenir de la evolución artística española. Si bien desde antiguo se tiene certeza de la existencia de una comunidad castellano-aragonesa estable en la Urbe, como demuestran las construcciones de las primitivas fundaciones eclesiástica de los hospicios de San Niccolò y Santa Margarida, ambos de catalanes, en el siglo XIV –fusionados por el papa Alejandro VI en una sola institución bajo la advocación de la Virgen de Monserrat–, sería a partir del siglo XVI cuando el tránsito entre ambas naciones fluyera de una manera más intensa. A pesar de que la invasión de las tropas de Carlos V, en la que se produjo el saqueo de la ciudad en 1527 –conocido como *Sacco di Roma*– como parte del conflicto entre la Liga de Cognac y el Sacro Imperio, debió influir en su estabilidad, puesto que suele indicarse que en general la población romana descendió de los 60.000 a los 30.000 habitantes hasta 1530<sup>950</sup>. Concretamente, no se conoce cómo afectó este descenso demográfico entre los españoles allí presentes, pero en ese mismo periodo se documenta un número importante de ellos, incluidos algunos sevillanos, como el mercader Pedro del Castillo que murió precisamente en 1527 y fue enterrado en la

---

<sup>949</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 350-351.

<sup>950</sup> Beloch, 1994: 189-190.

iglesia anteriormente mencionada de Santa María de Monserrat<sup>951</sup>. Poco antes había estado en Italia Baltasar del Río, obispo de Scala, que si bien no fue oriundo de Sevilla tuvo gran transcendencia para la capital hispalense, en cuya Catedral se halla su monumento funerario, aunque fue enterrado finalmente en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma donde le alcanzó la muerte<sup>952</sup>. Algunos nobles sevillanos también pasaron por Roma como diplomáticos o haciendo escala en su peregrinación, como Fadrique Enríquez de Ribera. Se tiene constancia además de varios artistas relacionados con Sevilla que pasaron por Roma en algún momento del siglo XVI, como el flamenco Pedro de Campaña y Luis de Vargas, entre otros, considerados por la crítica como padres de la pintura renacentista hispalense, así como ocurrió con el mencionado en capítulos anteriores Pablo de Céspedes.

En las primeras décadas del siglo XVII, los comerciantes y agentes sevillanos aprovecharon la cercanía de los florentinos y genoveses para tratar con las ciudades italianas, especialmente con Roma. De esta manera, se constata la presencia de diversos personajes hispalenses en constante tránsito ocupándose de ciertos negocios, como el préstamo de dinero. Uno de estos fue Luis Antonio López de Arellano, quien había marchado primero a Nápoles en 1625 y pocos meses después llegaría a la Urbe para tratar el préstamo de 12.000 reales de plata con el cardenal Cosimo de Torres, descendiente de una familia muy vinculada con la ciudad de Málaga. En una misiva que le enviaba su padre, Fernando López Ramírez, en agosto de ese año le contaba cómo debía de negociar allí el pago de dicho remanente surgido del reparto de unos beneficios, habiendo escogido la opción que le había aconsejado Tomás Mañara de mandarlos en el próximo mes de noviembre con los galeones que volvieran de América, ya que así los intereses serían mucho más bajos. Más allá de las cuestiones laborales, en la misma carta Fernando López introdujo un discurso paternal en el que reprendía a su hijo por malgastar el dinero que le había dado para subsistir en la estancia italiana, con unos tintes sentimentalistas poco habituales en un documento relativo a los negocios. Si en un principio parecía negarse a

<sup>951</sup> Vaquero Piñeiro, 2007: 255. Sobre el proceder y organización de los españoles en Roma en la Edad Moderna, véase: Dandeleit, 2002.

<sup>952</sup> Hernando Sánchez, 2007: 189-237.

enviarle más capital, siguiendo incluso el consejo de su esposa María de Arellano, que le reprochaba haberle ya dado demasiado, finalmente cedió a las suplicas de Luis Antonio. No obstante, él mismo explicaba las dificultades existentes para satisfacer sus necesidades, pues hasta la llegada de los galeones del Nuevo Mundo no había nadie dispuesto a ejecutar el envío, salvo Antonio Maria Bucarelli, pero debido a la reciente muerte de una de sus hijas le impedía, por pudor, solicitarle esa merced:

«He hecho diligencia para enviarte desto no hay quien lo quiera dar hasta que venga los galeones, y si alguien lo pudiese dar es Antonio María Bucareli, a quien anoche se le murió la hija mayor que tenía, y no es tiempo de pedirle nada, y si cada uno gastara lo forssoso no tuviera jamás necesidad y jamás me fui yo tras mi apetito, sino tras la razón, pretendiendo siempre no pedir nada a nadie. Esto digo con amor de padre, que de presente no puedo hacer más de lo referido. En todo lo demás has lo que tu madre te ordenare o lo que más fuese de tu gusto que el mío no debe de ser igual al tuyo, pues la carta que te envíe de don Pedro Veras, como dice que saliste de mi casa aburrido, no sé qué causa hubo para decir esto. En todo eras el primero en público y en secreto, y quien también lo sabe gastar, bien pudieras arrimado a mí y vieras como se gana y supieras como se avia de gastar. Esto es largo y siempre yo te he desseado dar gusto, tu breve determinación no ha dado lugar a que conozcas lo que tienes y estimes lo que tus padres te desean»<sup>953</sup>.

358

La inmediatez de sus palabras hace de esta carta una *rara avis* entre los estudios de la historia económica europea del siglo XVII, siendo a su vez un testigo de la esfera personal de los negocios de las compañías mercantiles de aquel periodo, cuando la mayoría de estas estaban compuestas por miembros de una misma familia. Sin embargo, en esta ocasión atentemos a la relación íntima entre un padre, Fernando López de

---

<sup>953</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 155.

Arellano, que al mismo tiempo fue uno de los comerciantes prestamistas sevillanos más poderosos del primer tercio de la centuria<sup>954</sup>, y su hijo, Luis Antonio, quien por aquel momento parecía tener la pretensión de divertirse en el extranjero sin atender demasiado a la misión encomendada por su progenitor. A pesar de ello, se conoce que años más tarde, este debió aprender a gobernarse, puesto que llegaría a ser caballero veinticuatro de Sevilla y señor de la villa de Gelo (actualmente forma parte de la localidad de Benacazón), así como heredero principal de la empresa y las riquezas familiares<sup>955</sup>.

Entre estas últimas se hallaba la residencia principal situada en la plaza de San Bartolomé, colindando precisamente con la morada de Tomás Mañara, lo que explica la cercanía y confianza que Fernando tenía con el genovés, quien le aconsejaba sobre las mejores decisiones que le permitirían evitar los intereses en el envío de divisas a Italia. En esta casa se exponía una importante colección de tapices flamencos y de pinturas<sup>956</sup>, entre las que probablemente se hallaba un cuadro del *Cristo yacente* de Borgianni, que pasó por herencia a las manos de Juan de Saavedra Ramírez de Arellano, I marqués del Moscoso, muerto en 1687<sup>957</sup>. Como se verá posteriormente, la presencia de Borgianni en Sevilla se atestigua con varias obras suyas, pero concretamente en la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel existía una copia de este mismo cuadro<sup>958</sup>. Además, a diferencia de los Mañara, los López Ramírez de Arellano sí ubicaron su capilla funeraria en la cercana iglesia de San Bartolomé con la advocación de Nuestra Señora de las Angustias, siendo encargada su entera ampliación y reforma decorativa por Alonso Ramírez de Arellano, otro de los hijos de Fernando que fue canónigo de la Catedral, en 1641 al escultor Luis Ortiz de Vargas (c. 1588–1649)<sup>959</sup>. El programa iconográfico del

<sup>954</sup> Aguado de los Reyes, 1994: 161; 2005: 117 (nota 87). Según el autor, cuando en 1637 se hizo la partición de los bienes de Fernando López Ramírez su patrimonio fue valorado en 165.319.518 maravedíes de plata, siendo el más alto de los mercaderes sevillanos del momento.

<sup>955</sup> Romero Torres, 2006: 41.

<sup>956</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 156 (en concreto los folios 652v-662v).

<sup>957</sup> Cartaya Baños, 2012: 326.

<sup>958</sup> Japon, 2018b: 99.

<sup>959</sup> Romero Torres, 2006: 45-53. Según el autor, algunos de los modelos que tomaría Ortiz de Vargas para la consecución de esta obra fueron diversas figuras de la Capilla Sixtina. En el siglo XVI existió un protonotario apostólico homónimo que sufragó la reforma de la capilla de San Pedro y San Pablo de la iglesia de Santiago de los Españoles, siendo ricamente decoradas con frescos y estucos por Giulio Mazzone (Redín Michaus, 2003: 49-62), no habiéndose podido probar en esta ocasión el parentesco con la familia sevillana.

retablo escultórico que aún se conserva, aunque incompleto, fue probablemente sugerido por el religioso, ya que el relieve del ático contiene la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, misma iconografía que este personaje había promovido en la creación de otras obras, como una pintura ejecutada por Juan de Valdés Leal para la capilla de San Francisco de Asís de la Catedral<sup>960</sup>, además de otros santos relacionados con los nombres de sus familiares allí sepultados<sup>961</sup>. El mecenazgo cultural de esta familia se extendería hasta finales de siglo, como demuestra el contrato entre Fernando Ramírez de Arellano, otro miembro presbítero, y el pintor Esteban Márquez, quien se obligaba a ejecutar una serie de doce lienzos con diversos episodios de la *Vida de San Francisco*<sup>962</sup>. El interés por el arte y la sensibilidad demostrados por esta estirpe sería un asunto que con mucha probabilidad fuera tratado con sus vecinos, los Mañara, quien, como se ha visto anteriormente, conocían a la perfección las posibilidades del uso social del mecenazgo artístico. Además, este y su amistad con Antonio Maria Bucarelli pudieron influir decisivamente en los Ramírez de Arellano en el gusto por el arte italiano, además de en el comercio con la península italiana.

360

La carta citada es relevante en cuanto que da a conocer diversos aspectos en torno a la vida de estos mercaderes, como el papel de la mujer en el devenir de los negocios de la compañía familiar. En este sentido, Fernando le hace saber a su hijo en la carta que su esposa le había reprendido por no seguir el consejo que ella le había dado antes de la marcha de este. Esta le comentó que sería un grave error, como al final terminó siendo, el proveerle de «tanto dinero junto y a tu voluntad, sino que embiase orden para que te diesen 50 escudos cada mes, y lo hago siempre por mejor y sale así, paciencia»<sup>963</sup>. Es decir, por encima del afecto materno, María de Arellano velaba por los intereses de su hacienda –probablemente conociendo asimismo la personalidad de su hijo–, incluso después de la muerte de su marido, cuando se hace cargo de la tutoría de todos sus hijos

---

<sup>960</sup> Romero Torres, 2003: 409; 2006: 51.

<sup>961</sup> En una lápida se podía leer: «Aquí yacen (viviendo sus memorias) los cuerpos y cenizas de Fernando López Ramírez, que falleció el año de M.D.CXXV. a IIII de noviembre y de D<sup>a</sup> María de Arellano y Sotomayor, su muger; murió X años después a XXIX de octubre. Reposa también aquí D. Catalina Antonia Ramírez de Arellano, su hija, pasó de esta vida a VI de junio de M. DCXXXVIII». En: González de León, 1844, I: 192.

<sup>962</sup> Kinkead, 2009: 471.

<sup>963</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 155.



y de los negocios<sup>964</sup>. Otra información notable a tener en cuenta es que se señala quién era en aquel momento su competencia, es decir, Gaspar Pérez de Torquemada y sus hijos, también prestamistas que estaban intentando conseguir para ellos el préstamo con el mismo cardenal<sup>965</sup>.

Parece que en Italia, el joven díscolo estaba acompañado por Pedro Ponce de León, presbítero de Sevilla, quien en octubre de 1622 ya se hallaba en Roma, siendo maestro de cámara del cardenal Borja<sup>966</sup>, con cuya cercanía pudo conseguir ciertas concesiones para el convento de Santo Domingo de Granada<sup>967</sup>, entre otros, dejando sus posesiones de Sevilla, Puebla del Río, Villarasa, Santa Bárbara de Écija y Vilches al cuidado de Gonzalo de la Cueva<sup>968</sup>. En 1624 otorgó un poder a su hermano Diego dándole permiso para que pudiera nombrar a los distintos cargos relativos a las parroquias de los lugares anteriormente citados<sup>969</sup>, y otro especificando que estaba esperando una cédula bancaria de su primo Fernando López Ramírez<sup>970</sup>. Sin embargo, este no estaba dispuesto a mandarle lo que el religioso pedía hasta que no aceptara encargarse de los asuntos de su compañía en Roma, como trasciende de un mensaje que le manda a través de su hijo en la citada carta:

<sup>964</sup> Aguado de los Reyes, 2005: 117 (nota 87).

<sup>965</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 155. Este comerciante es conocido en la esfera artística sevillana por el encargo que le hizo a Francisco de Ocampo en 1611 del *Cristo del Calvario* para presidir su capilla funeraria en la iglesia de Santa Catalina, aunque actualmente se halla en la parroquia de la Magdalena. En: Falcón Matos, 1994: 39-44.

<sup>966</sup> Así lo constata un poder notarial otorgado a Jerónimo de Barrionuevo Peralta, arcediano de Osma; véase el apéndice documental, doc. núm. 186.

<sup>967</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 187. Para ello otorgó unos poderes precisamente a Fernando López Ramírez y Pedro de Ahumada.

<sup>968</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 188.

<sup>969</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 189.

<sup>970</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 157. Pedro Ponce tenía ciertos problemas judiciales con algunos genoveses, que le llevó a nombrar en 1625 a un tal padre Pedro de la Compañía de Jesús de Aragón, residente en Madrid, para que administrase sus pleitos, así como a Pedro de Ahumada y Salazar de Granada y Miguel Juan Pérez. Véase el apéndice documental, docs. núm. 158, 159 y 160. Pedro de Ahumada fue un célebre caballero que tenía un gran mayorazgo, casado con Mariana de Benavides a quien dejó todos sus bienes cuando murió en 1636. Fue enterrado en la capilla familiar de los Salazar en el ábside del convento de Nuestra Señora de las Mercedes. En: Henríquez de Jorquera, [1934 (1987)], II: 771.

« Al señor don Pedro Ponce beso las manos mil veces y que mientras su merced no me mostrase testimonio de ser mi tutor ni quiero tomar sus consejos ni he de responder a sus cartas, guardete Dios como puede y yo desseo»<sup>971</sup>.

Probablemente con esta carta le estaba demostrando a su hijo la falta de confianza que depositaba en él en lo concerniente a los negocios que le había encomendado, y así debió de hacérselo entender al primo de su padre cuando abandonó Nápoles para ir a encontrarse con él en Roma. Allí pretendería hallar mayores recursos, puesto que al poco de llegar consiguió pagar solamente una parte de los 13.200 ducados que prometió<sup>972</sup>, mismo momento en que se hallaba en la Urbe el III duque de Alcalá, como embajador ante la Santa Sede. Luis Antonio debía conocer esta información, pues su padre le enviaba junto con la misiva citada otras dos dirigidas a Pedro de Vera y a Juan Antonio de Herrera, secretario este último del emisario sevillano<sup>973</sup>.

## 362

Tras la muerte de Gregorio XV, fue elegido como nuevo pontífice el cardenal florentino Maffeo Vincenzo Barberini, quien sería elevado al trono como Urbano VIII, levantando esta noticia ciertos temores en la corona española por la beligerancia que hasta el momento había ejercido contra los asuntos castellanos. Para evitar futuros conflictos con el poder de la Iglesia, el conde-duque de Olivares le propuso a Felipe IV que designara una embajada extraordinaria para rendirle pleitesía, siendo nombrado para tal misión al mencionado III duque de Alcalá, Fernando Afán Enríquez de Ribera, quien a cambio recibiría el preciado encargo de gobernar el Virreinato de Nápoles, como se verá posteriormente<sup>974</sup>. Le acompañó un séquito de más de ciento cincuenta personas, llegando a Civitavecchia el cinco de junio de 1625, siendo recibido por numerosas personalidades, entre ellos diversos nobles italianos, el virrey de Nápoles y los cardenales españoles que

---

<sup>971</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 155.

<sup>972</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 161. El pago fue efectuado el 14 de octubre de 1625, y por entonces el cardenal Cosimo de Torres volvería a confiar en Fernando López Ramírez para que este cobrara los beneficios que el religioso disfrutaba en las iglesias de San Miguel y Santiago de Jerez de la Frontera. Véase el apéndice documental, doc. núm. 176.

<sup>973</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 155.

<sup>974</sup> Herrera, 1886: 50-129. González Moreno, 1969: 134-135.

residían en la Urbe, Trejo y Borja, así como Juan Antonio de Vera y Zúñiga, I conde la Roca. Este último, entre otros títulos que poseía era señor de Don Tello y Sierrabrava, trece de la Orden de Santiago, comendador de La Barra en la Orden de Santiago, gentilhombre por la Boca de su Majestad, consejero de Guerra, y en aquel momento embajador extraordinario en Turín<sup>975</sup>. El duque de Alcalá debía de conocerlo muy bien, pues Antonio de Vera se había formado en Sevilla donde era conocido por participar en las tertulias intelectuales de la ciudad, como en la de Juan de Arguijo –en la que parece se inició su gran amistad con Lope de Vega–, y en la suerte de academia cultural y literaria de la Casa de Pilatos, destacando como poeta<sup>976</sup>. A este respecto, se puede confirmar en esta ocasión que este noble se alojó en el mismo palacio en que se hallaba el duque de Alcalá, pues allí firmó un acuerdo con Jacome Quadro, vecino de Milán y cuñado de Juan Pablo, un criado del capitán Pedro de Oliver, ofreciéndole este sus servicios como mozo de cámara por cinco años en España<sup>977</sup>.

En el cortejo se encontraba además un pintor, Diego de Romulo, hijo del artista florentino Rómulo Cincinato, el cual estaba a su servicio desde, al menos, 1616, aunque su presencia en la ciudad de Sevilla se documenta por primer vez en 1610<sup>978</sup>. Su estancia en Roma fue todo un éxito, puesto que el duque consiguió que este retratase al papa en tres ocasiones, siendo especialmente uno de ellos, en que se veía al pontífice sentado en una silla, muy celebrado y recompensado con una cadena de oro, una medalla con el retrato de Urbano VIII en relieve y el nombramiento de caballero de la Orden de Cristo de Portugal<sup>979</sup>. Según Pacheco, sería el cardenal Trejo quien llevara a cabo tal designación en su propia casa, en presencia del duque y otros nobles, regalándole también otra cadena

<sup>975</sup> Herrera, 1886: 98. González Moreno, 1969: 137. Pineda González, 2015: 483-530.

<sup>976</sup> Fernández-Daza Álvarez, 1995:60-73. Como resultado de su formación artística y literaria llegaría a publicar diversos libros, entre ellos un manual de gran relevancia dirigido a quienes se iniciaban en la diplomacia titulado *El Embaxador* (1620). Es muy probable que Pedro de Vera, el personaje con quien Luis Antonio Ramírez de Arellano quería ponerse en contacto, fuera alguien de su círculo. Como se verá posteriormente, en el Real Colegio de España en Bolonia de doctoró en 1584 un estudiante con el mismo nombre natural de Estepa.

<sup>977</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 202.

<sup>978</sup> Varela Merino, 2004: 180-181.

<sup>979</sup> Butrón, 1626: 122r-v. Pacheco, [1649 (1990)]: 192-193. Aunque no se ha identificado aún ninguna de sus obras, a la luz de esta información, es evidente que Diego de Rómulo destacó como retratista, hallándose en los inventarios del duque de Alcalá diversos de estos relacionados con su familia, tanto copias como originales, efigiando a *Fernando Enríquez, el Marqués de Castel-Rodrigo*, y *Antonia Girón, Marquesa de Priego*, entre otros; véase: Brown y Kagan, 1987: 248-254. Varela Merino, 2004: 184-185.

de oro de la que pendía el hábito<sup>980</sup>. No obstante, a las pocas semanas, el artista debió de enfermar gravemente y falleció, siendo enterrado en la iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma como el mismo dispuso en su testamento redactado el veinticuatro de febrero de 1626<sup>981</sup>. Se adjuntó a este instrumento notarial un inventario de los bienes que el pintor tenía en su residencia romana ubicada en la vía Vittoria, cerca de la Piazza di Spagna, en la que se hallaba el palacio del embajador ordinario, por entonces el duque de Pastrana, donde se alojaba el séquito de Fernando Enríquez. No obstante, en aquel momento de la redacción del mismo se hallaba al cuidado de Inés Fontanelles, en cuya morada puesta en la misma calle, el pintor habría acumulado ciertos enseres que también fueron enumerados<sup>982</sup>.

364



Fig. 146.- Artemisia Gentileschi, *El Salvador*, c. 1625. Roma: Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo.

---

<sup>980</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 193.

<sup>981</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 162.

<sup>982</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 163.



Fig. 147.- *El Salvador*. Granada:  
Sacristía, Catedral.



Fig. 148.- *El Salvador*. Zamora:  
Catedral.

Entre estos se hallaba una de las dos cadenas de oro con la medalla del hábito de caballero, instrumentos para el ejercicio de la pintura y una serie de obras, entre cuadros, dibujos y láminas, algunas apenas comenzadas por él mismo, las cuales indican el trabajo que estaba realizando en aquel justo momento, como «un niño dormido medio bosquejado»<sup>983</sup>. Gracias a este documento se pudo corroborar la información aportada por Pacheco, pues en esta lista se hallaron tres retratos de Urbano VIII, y otro de Artemisia Gentileschi<sup>984</sup>, que demostraría la cercanía que Diego de Rómulo tuvo con ella y posiblemente con otros artistas presentes en la ciudad, atraídos por la gran demanda de obras de los nobles que llegaron con el duque de Alcalá en la embajada extraordinaria.

Diego de Romulo se encargaría también de la compra de obras, probablemente para venderlas a su vuelta en España y para la propia colección del duque, como demuestra el «quadrillo de una Neptunesa, que dicen ser del exmo. Señor Duque de Alcalá», el cual hasta el momento se ha querido identificar como la *Andrómeda* que aparece en el ya citado inventario de la Casa de Pilatos de 1637<sup>985</sup>, pero que podría ser un retrato de una mujer de la ciudad de Nettuno –villa portuaria de obligado paso entre Nápoles y Roma<sup>986</sup>. Además, la indicación en la propiedad del noble sevillano no está del todo clara, pues podría significar asimismo que se tratara de una obra hecha en el taller romano de Rómulo por el propio Enríquez de Ribera, del que se conocía su faceta de pintor, como ya se ha mencionado anteriormente. Si bien nombró como único heredero a su hermano Francisco de Romulo, indicó asimismo que algunos de los bienes mencionados fueran a parar a las manos de ciertas personas que formaban parte de la corte del duque, de la siguiente manera:

---

<sup>983</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 163.

<sup>984</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 163.

<sup>985</sup> Varela Merino, 2004: 184.

<sup>986</sup> Agradezco al profesor García Cueto esta sugerencia.

« A Juan de Liñan mi criado dejo y mando un vestido mío de terçiopelo de ojo de perdiz, un ferreruelo de gorgan afforrado en bayeta, medias y ligas, sombrero y jubón.

Dejo y lego a Inés dueña de la casa, en donde al presente estoy, un par de savanas de las mejores que tengo y siete varas de España de tafetán noguerado que tengo en mi caja»<sup>987</sup>.

Pocos días después, el 2 de marzo, estas cláusulas fueron cumplidas por el mismo secretario del duque<sup>988</sup>, lo que indica sin lugar a dudas que el fallecimiento del pintor se produjo entre el 26 de febrero cuando se redacta el testamento y esa fecha. Sin embargo, nada se conoce del destino de los cuadros que quedaron en Roma, siendo lo más probable que llegaran a España y fueran entregados al hermano del artista, como este dejó estipulado, aunque también pudo suceder que cayeran en manos de algunos de los acompañantes en aquella embajada.

367

Sea como fuere, es indudable que su señor el duque de Alcalá aprovecharía los beneficios económicos y sociales de su viaje como embajador para la adquisición de obras de arte. Una de ellas fue una copia del fresco de las *Bodas Aldobrandini*, la cual se ha sugerido que fuera ejecutada por el propio Diego de Rómulo<sup>989</sup>, siendo enviada a la Casa de Pilatos con una descripción hecha por el propio duque recogida en el tratado de Pacheco, en la que explicaba cómo había sido descubierta en 1606<sup>990</sup>:

«Hallóse en Roma siendo pontífice Clemente VIII, abriendo unos cimientos el cardenal Aldobrandini en un jardín o viña que tiene cerca del palacio

<sup>987</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 162 (concretamente el folio 589).

<sup>988</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 166.

<sup>989</sup> Lleó Cañal, 1998: 81; 2017: 176.

<sup>990</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 114.

de Monte Caballo- Y sacando la pared entera se acomodó en un comedor del mismo jardín donde hoy está, defendida con unas puertas de madera. Cuyos colores, cuando se descubrió, estaban tan vivos como las que se pudieran ahora poner»<sup>991</sup>.

368



Fig. 149.- *San Pedro*. Granada: Sacristía, Catedral.

---

<sup>991</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 114. Actualmente el original se halla en los Museos Vaticanos.



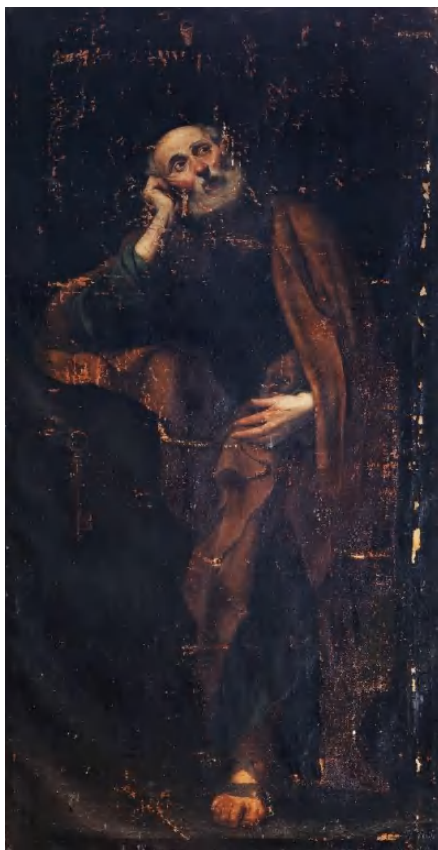


Fig. 150.- San Pedro. Zamora: Catedral. (sup. Izq.).  
Fig. 151.- San Pedro. Granada: Iglesia de San Antón. (sup. Der.).  
Fig. 152.- San Pedro. Granada: Iglesia de San José. (inf. Izq.).  
Fig. 153.- José de Ribera, San Pedro. Bilbao: Colección Delclaux. (inf. Der.).



370

Fig. 154.- Francisco Collante, *San Pedro*.  
Madrid: Morton Subastas.



Fig. 155.- *San Pedro*. Mercado Anticuario.

Este fragmento refleja la curiosidad del noble por la Antigüedad y la faceta de mecenazgo llevada a cabo en los núcleos sociales más altos de la ciudad, en este caso la familia Aldobrandini. Probablemente, un gran número de las obras de arte que se hallaban en el palacio sevillano en 1637 fue adquirido en esta ocasión, aunque con certeza el duque trajo una *Virgen en adoración al Niño dormido* de Reni regalada por el cardenal Ludovico Ludovisi<sup>992</sup>, y encargó un extraordinario conjunto de trece pinturas para adornar el panteón familiar en la Cartuja de Sevilla. En este sentido, en el citado inventario, se menciona que en el oratorio alto de la Casa de Pilatos estaba expuesto «un lienzo de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos que es copia del original de Artemisia que está entre los que su Ex.a trujo de Ytalia para la Cartuxa»<sup>993</sup>, cuadro que corresponde sin lugar a dudas con un original de Artemisia Gentileschi<sup>994</sup>, recientemente redescubierto, y actualmente es propiedad de la Arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo de Roma (fig. 146)<sup>995</sup>. De este *Salvador con los Niños* existen al menos tres copias conocidas, habiendo sido la conservada en el Museo de Ponce en Puerto Rico identificada inexactamente como una copia de una obra de Pacecco de Rosa (1607–1656)<sup>996</sup>, como así mismo trascendió para las otras dos reproducciones existentes en las catedrales de Zamora (fig. 147)<sup>997</sup> y Granada (fig. 148)<sup>998</sup>. Es probable que el lienzo se copiara presumiblemente antes de su entrada en el monasterio de Santa María de las Cuevas hacia 1629, y que esta reproducción fuera realizada por algunos de los pintores de confianza del duque en Sevilla. Entre estos pintores destacan Diego de Romulo, que pudo haberla copiado en Roma antes de morir, así como los artistas del taller de Francisco Pacheco, quien desarrolló el papel de asesor del III duque de Alcalá, y en su tratado del *Arte de la Pintura* demuestra poseer un profundo conocimiento sobre la colección del noble<sup>999</sup>, así como de la técnica del copiado<sup>1000</sup>. La copia estuvo en el palacio hasta 1640, cuando se

<sup>992</sup> Lleó Cañal, 2017a:180. Brown y Kagan, 1987: 242-243.

<sup>993</sup> Brown y Kagan, 1987: 248.

<sup>994</sup> Sobre la obra de Artemisia, véase: Lattuada, 2001: 380-381.

<sup>995</sup> Papi, 2012: 828-831. Lattuada, 2016: 221.

<sup>996</sup> Pérez Sánchez, 1965: 480.

<sup>997</sup> Rivera de las Heras, 2013: 92.

<sup>998</sup> Navarrete Prieto, 2005b, I: 324. La identificación de la obra de Granada como copia de Artemisia la ha realizado García Cueto, 2018b: 477-479.

<sup>999</sup> Lleó Cañal, 2017a: 172-174.

<sup>1000</sup> Japón, 2019a: [en prensa].

vendió a Juan Martín en una almoneda pública organizada tras la muerte de Fernando Afán de Ribera y su esposa<sup>1001</sup>.

La donación del original del *Salvador* al monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla formó parte del legado que el duque entregó a la institución religiosa para el ornato de la capilla funeraria de su familia. Esta se encontraba en las dependencias de la mencionada Cartuja, en la sala dedicada al capítulo de los monjes, donde se ubicaban desde el siglo anterior, entre otros, los magníficos sepulcros marmóreos de sus antepasados, Pedro Enríquez, I marqués de Tarifa, y su esposa Catalina de Ribera, realizados en Génova por Antonio María Aprile y Pace Gaggini<sup>1002</sup>. La familia había comenzado a tomar bajo su protección este monasterio desde 1491, cuando Pedro Enríquez solicitó el derecho de sepultura para él y sus descendientes, siendo su hijo, el I marqués de Tarifa, quien convirtió el espacio en un lugar de evocación de las glorias de su linaje a su retorno de Jerusalén<sup>1003</sup>. Cerca de un siglo después, el III duque de Alcalá habría tenido la intención de modernizar el panteón familiar donando el conjunto de los *Doce apóstoles* y *El Salvador* ya mencionado. En una carta redactada por el noble y enviada al prior de la Cartuja en 1629 –justo antes de marchar a Nápoles para desarrollar su cargo de virrey–, dejó constancia escrita de su intención de destinar un grupo de pinturas para la capilla funeraria que habían sido realizadas por los mejores artistas que florecían en Italia en 1625<sup>1004</sup>.

La inclusión de las copias de Artemisia en los Apostolados de Granada y Zamora, los cuales además tienen en común otras seis composiciones idénticas basadas en lienzos de pintores activos en Italia en la fecha del encargo, me ha llevado a la conclusión de que se hubieran tomado como modelo el conjunto de la Cartuja sevillana<sup>1005</sup>. Ahondando en el análisis estilístico de cada uno de ellos, se puede apreciar con gran claridad que la efigie del *San Pedro* (figs. 149 y 150) deriva con seguridad de una obra de José de Ribera de

---

<sup>1001</sup> Mallén Herráiz, 2017: 120.

<sup>1002</sup> Sobre este conjunto, véase Lleó Cañal, 1979: 103-114; Morales Chacón, 1996: 43-46; Lleó Cañal, 2017a: 51-52.

<sup>1003</sup> Lleó Cañal, 1979: 103-104.

<sup>1004</sup> Cuartero y Huerta, 1950, II: 656; Brown y Kagan, 1987: 241; Lleó Cañal, 2017a: 180.

<sup>1005</sup> Japón, 2019c: 169-212.

gran éxito compositivo, como demuestran las numerosas copias que existen de la misma. En la propia ciudad de Granada se han hallado dos ejemplares, uno en la iglesia de San Antón (fig. 151) y otra en la iglesia de San José (fig. 152), el cual resulta de gran interés debido a que se ha recrecido reinterpretándose hasta los pies del santo. Desde antiguo se piensa que el original del cual derivan las demás reproducciones se encontraba en la colección Delclaux de Bilbao (fig. 153)<sup>1006</sup>, siendo una de las copias más relevantes aquella realizada por Francisco Collantes (c.1599–1656) (fig. 154)<sup>1007</sup>, así como otra de antigua factura conservada en el Museo de Bellas Artes de Rouen desde 1895, que perteneció previamente a las colecciones del conde Raty-Menton y de Magne, y otra en la actualidad propiedad de la Alte Pinakothek de Munich<sup>1008</sup>. No obstante, la casa Isbilya subastó en 2016 en Sevilla como original un lienzo que aspiraba a convertirse en el que diera inicio a la amplia serie de copias, pues conserva la firma del pintor en la roca que sirve de apoyo al santo (fig. 155)<sup>1009</sup>. A pesar de este detalle, el cuadro –que finalmente no fue rematado en la mencionada sesión– carece por completo de la excelsa calidad de Ribera, por lo que creemos se debería excluir de aquellas obras surgidas de mano del maestro. Además, la aparición de la firma precisamente en esta versión no es para nada concluyente, pues existen al menos otras dos copias que poseen similares inscripciones apócrifas exactamente en el mismo lugar<sup>1010</sup>.

El apóstol *San Andrés* (figs. 156 y 157) sigue como modelo otro lienzo de la escuela napolitana, una obra del pintor Giovanni Battista Caracciolo, *Battistello* (1578–1635) actualmente en una colección privada de Roma (fig. 158)<sup>1011</sup>. Se trata de una composición que no tuvo una amplia difusión más allá de las copias que sirvieron a los dos conjuntos aquí señalados – Granada y Zamora-, a pesar de la originalidad que supone

<sup>1006</sup> Pérez Sánchez, 1965: 480; Navarrete Prieto, 2005b, I: 324.

<sup>1007</sup> Pérez Sánchez, 1962: 253.

<sup>1008</sup> Pérez Sánchez y Spinosa, 1978: 135. Los autores ignoran la existencia de una copia parcial conservada también en Francia desde el siglo XVIII, a nuestro parecer digna de mención, en el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Besançon; véase: Brejon de Lavergnée, 1982: 38, sí como otra de gran importancia para esta investigación por estar atribuida Pedro Atanasio Bocanegra, conservada en el Museo del convento de San Esteban de Salamanca, en: Sastre Varas, 2001: 51.

<sup>1009</sup> Isbilya, junio 2016, 1ª Sesión: Pintura antigua, lote 163. El lienzo mide 127 x 102 cm, y contiene la inscripción “Josephus Ribera Hispanis Valent(inus) Civitatis Setabis \_\_\_\_ Partenope F.”

<sup>1010</sup> Las copias se encuentran en el Kelvingrove Art Gallery and Museum (121 x 96 cm), y en la Pinacoteca Comunale de Bettona (131 x 100 cm); véase: Pérez Sánchez y Spinosa, 1978: 135.

<sup>1011</sup> Navarrete Prieto, 2005b, I: 324. Obra reproducida en Spinosa, 2008: 102.

presentar al santo sosteniendo sus atributos –el evangelario y el pez–, frente a la cruz de su martirio. Los ejemplos pictóricos que tratan al santo adorando la cruz son escasos, destacando una pintura del mismo periodo y ámbito realizada por Giovanni Lanfranco (1582–1647) hacia 1637, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín (fig. 159, aunque las divergencias que presenta con el lienzo de *Battistello* podrían sugerir la existencia de una fuente común no identificada o una muy lejana inspiración compositiva<sup>1012</sup>.



Fig. 156.- *San Andrés*. Granada: Sacristía, Catedral.

---

<sup>1012</sup> Uno de los lienzos que pudo inspirar la creación de ambas obras es aquel otro del mismo tema de Agostino Ciambelli, que decora desde 1600-1603 el altar de la capilla de San Andrés de la iglesia del Gesú en Roma.



Fig. 157.- *San Andrés*. Zamora: Catedral.

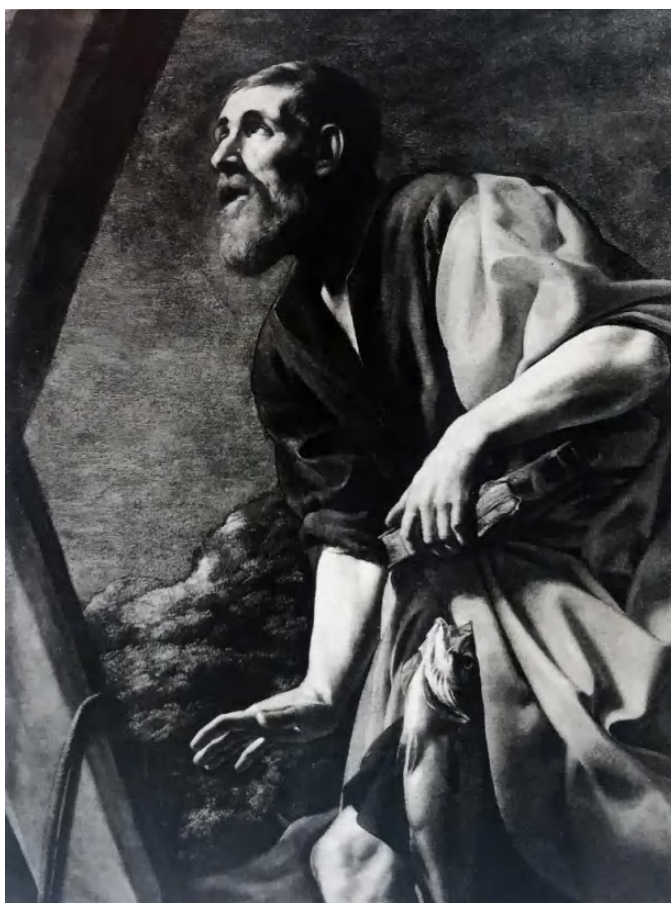


Fig. 158.- Giovanni Battista Caracciolo, *San Andrés*. Roma: Colección particular.

376



Fig. 159.- Giovanni Lanfranco, *San Andrés*, c. 1637. Berlín: Gemäldegalerie.



Unos de los lienzos más apreciables de los conjuntos son aquellos que representan a *Santiago el Mayor* (figs. 160-161), cuya excepcionalidad se basa en la frontalidad del santo y en la brillante factura de los tonos que lo construyen. Resulta evidente la divergencia existente entre los ya comentados, salidos todos de talleres napolitanos, y este otro que copia una obra del mismo sujeto de Guido Reni<sup>1013</sup>. Si bien hasta el momento se ha señalado que el modelo tomado para esta pintura pudiera ser el original conservado en el Museo del Prado (fig. 162)<sup>1014</sup>, procedente de la colección de Isabel de Farnesio<sup>1015</sup>, se debe tener en cuenta la presencia de una repetición autógrafa en el Museum of Fine Arts de Houston (Texas) desde 2002 (fig. 163), vendida en subasta por la casa Christie's en Londres en 1853 tras pertenecer a Luis Felipe de Orleans<sup>1016</sup>. Esta última obra parece haber conservado el tamaño original –el cual es idéntico al que presenta el cuadro de Artemisia<sup>1017</sup>, pues es apreciable un importante cambio de dimensiones en el lienzo madrileño que descentra la verticalidad del personaje y el aura que lo envuelve, así como una modificación sutil pero muy elocuente en la caída de los cabellos del santo. Ambos detalles sugieren que los copistas tomaron como modelo para las pinturas de Granada y Zamora el lienzo hoy en Houston, cuyo paso por la colección del monarca francés podría ser indicio de una anterior procedencia española<sup>1018</sup>. Para esta versión, Guido Reni retoma un modelo que él mismo había diseñado hacia 1617 para otro lienzo de mayor dificultad compositiva, como es la *Asunción de la Virgen* de la iglesia de San Ambrosio de Génova (fig. 164). En concreto, se trata de uno de los apóstoles de la zona inferior izquierda que asciende la mirada en dirección a María en idéntica postura al *Santiago el Mayor* analizado en estas líneas (fig. 164b).

<sup>1013</sup> Pérez Sánchez, 1965: 480; Navarrete Prieto, 2005b, I: 324. Para el lienzo de Zamora, véase Ramos de Castro, 1982: 468; Rivera de las Heras, 2013: 92.

<sup>1014</sup> N° catálogo P000212, 135 x 89 cm.

<sup>1015</sup> Cavalli, 1955: 83; Pérez Sánchez, 1965: 177-178; Colomer, 2006: 228. La primera referencia documental que se tiene de este cuadro hasta el momento lo sitúa en la colección de la reina en 1746.

<sup>1016</sup> N° Catálogo 2002.10, 132.3 x 98.8 cm. Una copia de esta obra, procedente del mercado de anticuarios, se reproduce en Muti y De Sarno Pignano, 2007: 31.

<sup>1017</sup> Las medidas de ambos son 134,6 x 97,7 cm y 132,3 x 98,8 respectivamente. No han trascendido las dimensiones del original de Battistello que se conserva en una colección privada y se dio a conocer solo a través de una fotografía en blanco y negro. Las copias mencionadas del apóstol de Ribera oscilan alrededor de los 130 x 100 cm.

<sup>1018</sup> Luis Felipe de Orleans conformó la llamada *Galería Española* entre 1838 y 1848 con cerca de medio millar de obras adquiridas en España tras la desamortización de Mendizábal (1834) por el Barón Taylor y el pintor Adrien Dauzats, en Marinas, 1981: 13-18.



378

Fig. 160.-*Santiago el Mayor*. Granada:  
Sacristía, Catedral.



Fig. 161.- *Santiago el Mayor*.  
Zamora: Catedral.



Fig. 162.- Guido Reni, *Santiago el Mayor*, c. 1625. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 163.- Guido Reni, *Santiago el Mayor*, c. 1625.  
Houston: Museo de Bellas Artes.

380



Fig. 164.- Guido Reni, *Asunción de la Virgen*, c. 1616. Génova: Iglesia de Santos Andrés y Ambrosio (Iglesia del Gesù).

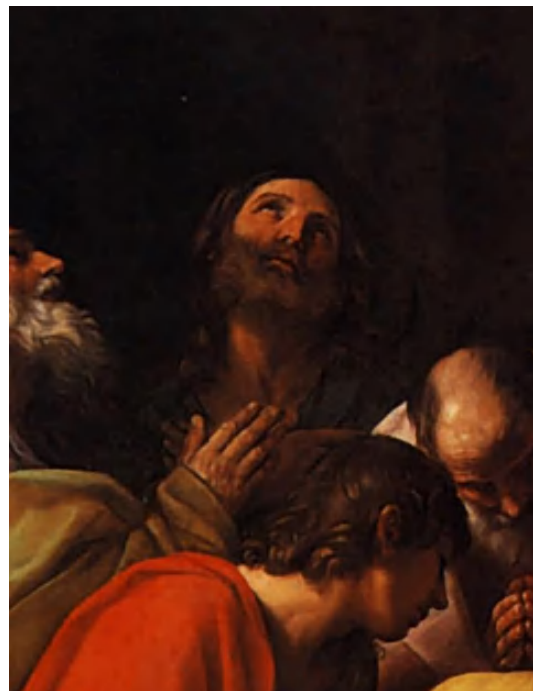


Fig. 164b.- Guido Reni, *Asunción de la Virgen* (detalle), c. 1616. Génova: Iglesia de Santos Andrés y Ambrosio (Iglesia del Gesù).



Fig. 165.-*Santo Tomás*. Granada: Sacristía, Catedral.



Fig. 166.- *Santo Tomás*. Zamora: Catedral



Fig. 167.-*San Mateo*. Granada: Sacristía, Catedral.



Fig. 168.-*San Mateo*, Zamora: Catedral.

De las otras dos obras coincidentes, *Santo Tomás* (figs. 165 y 166) y *San Mateo* (figs. 167 y 168), no han sido identificados sus originales. No obstante, el primero de ellos se acerca a las propuestas de Ribera, incluso al *San Pedro* de esta misma serie, tanto en el concepto lumínico y compositivo, con la introducción de un pedestal en el que los personajes apoyan su brazo, mientras que con la mano de la otra extremidad toman sus atributos. Precisamente existe una significativa diferencia en los objetos identificativos del personaje en cuestión entre los cuadros Granada, que es una escuadra, mientras en el de Zamora se trata de una lanza. A pesar de ello, no resultaría extraño que para proporcionar al conjunto del duque de Alcalá una mayor armonía, se pudieron contratar dos cuadros a cada uno de los artistas involucrados en tal soberbia empresa, habiéndoles proporcionado ciertas pautas básicas de composición, pero como es lógico trabajarían siguiendo sus criterios en distintos talleres. A este respecto, es interesante comprobar cómo en el siglo XVIII se debían conocer en Francia las dos pinturas atribuidas aquí a Ribera, *San Pedro* y *Santo Tomás*, pues François Boucher (1703–1770) elaboró un *Apostolado*, el cual fue grabado en 1726 por Louis Jacob (1696–c. 1760), que denota en dos de los cuadros una inspiración directa de estas composiciones aunque recreadas de cuerpo entero y paisaje (figs. 169 y 170)<sup>1019</sup>.

382

Las copias del *San Mateo* también comparten una diferencia notable en cuanto a su disposición especular, así como la mayor calidad que presenta el lienzo de Zamora frente al otro de Granada. El modelo tomado para estas reproducciones parece ser una obra original perdida de Guido Reni, quien compondría la escena reutilizando partes de otros de sus lienzos; en concreto las formas del apóstol coinciden con las del busto de *San José* que se conserva en la Galleria d'Arte Antica de Roma (sede de palacio Corsini) (fig. 171)<sup>1020</sup>, así como el ángel parece ser una reinterpretación de la personificación del otoño

---

<sup>1019</sup> Se trata del *Santo Tomás* y el *San Mateo*, apreciable actualmente a través de las estampas de Louis Jacob, como las que se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York, con los n° inv. 59.570.448(6) y 59.570.448(7).

<sup>1020</sup> N°. inv. 222, 63 x 53 cm. Garboli y Baccheschi, 1977: 115 (n° 208).

que se puede contemplar en las *Cuatro estaciones* del Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 172)<sup>1021</sup>.



Fig. 169.- Louis Jacob, *Santo Tomás*, 1726.  
 Nueva York: Metropolitan Museum.



Fig. 170.- Louis Jacob, *San Mateo*, 1726.  
 Nueva York: Metropolitan Museum.

La delicadeza de los detalles más pequeños, en los que se intuye una máxima atención por parte del pintor —como la inclusión de una diadema en el cabello que porta una piedra preciosa, o la sutil pero segura gestualidad de las manos de los personajes—, concuerda sin duda con las características de la producción de Reni de la primera mitad de la década de 1620. Siguiendo el planteamiento anteriormente esbozado, el aprovechamiento de sus propias composiciones para la creación de otras nuevas no es del

<sup>1021</sup> Gemäldegalerie, n° inv. 236. Garboli y Baccheschi, 1977: 98 (n° 85). De esta obra existen varias versiones consideradas autógrafas, como la conservada en el Museo di Capodimonte en Nápoles, con el n° inv. S 88055. Para conocer su procedencia, véase: Utili, 2004: 130. Reni compuso otros cuadros con la misma temática, aunque muy diversos a este, como el *San Mateo y el ángel* de la Pinacoteca Vaticana, del que existe otra réplica de mayor calidad en la Bob Jones University de Greenville, así como otras dos versiones de taller; véase: Garboli y Baccheschi, 1977: 110-111.

todo ajeno a la obra de este maestro boloñés, pues como se ha señalado en precedencia, en la ejecución del *Santiago el Mayor* para este mismo conjunto empleó este procedimiento de una manera más obvia, aislando al santo de la *Asunción* de Génova. En la década de 1620, Reni ya contaba con diversos ayudantes en su taller y, según Malvasia, para conseguir dinero rápido, debido a sus deudas con el juego y las apuestas, aceptó por entonces numerosos encargos de composiciones sencillas, con una o dos figuras, como pueden ser los dos cuadros aquí atribuidos<sup>1022</sup>, consiguiendo así muchas ganancias con un esfuerzo mínimo.

384

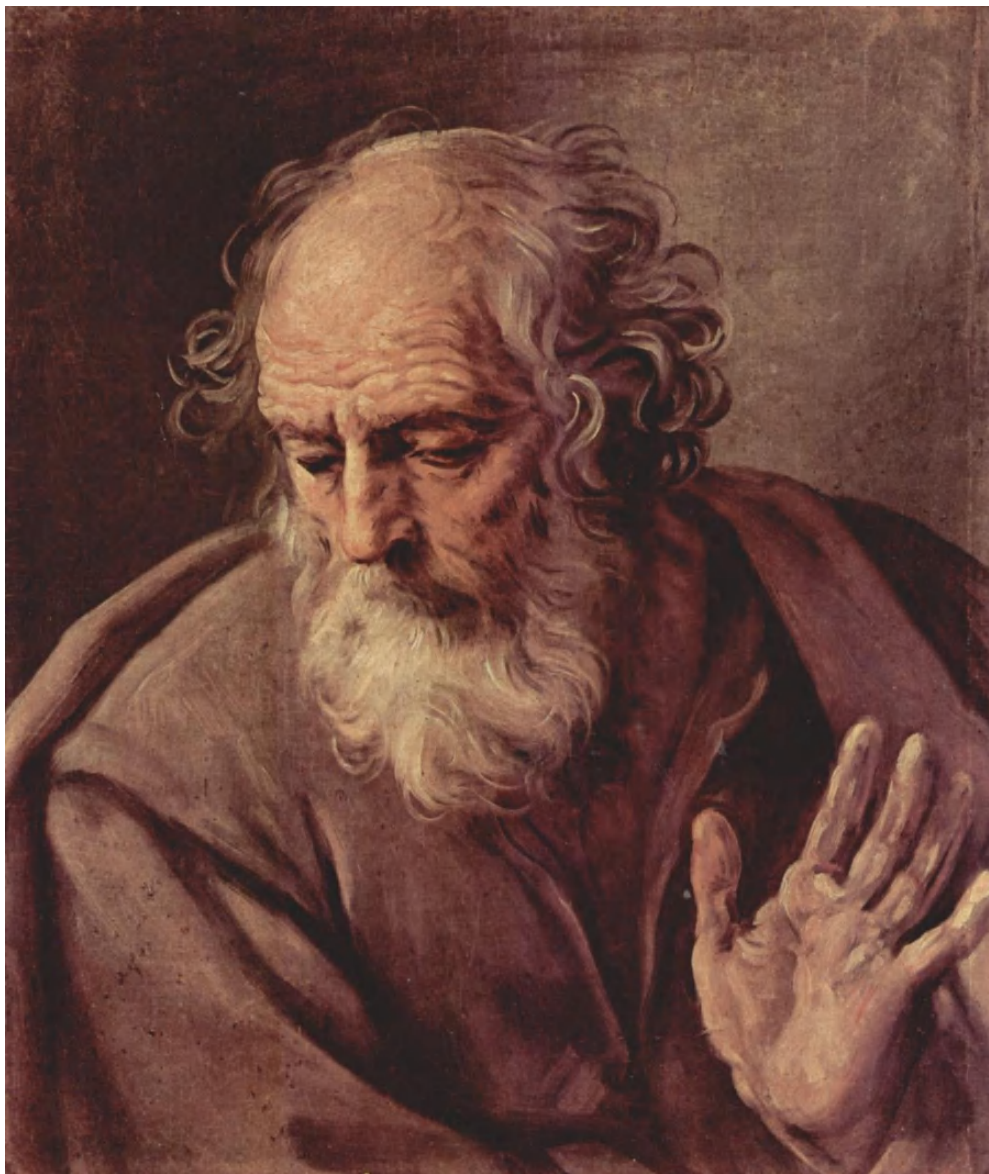


Fig. 171.- Guido Reni, *San José*, 1640-1642. Roma: Galleria d'Arte Antica.

---

<sup>1022</sup> Malvasia, [1678 (1841)], II: 33.





Fig. 172.- Guido Reni, *Las cuatro estaciones*, 1618-1620.  
Viena: Kunsthistorisches Museum.

Esta idea viene reforzada además por la existencia de un dibujo preparatorio del *Busto de San Mateo* que se encuentra en la colección de la Real Academia de San Fernando de Madrid, el cual hasta el momento ha sido catalogado como anónimo italiano<sup>1023</sup>, pero que podemos en esta ocasión identificar correctamente como obra de Reni (fig. 173). El dibujo denota ciertas similitudes en los detalles, especialmente en los ojos y en la boca entreabierta en actitud de conversar, que lo vinculan sin lugar a dudas a la composición reniana reflejada en las copias catedralicias. No obstante, la calidad de los dos lienzos no permite vislumbrar el brillante acabado que tendría el original, debiendo imaginar unas pinceladas mucho más ligeras y certeras en la conformación de la barba y el cabello, teniendo para ello como ejemplo al *San José* del museo romano. Por otra parte,

<sup>1023</sup> N°. inv. D-2004, 157 x 128 mm. <https://www.academiacolectaciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-2004> (consultado: 15 de julio de 2019).

la técnica utilizada no es ajena a otros dibujos que se conservan del mismo artista, habiéndose esbozado en esta ocasión una figura con lápiz y completados los rasgos más importantes con unos trazos firmes con tinta rojiza o sepia sobre papel agarbanzado claro<sup>1024</sup>. Es muy probable que el folio haya sido recortado, ya que en su parte inferior aparecen ciertas líneas sobre el brazo del apóstol que sugieren la forma de una pequeña mano apenas bosquejada similar a la del ángel.



Fig. 173.- Guido Reni (aquí atrib.), *Busto de San Mateo*, c. 1625.  
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---

<sup>1024</sup> De la década de 1620 solamente se conocen con certeza tres dibujos del maestro, un esbozo del *Amor sacro y profano* de la Galleria Spinola de Génova (Windsor, n° inv. 2295), otro más completo para la *Trinidad* del retablo de la iglesia de la Santissima Trinità dei Pellegrini de Roma (Museo del Louvre, n° inv. 8904), y otro para el cuadro del altar de la iglesia de Santa Teresa en Caprarola que representa a *la Virgen con el Niño, San José y Santa Teresa* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, n° inv. 12459 F), véase Harris, 1999: 3-34. Bohn, 2008: XXXI. Aunque en el último citado la terminación de los detalles es mucho más precisa, especialmente en este se aprecia el uso de la tinta sobre un esbozo preliminar.

La aceptación de numerosos encargos en el periodo de la ejecución del *Apostolado* de Alcalá, conllevó que el artista compusiera directamente con el pincel sin un estudio previo como consecuencia de la repetición de figuras similares<sup>1025</sup>, lo que explicaría la reutilización de sus propias obras en los casos aquí analizados, y por tanto que apenas hiciera dibujos preparatorios. No obstante, es muy probable que consciente de la importancia de los lienzos del embajador, al menos para el *San Mateo* que se compone de dos figuras, estudiara con rápidos bocetos cómo encuadrar la composición, lo que determinaría su similar apariencia y que se hayan conservado tan pocos dibujos de este periodo.

La hipótesis de que se copiara el *Apostolado* de Alcalá para las dos catedrales mencionadas puede ser confirmada a continuación, aunque el único conjunto que ha llegado completo hasta nuestros días, es decir, con las mismas composiciones que se podían ver en el panteón sevillano, es el de Zamora, en el que todas las piezas tienden a la unidad compositiva y lumínica. Concretamente, la prueba que nos permite corroborar esta teoría se encuentra en el lienzo que representa al apóstol *Santiago el Menor* de la iglesia castellana (fig. 174) –muy diverso al de Granada (fig. 175)<sup>1026</sup>–, en el que se aprecia un certero conocimiento de la pintura caravaggista, especialmente en la profundidad psicológica que exhala la contundente mirada del santo que vuelve su cabeza hacia atrás, recurso demostrativo de destreza y comprensión del espacio compositivo, que se une magistralmente a las lecciones en materia del color del clasicismo de los pintores boloñeses, especialmente a las novedades introducidas por Guido Reni. Estas son las mismas características que resumen el estilo de la fase de madurez del artista y escritor Giovanni Baglione (c. 1573–1643), quien abandonaría su primera formación tardomanierista a la luz de las novedades propuestas por Michelangelo Merisi, a quien conoció personalmente en Roma en los albores del siglo XVII. Además, en su carrera tuvo en diversas ocasiones la cercana compañía de los pintores formados en la *Accademia*

---

<sup>1025</sup> Baldinucci, 1846, IV: 21.

<sup>1026</sup> La versión granadina es una reinterpretación tardía de un filósofo de Ribera; en: Japón, 2019d: 345-372.

de los Carracci a través de ciertos encargos, especialmente de Guido Reni, con quien coincidió, entre otros trabajos, en la decoración de la capilla Paolina en la basílica de Santa Maria Maggiore y en el Casino de la Aurora Borghese (actualmente propiedad de la familia Pallavicini-Rospigliosi)<sup>1027</sup>. La obra del pintor a la que hacemos referencia se encuentra en una colección particular de Inglaterra (fig. 176), y se trata de un magnífico lienzo que representa al mismo apóstol, el cual había estado en paradero desconocido desde su venta por la casa Sotheby's en 1994<sup>1028</sup>. Resulta evidente que es el modelo seguido para la obra de Zamora, para cuyo copiado se recurrió sin dudas al visionado del original, pues se constata una correspondencia tonal en toda la tela y un especial cuidado en cada uno de los detalles, como las propias facciones del rostro del santo o el relieve fingido de la base del pedestal.

388



Fig. 174.- *Santiago el Menor*.  
Zamora: Catedral.



Fig. 175.- *Santiago el Menor*.  
Granada: Sacristía, Catedral.

---

<sup>1027</sup> Para profundizar en la figura de Giovanni Baglione, véase: Macioce, 2002; 2012: 137-143. Vannugli, 2017.

<sup>1028</sup> Strinati, 2013: 8-10.



Fig. 176.- Giovanni Baglione, *Santiago el Menor*, 1626.  
Inglaterra: Colección Privada.

La identificación con el apóstol de Alcalá se confirma gracias, en primer lugar, a la conservación de la firma del pintor en el original, fechando así la creación en 1626, un año después de que el noble realizara el encargo en Roma y justo el mismo en que se produjo su vuelta a Sevilla tras finalizar la misión como embajador de Felipe IV<sup>1029</sup>. Por otro lado, las dimensiones del lienzo (133,5 x 97 cm) ratifican por completo que se llevó a cabo para formar parte del *Apostolado* que sería enviado al panteón hispalense de los Ribera, pues coinciden con aquellas de Artemisia Gentileschi y Guido Reni. En el estudio de la procedencia de este cuadro, Nicolaci supuso paradójicamente que el comitente podría haber sido el cardenal Gaspar de Borja y Velasco, religioso que estuvo residiendo en Roma, donde recibió el capelo púrpura con los títulos de Santa Susana y Santa Cruz de Jerusalén, desempeñando también otros cargos políticos en Italia al servir al rey como embajador en aquella ciudad y como virrey en Nápoles, consiguiendo a su vuelta a España el nombramiento de arzobispo de Sevilla y posteriormente de Toledo. Este relevante personaje de la esfera castellana en Roma es citado por el propio Baglione en su autobiografía inserta en *Le Vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), detallando que el cardenal le encargó un cuadro con *San Martín que da su capa a un pobre*, obra identificada como la conservada en la Cassa di Risparmio de Perugia. Por tanto, en este momento, se sitúa fehacientemente la génesis del cuadro de Baglione con el encargo del III duque de Alcalá en 1625, y no por mandato del cardenal Borja como se había sugerido anteriormente, conociéndose además la salida de la pintura de Sevilla en el siglo XIX como consecuencia de la invasión francesa. Este *Santiago* fue probablemente uno de los lienzos expoliados por el Mariscal Soutl en Sevilla, cuyo palacio arzobispal decidió convertir en su residencia en la campaña militar en el sur de la península<sup>1030</sup>. La figura del pintor Giovanni Baglione debió de ser conocida a comienzos en el primer tercio del Siglo de Oro en Sevilla, pues es recordada por Francisco Pacheco en su tratado del *Arte de la Pintura* al referirse a los artistas que fueron nombrados caballeros de alguna

---

<sup>1029</sup> La inscripción, que se encuentra en el lomo del libro, es la siguiente: «EQVES · IOANNES · BAGLIONVS · ROMANVS · PI · 1626·».

<sup>1030</sup> Nicolaci, 2013: 13-14. En el catálogo razonado de las obras del mariscal Soutl aparece el *Apóstol* de Baglione; véase: AAVV, 1852: 36-37.

orden<sup>1031</sup>. Además, la presencia de sus obras en la capital hispalense fue aludida por el mencionado Antonio Palomino en la biografía de Diego Velázquez, al referirse a aquellas pinturas de origen italiano que lo inspiraron en su formación<sup>1032</sup>.



Fig. 177.- *San Judas*. Zamora: Catedral.



Fig. 178.- *San Bartolomé*. Zamora: Catedral.



Fig. 179.- *San Juan Evangelista*. Zamora: Catedral.

<sup>1031</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 193.

<sup>1032</sup> Palomino, 1986: 156-157.

Atendiendo solamente al estudio estilístico, se puede establecer una relación entre este cuadro de Baglione y la copia del *San Judas* del conjunto zamorano (fig. 177), determinándose que el original en el que este se basa podría ser el segundo cuadro encargado a este artista. La similitud se centra especialmente en el fondo, concretamente en el aura que envuelve al santo, el cual se aprecia únicamente en estas dos piezas. Además, las facciones del rostro del santo, especialmente la mitad superior, están construidas de una manera muy similar entre ellas y, al mismo tiempo, muy diferentes al resto de obras que componen la serie.

De esta misma manera, se propone en esta ocasión que otros dos de los cuadros, *San Bartolomé* (fig. 178) y *San Juan Evangelista* (fig. 179), fueron ejecutados por un solo artista, pues son las únicas figuras que portan sobre sus cabezas el halo de santidad, señalándose aquí como copias de obras de Giovanni Lanfranco (1582–1647). Para ello nos basamos principalmente en que ambos personajes presentan unos tipos físicos que concuerdan con otros de la producción de este pintor de aquellos mismos años, siendo especialmente particular el modo tan alargado de confeccionar los ojos. Ahondando en esta atribución, es muy definitoria la semejanza entre el *San Bartolomé* con la representación de este mismo personaje ejecutada al fresco en la Cartuja de San Martino de Nápoles por Lanfranco varios años más tarde, y si bien en aquella ocasión la posición del santo fue adaptada al espacio del muro –armonizando su postura con la del resto de santos para la unicidad del conjunto–, el pintor introdujo un atributo idéntico y muy particular, como es el de la piel arrancada con el rostro del santo, visible especialmente en una estampa de François de Louvemont (fig. 180)<sup>1033</sup>.

De los tres lienzos restantes, podemos suponer al aceptar la hipótesis del doble encargo a los artistas involucrados, que otro de ellos sería de Battistello, proponiéndose en esta ocasión que fuera la composición del *San Matías* (fig. 181), pues si bien el original aún no ha sido hallado, se observa a través de la reproducción que comparte con el *San Andrés* ciertas semejanzas tonales y lumínicas. En este sentido, es apreciable en ambas

---

<sup>1033</sup> Louvemont grabó en 1680 la serie de los *Apóstoles* llevada a cabo por Lanfranco de la Cartuja de Nápoles hacia 1638. Para el *San Bartolomé* en concreto, véase el ejemplar del British Museum, n.º inv. 1928,0313.92.



figuras cómo se le ha concedido de un especial protagonismo a las manos, cuyas gesticulaciones son subrayadas mediante un ligero baño de luz en los márgenes de las mismas. Además, en la producción de este pintor napolitano se observan varios cuadros en los que aparecen figuras semejantes, como en el *Ecce Homo* del Museo del Hermitage(fig. 182).



Fig. 180.- François de Louvemont, *San Bartolomé*, 1680. Londres: British Museum.

394



Fig. 181.- *San Matías*. Zamora: Catedral.



Fig. 182.- Giovanni Battista Caracciolo, *Ecce Homo*, c. 1620. San Petersburgo: Museo del Hermitage.

No obstante, los otros dos apóstoles –*San Felipe* y *San Simón* (figs. 183 y 184) – suponen una incógnita en cuanto a su paternidad. A diferencia de los demás, estas composiciones comparten una característica visible incluso en las copias zamoranas, como es un cierto arcaísmo presente en la rigidez de las figuras, así como un tratamiento de los contrastes lumínicos menos arriesgado que en el del resto de apóstoles. Esto se traduce básicamente en el uso de tonalidades claras y oscuras en el ropaje, que disienten con unos fondos básicamente uniformes, que lo alejan de las propuestas de los demás artistas que colaboraron en la confección de este conjunto, quienes supieron emplear el efecto de las sombras acordes con las novedades caravaggistas. Por ello, es muy probable que el autor de los originales de estos dos santos fuera algún pintor formado en las tendencias manieristas de entresiglos, pero que al final de su carrera hubiese sentido las influencias del naturalismo. Entre los posibles postulantes creemos que puede tratarse de Cristoforo Roncalli, el *Pomarancio*, debido en primer lugar a que ostentaba el rango de cónsul de de la Accademia de San Lucca junto con Giovanni Baglione cuando el duque de Alcalá se hallaba en a Roma, y su pintura era muy apreciada en España desde tiempo antes, especialmente en la corte española<sup>1034</sup>. Además, se conoce que estuvo activo hasta su muerte en 1626, por lo que estas dos pinturas comprenderían uno de los últimos encargos que llevaría a cabo, en un estilo muy particular, influenciado por las expresiones artísticas de los Carracci y de Caravaggio de sus últimos años<sup>1035</sup>. A través de una comparación formal, se pueden encontrar ciertos paralelismos entre el personaje que aparece en la parte derecha del lienzo de los *Santos Domitila, Nereo y Aquileo* (fig. 185) con el *San Felipe*, cuya rigidez corporal e inclinación del rostro, así como los rasgos faciales, son muy cercanos.

Esta serie de atribuciones realizadas, así como las demás confirmadas, aportaría sentido a unas de las citas más célebres de Antonio Palomino al tratar las influencias que Velázquez pudo recibir en Sevilla de la pintura italiana, a la que se ha aludido anteriormente:

---

<sup>1034</sup> Bolzoni, 2013: 111 (nota 300).

<sup>1035</sup> Baglione, 1642: 288-192.

«Traían de Italia a Sevilla, algunas pinturas, las cuales daban gran aliento a Velázquez para intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices que en aquella edad florecían: un Pomarancio, Caballero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros»<sup>1036</sup>.



Fig. 183.- *San Felipe*. Zamora: Catedral.



Fig. 184.- *San Simón*. Zamora: Catedral.

---

<sup>1036</sup> Palomino, 1986: 156-157.



Fig. 185.- Cristoforo Roncalli, "Pomarancio", *Santos Domitila, Nereo y Aquileo*, c. 1599.  
Roma: Iglesia de los Santos Nereo y Aquileo.

Es muy probable que la noticia de la llegada del *Apostolado* de Alcalá fuera todavía conocido cuando Palomino redactaba su publicación, aunque por entonces se confundiera el año de la llegada de estas pinturas a la capital hispalense, pues para entonces Velázquez ya se hallaba en la corte. De esta manera, por tanto, la afirmación del cronista encontraría cierto sentido, pues hasta el momento no se había puesto de relieve con certeza la llegada de obras de Lanfranco, el Pomarancio o Baglione a esta ciudad. La confirmación documental de la existencia de un *Apostolado* pictórico en Sevilla realizado por los maestros italianos más valorados en la Italia de 1625 y copiado posteriormente, sería bien conocido por los pintores locales y su influencia sería notable en tanto a la introducción del naturalismo a través de uno de los conjuntos de pintura italiana más importantes del siglo XVII fuera de Italia. Sorprende especialmente que los cronistas del momento no se hicieran eco de tal relevante noticia en Roma, aunque es muy probable que la rapidez con la que se llevó a cabo y los pocos meses que los lienzos estuvieron allí antes de su traslado a Sevilla, por lo que esta tuvo poca transcendencia, unido al hecho de que fuera un encargo particular y destinado a un panteón familiar ajeno a la corte madrileña.

Otras de las incógnitas que despierta esta serie es quién pudo ser el responsable que llevaría a cabo la organización de esta magna obra. En esta ocasión, se apunta a que probablemente fuera responsabilidad de Diego de Rómulo como pintor del duque, cuyo contacto con algunos de estos pintores, al menos con Artemisia Gentileschi, se ha querido confirmar con la existencia de un retrato suyo en el inventario de los bienes del pintor. Por otro, tampoco se conoce la autoría de ninguna de las tres series de copias de las que se tiene certeza, es decir, los dos lienzos para el oratorio de la Casa de Pilatos, el grupo parcial de la Catedral de Granada y el conjunto completo de la institución zamorana. A este respecto indicamos que las dos reproducciones de la residencia del duque pudieron haber sido realizadas por Romulo en Roma antes de morir, atendiendo a su faceta de copista. A diferencia de estos, los otros dos conjuntos debieron hacerse en España en el siglo XVII, cuando toda la serie estuvo instalada en la Cartuja sevillana, pues es muy

probable que su dispersión se diera en la primera mitad de la centuria sucesiva como consecuencia posiblemente de la venta ejecutada por los propios monjes, cuando el panteón dejó de estar sustentado económicamente por la familia ducal.

Los cuadros de Zamora presentan una mayor calidad que los de Granada, y parecen estar firmado con el dorso del libro que sostiene el apóstol *San Felipe*, con el anagrama “PL (o PLE), TE”, lo que se ha interpretado hasta el momento de forma errónea como el anagrama de Pietro Testa, *el Lucchesino* (1611–1659)<sup>1037</sup>. Si bien aún no se puede precisar a quién corresponde estas iniciales, creemos que puede tratarse de las siglas de dos pintores diversos de un mismo taller quienes se ocuparon de copiar todo el conjunto en Sevilla antes de su dispersión, pues parece poco probable que se basaran a su vez en otras copias, ya que el conjunto de Granada presenta una calidad inferior, así como ciertas diferencias formales ya señaladas, descartándose que se basaran en unas posibles estampas desaparecidas de estas pinturas, pues existe una total correspondencia del color en los casos en los que se conserva el original.

399

El duque debió desembolsar una gran cantidad de dinero para este encargo, así como para otros asuntos relativos a la embajada, en lo que invertía las elevadas sumas que el monarca le enviaba como compensación a sus labores como emisario. Así, por ejemplo, documentamos la entrega en Roma de 2.000 ducados correspondiente al cargo de embajador extraordinario, siendo autorizado Antonio de Laredo y Salazar, el segundo secretario del noble, para su cobranza en febrero de 1626<sup>1038</sup>. Además, este había solicitado una ayuda económica a Payo Rodríguez de Paz, Simón y Lorenzo Pereira,

---

<sup>1037</sup> Rivera de las Heras, 2013: 94. El autor confunde las letras del primer grupo de iniciales enlazadas del cuadro de Zamora, lo que le lleva a querer confirmar la autoría de la misma a Pietro Testa, viendo en los lienzos semejanzas al estilo del Lucchesino, aunque ahora sabemos que los originales se llevaron a cabo entre 1625 y 1626, cuando este alcanzaba la edad de catorce años y probablemente no había llegado aún a la Urbe a iniciar su formación con el Domenichino. Aunque supondría solamente entrar en el terreno de la mera hipótesis, las iniciales PLE podrían ser de Pablo Legot, artista de Luxemburgo presente en Sevilla desde 1609 y activo hasta su muerte en 1672, siendo nombrado pintor del arzobispado hispalense en 1628. En su producción existen diversas obras que demuestran que conocía muy bien la pintura naturalista del primer tercio del siglo XVII, como se puede observar en el *San Jerónimo Penitente* de la Catedral de Sevilla, un lienzo de indudable calidad técnica basado en las composiciones de Ribera; sobre esta obra de Legot, véase: Valdivieso, 1984: 413.

<sup>1038</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 181.

hombres de negocios, la cual fue efectivamente concedida<sup>1039</sup>. En concreto Payo Rodríguez, rico comerciante de origen hebreo que debía tener su residencia en Sevilla por su especialización en la venta de tabaco<sup>1040</sup>, se encontraba entonces en Roma acompañando al duque, pues aprovechó su estancia allí para realizar ciertos encargos como agente de otros personajes hispalenses, tratándose más precisamente de algunas tareas ejecutadas en nombre del clérigo Juan Antonio de Herrera<sup>1041</sup>, así como para Luis Manrique, presbítero<sup>1042</sup>. Anteriormente, a su llegada a Roma, Fernando Enríquez había dado un poder a Rodrigo Messia de Prado, veedor de los castillos de Nápoles y provisor general de Felipe IV<sup>1043</sup>, para que pudiera cobrar todas las cartas de pagos que se recibieran. Este instrumento fue firmado por varios testigos, como José de Valdivia, Antonio de Veras y Juan Antonio de Herrera, su primer secretario, todos oriundos de Sevilla<sup>1044</sup>. Resulta relevante en este sentido comprobar que un número elevado de los acompañantes del embajador fueran hombres de su confianza naturales de la capital hispalense, como José de Valdivia, su ayudante de cámara<sup>1045</sup>, quien fue testigo en otro poder que el noble otorgó a Messia de Prado<sup>1046</sup>, así como un familiar suyo llamado Per Afán de Ribera, caballero de la Orden de Santiago, quien envió una carta a Rodrigo Sarabia Mercado, agente del duque en Madrid, para cobrar de Gregorio de Tapia, secretario del Consejo de Órdenes, el salario de los cuarenta días que había trabajado

---

<sup>1039</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 167.

<sup>1040</sup> Caro Baroja, 1978: 340.

<sup>1041</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 168.

<sup>1042</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 170. Luis Manrique dio poder a Payo Rodríguez y a un abogado en Madrid llamado Pablo de Victoria para que condujeran a buen puerto el pleito judicial que tenía contra Antonio Gómez de Montalvo. En él firma como testigo otro sevillano, Juan de Ribera, quien probablemente era el cocinero que acompañó al duque en la embajada; en: Herrera, 1886: 140.

Posteriormente, el mismo Luis Manrique confiaría a la esposa de este cocinero, Inés de Burgos, y a Francisco Sagarra como responsables para efectuar un cobro a Juan de Medina; véase el apéndice documental, doc. núm. 174. Además, se hallaba como testigo en un pleito sobre la herencia de Fernando Melgarejo, dando fe de que conocía profundamente a sus familiares. Gracias en parte a su testimonio se intentó excluir a Alonso Melgarejo de la herencia de Fernando, pero finalmente no se permitió por considerarse esta acción parte de la mala praxis y se quedó, por tanto, a salvo de la ambición de otro de los implicados, Felipe Manrique. Véase el apéndice documental, doc. núm. 199.

<sup>1043</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 165. Rodrigo Messia de Prado sirvió a la corona española en Nápoles desde Felipe II hasta su muerte en 1632, como así se señala en la lápida situada en su capilla funeraria en la iglesia de San Giacomo dei nobili Spagnoli en Nápoles, decorada además con su busto marmóreo ejecutado por Giulio Mancaglia, así como por un lienzo de la *Inmaculada Concepción* de Massimo Stanzione; en: Borrelli, 1903: 40-42.

<sup>1044</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 164.

<sup>1045</sup> Herrera, 1886: 138.

<sup>1046</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 180.



como agente intermediario de Lorenzo Ponce de León hasta mediados de marzo de 1626<sup>1047</sup>.

Del mismo modo, los cardenales españoles y otros religiosos aprovecharon la cercanía de los sevillanos para actualizar sus finanzas en la capital andaluza, entre otros asuntos. Así Gaspar de Borja y Velasco dio un poder a Gonzalo de la Cueva para que nombrara a los capellanes de las iglesias del priorato de Aracena<sup>1048</sup>, y otorgó otro a Juan de Ribera para que cobrara los beneficios de la Colegiata de Sevilla<sup>1049</sup>. Por otro lado, a Antonio Rossel, mayordomo del cardenal Trejo, se le entregó una carta con una letra de cambio enviada por el florentino Antonio María Bucarelli, con lo obtenido de los frutos de la Colegiata del Salvador de Sevilla, cobrados al canónigo Andrés Fernández, entre otros<sup>1050</sup>. Además, Melchor Paniagua, presbítero de Córdoba y secretario del príncipe de Sulmona, Marcantonio Borghese, sustituyó a Miguel Muñoz, padre de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, por Juan López de León para cobrar los beneficios de la parroquia de San Gil de Sevilla<sup>1051</sup>.

401

Asimismo, Alonso Gutiérrez Hidalgo, canónigo de Cádiz, recibió en Roma un poder de Francesco Viario, de Borgo Sansepolcro<sup>1052</sup>, y Pedro Marsal, lego de Zaragoza, autorizó a Gonzalo de la Cueva a obtener para el cardenal Antonio de Trejo las rentas de los frutos de la iglesia de Santa María del Castillo de Motril y de Santa María de la Zarza de Revilla en Salamanca<sup>1053</sup>. Al mismo tiempo, el anteriormente mencionado Juan Antonio de Herrera, clérigo de menores órdenes de Sevilla, dio poder a Payo y a los Pereira para que pudiesen cobrar de Juan José Vendigar de Arellano, que al momento era chantre y canónigo de la colegiata de Alfaro, los beneficios de ese templo<sup>1054</sup>. Vendigar de Arellano se documenta en Roma hasta 1635, cuando ordenó hacer un inventario de sus

---

<sup>1047</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 169 y 182.

<sup>1048</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 200.

<sup>1049</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 208.

<sup>1050</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 201. A través de uno de estos documentos (folio 154), se puede confirmar también la presencia en Roma de Jerónimo de Hormaechea, presbítero de Jerez de la Frontera, hijo del criado del cardenal Trejo.

<sup>1051</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 207.

<sup>1052</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 205.

<sup>1053</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 206.

<sup>1054</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 203.

bienes con la posible intención de llevárselos con él a España, en el cual aparece una extensa lista de obras de arte entre las que se encuentran una *Adoración de los Reyes*, la *Conversión de San Pedro*, el *Tránsito de Nuestro Señor* y un *San Francisco* sobre piedra con marcos de ébano, ocho cuadros «de colores de la Yndia contrahechos», un cuadro en pergamino iluminado con la imagen de «Nuestra Señora que lavaba los paños», así como un *Cristo* de madera ejecutado por el «ciego de Gambasi», es decir, el escultor toscano Giovanni Gonnelli (1603–1664), quien fue efigiado por José de Ribera como el sentido del *Tacto* en el lienzo conservado en el Museo del Prado<sup>1055</sup>.

Por otro lado, el mercader genovés Pietro Maria Vivaldi se sirvió de la presencia en la Urbe de Miguel Fernández Pereira y Lorenzo Duarte Pereira de Tovar, habitantes de Sevilla, para que pudieran dar cuenta de la recaudación de la hacienda del obispo Luis de Camargo y su hermano Jerónimo Camargo<sup>1056</sup>. En la comitiva del embajador viajaron además dos capellanes, Lorenzo Martínez de Herrera y Alonso Núñez de Valdés<sup>1057</sup>, siendo al menos este último presbítero sevillano, quien otorgó un permiso a su padre Alonso Núñez Jiménez de Valdés para que pudiera controlar sus finanzas el tiempo que estuviera residiendo en Roma<sup>1058</sup>.

402

A la llegada de la embajada, hizo su inventario de bienes Jerónima de Biedma, también de Sevilla y probablemente esposa de algún sirviente de Fernando Enríquez, en el que se hallaban muchas prendas de vestir, así como una serie de libros, entre los que se encontraban uno de rimas y otro de doce comedias, ambos de Lope de Vega, así como dos láminas pequeñas con el *Retrato de un Cardenal* y otra con *Santa Catalina*<sup>1059</sup>.

---

<sup>1055</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 204. Este escultor aparece de nuevo mencionado en el inventario de los bienes del patrón español de la orden los Carmelitas Descalzos en Roma, Benito Baez. Véase el apéndice documental, doc. núm. 247.

<sup>1056</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 172. El mismo mercader dio otros poderes a Jacome Antonio y Giovan Stefano Gavi, también genoveses en tránsito a Sevilla, para que pudieran cobrar allí una deuda que tenía Juan Esteban de la Torre con Pedro Marcial; véase el apéndice documental, doc. núm. 173. Relacionado con este instrumento notarial se ha localizado otro por el que se confirma que Jacome Antonio Gavi actuaba como agente del Vivaldi en Sevilla junto con otros italianos; véase el apéndice documental, doc. núm. 179.

<sup>1057</sup> Herrera, 1886: 138.

<sup>1058</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 175.

<sup>1059</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 177.

Otro personaje que se puede documentar en esta ocasión cercano a la embajada de Alcalá fue el diplomático y escritor Diego de Saavedra Fajardo, quien otorgó un poder a Gregorio de Camargo, Juan Alemán, y al religioso Fernando de Andrade y Sotomayor para cobrar las rentas de los beneficios que este tenía en Sevilla<sup>1060</sup>. Si bien este último era originario de Villagarcía de Arosa, tenía en aquel momento su residencia en la capital hispalense donde era canónigo, y tras su vuelta de la embajada en la que acompañó a Alcalá sería nombrado Capellán Mayor de la Capilla Real, antes de marchar como obispo a Palencia, y como arzobispo en Burgos, Sigüenza y Santiago<sup>1061</sup>.

Posiblemente también se hallara en Roma en el círculo de Alcalá el sevillano Juan Fernández de Henestrosa Cárdenas Rivera y Cerrón, el cual se presenta como caballero de la Orden de Calatrava, señor de la Torre de Guadamar, gentilhombre de la boca de su majestad y mayordomo del arzobispo de Toledo, el cardenal-infante Fernando de Austria, el cual autorizaba a Josefa Olalde y Retama –posiblemente su segunda esposa– a que cobrara 1.000 ducados del censo de las alcabalas de Sevilla para María de Cárdenas, viuda de Martín Fernández Cerón<sup>1062</sup>.

Antes de la llegada del duque de Alcalá, en Roma ya se hallaban diversos personajes llegados desde el reino de Sevilla ajenos a la embajada, los cuales debieron entablar contacto con aquellos otros de paso en tal especial ocasión. Así, el siete de noviembre de 1620 redactaba en la Urbe su testamento el veinticuatro de Sevilla Gaspar Vélez de Alcocer, donde había decidido residir desde al menos un año antes<sup>1063</sup>, siendo este un instrumento notarial creado no porque estuviera cercana su muerte, sino por su deseo de tomar el hábito y ser nombrado caballero de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén:

---

<sup>1060</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 178. Sobre Diego Saavedra, véase: Fraga Iribarne, 1998.

<sup>1061</sup> Ortiz de Zúñiga, 1796, IV: 320.

<sup>1062</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 197. Entre los testigos que aparecen en el poder aparece el sevillano Miguel de Medina.

<sup>1063</sup> En 1619 presentó en Sevilla un privilegio de hidalguía; en: Díaz de Noriega y Pubul, 1997, II: 112.

«Yo don Gaspar de Alcoçer veinte e quatro de la cibdad de Sevilla, hijo legítimo y natural de don Antonio Vélez de Alcoçer y Doña Beatriz de Oyon, difuntos, al presente en Roma, estando con buena salud, deseoso para mejor estado y servicio de Dios de tomar el hábito de la Sagrada Religión de San Juan Herosolimitano y professar en ella, confesando ante todos cosas como fiel y catholico cristiano el misterio de la santissima trinidad, padre, hijo y spiritu sancto un solo Dios verdadero y una esencia en cual fee catholica he vivido y prehecho de morir, y con esta mi vocación divina, queriendo antes de tomar dicho hábito de dicha sagrada religión y antes de hacer dicha profession disponer de los bienes de persona que Dios me ha dado»<sup>1064</sup>.

404

Su familia fue una de las más relevantes de Sevilla en cuanto a la cultura literaria de la segunda mitad del siglo XVI, llegando a hospedarse en la casa de sus abuelos un joven Benito Arias Montano, quien se formaría conjuntamente con su padre y los demás hermanos de este, forjándose una especial amistad con Gaspar Vélez, un tío homónimo del personaje aquí tratado, siendo esta estrecha relación reflejada en la dedicatoria de la primera publicación del escritor *Rhetoricorum libri quattuor* (1569)<sup>1065</sup>. Se piensa que su padre, esposado con Beatriz de Ayllón, fue el primogénito y heredaría la magistratura, así como el cargo regio de mampostor del Hospital Real de San Lázaro, documentándose una estancia suya en los Países Bajos en su juventud donde entraría en contacto con personajes de gran relevancia como Erasmo de Róterdam<sup>1066</sup>. En este contexto crecería Gaspar Vélez, su hijo, quien desarrollaría su vida en torno a los negocios familiar, aunque parece que al morir su esposa Constanza de Herrera y Cardona, decidió marchar a Roma. Esta debió de fallecer a una temprana edad, pues Gaspar debió seguir desde la Urbe la denuncia judicial que su suegro, Juan Martínez de Herrera, le había interpuesto por difamar a Constanza. Aunque el pleito no profundiza en la cuestión, es muy posible que este llegara

---

<sup>1064</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 184 (folio 397r).

<sup>1065</sup> Sobre la relación de Arias Montano con la familia Vélez de Alcocer, véase Martínez Ripoll, 1998: 52-54. Gil, 1998: 110-111; 2002, I: 263- 280; 2006: 558-561. Macías Rosendo, 2008: 248-249.

<sup>1066</sup> Martínez Ripoll, 1998: 54.

a Italia huyendo de alguna turbia situación en torno a la muerte de su esposa, pues mediante una carta le rogaba a fray Juan de Lucena del convento de San Jerónimo y a Lucas Pinello, veinticuatro de la ciudad, que intercedieran y le hicieran llegar a su suegro las súplicas para obtener su perdón, aceptando cualquier condición que este creyera oportuno<sup>1067</sup>. Quizás arrepentido o para escapar de la justicia, Gaspar dejó todos sus bienes terrenales a su hija Beatriz de Alcocer, para poder así tomar el hábito, estando rodeados de otros religiosos en el momento de la redacción de sus últimas voluntades en la casa de Diego Spinola, Consejero de Castilla y cardenal burgalés de Santo Stefano al Monte Celio<sup>1068</sup>.

Posteriormente, en noviembre de 1621 se documenta la presencia de Antonio de Osuna, probablemente un mercader de la ciudad homónima, a donde envió un poder haciendo procurador al agente de Cambil Alonso de Zambrana y Guzmán<sup>1069</sup>, cuyo paso por la villa sevillana no se conocía hasta el momento y posiblemente se hallara allí a la sombra de la casa ducal, pues los pocos datos biográficos que de él se conocen lo sitúan en Jaén y en la corte madrileña<sup>1070</sup>. Así mismo, el capitán y veinticuatro de Sevilla Pedro de Allo, el cual conjuntamente con Lucas de Ciordía de Tudela y Martín de Ledesma, residentes en Sevilla, se encargaron de cobrar los beneficios que el religioso de Pamplona Jusepe de Ezcurra tenía en la parroquia de Santa Ana de Triana<sup>1071</sup>.

En estos mismos años de la primera mitad de la década de 1620, existe en Roma una especial cercanía entre los sevillanos u otros españoles con algún interés en la provincia andaluza, y los agentes genoveses, quienes les servían a menudo como intermediarios. En este sentido, Juan de Zúñiga, canónigo de la Catedral de Sevilla del que se tratará posteriormente, dio un poder en 1621 a Tommaso y Vincenzo Sauli<sup>1072</sup>. En abril de ese mismo año Juan López de Cascarrilla, presbítero de Pamplona, otorgó otro

<sup>1067</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 185.

<sup>1068</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 184. (concretamente el folio 398v).

<sup>1069</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 183.

<sup>1070</sup> Galiano Puy, 1997: 33-34.

<sup>1071</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 171.

<sup>1072</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 190.

de estos instrumentos notariales a Jerónimo Burone a instancias de Ambrogio Pozzobonello, mercader genovés<sup>1073</sup>, siendo sustituido a su muerte en 1623 por Juan Esteban de la Torre y Francesco Maria Picciotti, para cobrar los beneficios en ciertas iglesias de la provincia<sup>1074</sup>.

Por entonces, Alessandro de Rossi revocaba los permisos concedidos a Diego de Guzmán, canónigo hispalense, los cuales le permitía usar los beneficios que el genovés tenía en el pueblo de Gerena<sup>1075</sup>. En 1624 daría inicio un pleito entre los Vivaldi y Pedro Ponce de León por las deudas que el canónigo hispalense les debía<sup>1076</sup>, llevando al mercader Pietro María Vivaldi, en su nombre y en el de su hermano Jerónimo, a hacer acreedores suyos a Juan Esteban de la Torre y Francesco Maria Picciotti –este último también genovés–, presentes en la capital hispalense, consiguiendo que en 1627 se revocasen los secuestros de los bienes de las rentas de Pedro Ponce de León para obtener de ellos la deuda que el religioso les debía pagar, pidiendo el consentimiento a Fernando López Ramírez<sup>1077</sup>, con quien recordamos le había pedido una ayuda económica que este finalmente le negó.

406

Ese mismo año de 1624, Mario Farsetti de Roma autorizó al sevillano Luis de Lupión para que gestionara unos asuntos económicos en Andalucía que compartía con Agustín Centurione, entre otros<sup>1078</sup>. En este sentido, en una lista adjunta a este documento se alude a varias cuentas de años anteriores en los que se menciona a Jerónimo Burone, Juan de Pineda, Antonio Maria Bucarelli, Juan Esteban de la Torre y Francesco Maria Picciotti y Juan de Valcárcel. Además, de gran interés resulta una cuenta de julio de 1622 –la cual aparece tachada–, por la que se confirma un pago de 440 reales efectuado por el

---

<sup>1073</sup> Se conoce que este mercader tenía una compañía bancaria con Nicolò Gavotti, y entre las transacciones realizadas en España se halla el envío de cuadros a Alicante en 1602, siendo estos en su mayor parte dirigidos al padre Sebastián Gascón de la Compañía de Jesús; véase: Terzaghi, 2007: 45-46. Estos banqueros fueron así mismo importantes mecenas, como demuestra el encargo de varias pinturas para el Santuario de Nuestra Señora de la Misericordia de Savona, en Génova, para el que contrataron, entre otros, a Orazio Borgianni y al Domenichino.

<sup>1074</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 196.

<sup>1075</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 191.

<sup>1076</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 193. Se menciona también ciertas cédulas para cobrar de Jerónimo Burone.

<sup>1077</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 192.

<sup>1078</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 194.

sevillano Nicolás de Vera por el valor de dos pinturas que se le remitieron entonces<sup>1079</sup>, pudiéndose entender que este Farsetti fuera mercader de arte. Su compañía familiar debía operar fluidamente con Sevilla, pues en 1638 Francesco Maria Farsetti envió en una nave de su propiedad un cargamento de misales, breviarios y diurnos, libros de la Orden de Santo Domingo de Predicadores, para los conventos de Santo Tomás en Madrid y de Montesión en Sevilla<sup>1080</sup>.

No obstante, el genovés que más servicios prestó a la comunidad sevillana de estos años fue Ottavio Costa, el banquero mencionado en los capítulos anteriores, el cual dirigió uno de los bancos más poderosos en Roma conjuntamente con Juan Enríquez de Herrera<sup>1081</sup>. Esta compañía no solo ofrecía servicios de transacciones económicas, sino que a veces también encargaba cuadros para enviarlos a terceros, estando entre estos algunos clientes españoles<sup>1082</sup>. Aunque a veces su relación con ellos no fue tan positiva, como pone de manifiesto el ya mencionado secuestro de los bienes del canónigo Luis de Tapia en 1606, cuando muy probablemente se hallaba realizando una estancia en la Urbe<sup>1083</sup>. Se ha barajado también la posibilidad de que estos cuadros se los hubiera quedado finalmente Ottavio debido a su preferencia por este tipo de objetos artísticos, llegando a ser unos de los coleccionistas y mecenas más importante relacionado con el ambiente caravaggesco y del contemporáneo clasicismo boloñés de toda Roma en las primeras décadas de la centuria<sup>1084</sup>. Resulta evidente que el estrecho contacto con su socio, el español Juan Enríquez, le llevó a conducir sus intereses hacia la comunidad española, lo que se incrementaría a la muerte de este en 1610, cuando debió ocuparse de los asuntos de la compañía, incluso de la tutoría de los hijos herederos del español hasta

---

<sup>1079</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 195.

<sup>1080</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 27. Es posible que estrecho vínculo de estos mercaderes y banqueros con la comunidad hispana en Roma se deba a que trabajaban para ciertos cardenales españoles, como Garspar de Borja. Véase el apéndice documental, doc. núm. 281.

<sup>1081</sup> Sobre este personaje, véase especialmente Costa Restagno, 2004.

<sup>1082</sup> Terzaghi, 2007: 61.

<sup>1083</sup> Terzaghi, 2007: 63-66.

<sup>1084</sup> Para conocer en profundidad su biografía y faceta como coleccionista, véase Spezzaferrero, 1974: 579-586. Terzaghi, 2007: 95-133.

su mayoría de edad, siendo Pietro Herrera el nombrado por su padre como su sustituto al mando del banco<sup>1085</sup>.

La obra más relevante patrocinada por Juan Enríquez fue la decoración de la capilla funeraria familiar dedicada a San Diego de Alcalá, situada en uno de los lugares transcendentales para la vida de los hispanos en Roma, la iglesia de Santiago de los Españoles. Para ello, el noble español contrató al arquitecto Flaminio Ponzio, a un equipo de estucadores y escultores guiados por Ambrogio Buonvicino, y en 1604 la dirección de la ejecución del programa iconográfico de las pinturas murales a Annibale Carracci (1560–1609), creador del cuadro principal que decoraba el altar así como de los diseños preparatorios, que posteriormente serían llevados a los muros por él y por sus discípulos Giovanni Lanfranco, Francesco Albani, Domenichino, entre otros<sup>1086</sup>. Aunque actualmente las diversas pinturas con la *Vida de San Diego* y otras figuras de santos están repartidas en el Museo del Prado y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, tras haber sido pasadas a lienzos en el siglo XIX, cuando España pierde la propiedad de la iglesia<sup>1087</sup>, en la Edad Moderna fue un lugar que admirarían todos los sevillanos de paso por la ciudad, entre los que se incluyen algunos pintores, como se verá posteriormente.

408

Con la sensibilidad hacia el arte que estos banqueros demostraron tener desde los albores de la centuria, es muy probable que muchas de las relaciones que mantuvieron con los personajes sevillanos repercutieran de alguna manera en la esfera cultural, siendo especialmente relevante si se constata la presencia en este antiguo reino de algún integrante de sus familias. En este sentido, se quiere poner de relieve la posible relación de parentesco de Ottavio Costa con un personaje llamado Serafín Costa, canónigo y arcediano de la iglesia de Carmona, el cual se encargó de recaudar los beneficios de ciertas localidades, como Trebujena, para enviarlos a Valerio Costa, hijo de Ottavio y clérigo de menores órdenes de Génova, como puede comprobarse en el siguiente poder:

---

<sup>1085</sup> Terzaghi, 2007: 18.

<sup>1086</sup> Baglione, 1642: 132-170. Bellori, 1672: 67-70.

<sup>1087</sup> A excepción de la pintura del altar que se trasladó a la iglesia romana de Santa Maria del Monserrato. Sobre estas pinturas, véase especialmente Terzaghi, 2007: 197-244. Úbeda de los Cobos, 2013: 207-223.



«Valerio Costa clérigo de menores ordenes natural de Genova en esta corte hijo del señor Octavio Costa noble ginovés [...] de su libre y espontánea voluntad confiesa y confesso auer recibido del señor licenciado Seraphin Costa arcediano de la santa iglesia de Sevilla ausente 4161 reales por el valor de la prestamera los frutos de las posesiones que tiene en Trebujena [...]. El mismo señor hizo en 23 de mayo prossimo pasado a favor del mesmo señor Seraphin Costa por la suma y cantidad de 5314 reales de la misma moneda de castilla que entonces por error dijo ser por los frutos del beneficio del lugar de Arjona [...].<sup>1088</sup>».

Bartolomé Serafín Costa moriría en octubre de este mismo año habiendo acreditado «su caridad con los pobres, y cumplió santamente con los cargos de dignidad», siendo sepultado en la Capilla de la Antigua de la Catedral hispalense a los sesenta y dos años<sup>1089</sup>. Este dato sitúa su nacimiento en 1558, siendo el 30 de agosto de ese año cuando se fecha su partida de bautismo, llevado a cabo en la parroquia de Santa Ana de Triana. Por este documento se conoce que su padre fue Luis Serafín Costa, quien llegó a Sevilla desde Niza con su esposa napolitana Virgida Domínguez, siendo apadrinado por los corsos Jerónimo Rodríguez, Juan Francisco y Antonio de Frate y Cruziano<sup>1090</sup>. Por ello, no se debe descartar que este personaje proviniera de una rama de la familia Costa de Albenga, localidad cercana a Niza, desde donde pudieron partir hasta Sevilla en busca de la fortuna del mercado con América. Esta hipótesis explicaría por qué el religioso se dedicara a las finanzas, habiendo disfrutado en vida de ciertas riquezas que le permitían desarrollar importantes obras caritativas, como sugiere la cita anterior. Por otro lado, se conoce ampliamente cómo ciertos miembros de la familia Costa de Albenga se establecieron en Cuenca en el siglo XVI, lo que explicaría por una parte el estrecho vínculo que tendría Ottavio con Juan Enríquez, natural de Becerril en Palencia<sup>1091</sup>, y por

<sup>1088</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 209.

<sup>1089</sup> Matute y Gaviria, 1886: 126-127.

<sup>1090</sup> Hazañas y la Rúa, 1918: 459.

<sup>1091</sup> Costa Restagno, 2004: 17-18.

otro lado que se expandieran asimismo hacia otros núcleos de genoveses en la península ibérica, como Sevilla, manteniéndose el contacto entre las diversas ramas de esta familia situadas estratégicamente en diversos lugares de España.

Debido al fallecimiento de Serafín<sup>1092</sup>, Ottavio decidió sustituirlo por un agente sevillano que trabajaba fluidamente entre Roma y Andalucía, el ya citado Gonzalo de la Cueva, quien en 1622 se encargó de enviarle lo recaudado de los frutos de Arjona para el hijo del Costa, Pier Francesco, obispo de Albenga:

«El señor Octavio Costa, noble genovés residente en Roma, al qual conozco procurador constituido por el señor abad Pedro Francisco Costa clérigo romano su hijo para lo contenido en el poder infrascrito [...] sustituyo al señor Gonzalo de la cueva ausente y en la ciudad de Sivilla residente español, para que en nombre del dicho señor su hijo y principal pueda arrendar y arrende administrar y administre por sí o por interpuestas personas los frutos y rentas del beneficio de Arjona, obispado de Jaén, el qual mi hijo y principal tiene y posee [...] fecho en Roma en la casa del señor Octavio puesta en la plaça Fiameta»<sup>1093</sup>.

410

Un año más tarde seguiría manteniendo como contacto suyo en Sevilla a Gonzalo de la Cueva para los asuntos familiares<sup>1094</sup>, pero designaría a Juan Esteban de la Torre y Francesco Maria Picciotti para aquellos relativos a la compañía bancaria con los Herrera, lo que indica que estos dos genoveses se estaban haciendo por entonces en Sevilla con la mayoría de comisiones que se establecían desde Roma<sup>1095</sup>. Posteriormente, en el periodo

---

<sup>1092</sup> Su fallecimiento se produjo el dos de junio de ese año, habiendo nombrada como heredera a su propia alma. Mediante este documento es posible saber que por entonces aún vivía un hermano suyo llamado Francisco Serafín Costa al que deja la mitad de su fortuna. En: Hazañas y la Rúa, 1918: 459. En vida debió tener un estrecho contacto con Mateo Vázquez de Leca, siendo su coadjutor en el arcedianato de Carmona.

<sup>1093</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 210.

<sup>1094</sup> Así lo demuestran también ciertos poderes por los cuales Valerio Costa lo contrata para que se ocupara del beneficio que tenía en la iglesia de San Pedro de Sevilla en 1624 y 1626; véase el apéndice documental, docs. núm. 212 y 213.

<sup>1095</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 211.

en que se desarrolló la embajada, Ottavio Costa demostraría también estar cercano al duque de Alcalá al ejercer de intermediario entre su secretario Antonio de Laredo y el genovés Antonio Balbi quien le otorgaba un crédito de 1.200 escudos en ocho estampas<sup>1096</sup>. Un año más tarde, demostraba tener especial interés por los frutos que generaba la iglesia en el antiguo reino hispalense, y en menor medida en otros españoles, pues arrendó al cardenal Borja una serie de beneficios que había heredado de Enrique de Haro y Guzmán, quien había ostentado también el capelo cardenalicio y había fallecido un año antes, tratándose concretamente de los siguientes:

«dieciocho beneficios de Utrera, de san Juan de Marchena, de san Miguel, de Santiago de Xerez de la Frontera, de Santa Cruz de Écija, de san Pedro de Arcos, de Coria, de Guadajoz, de Alcalá de Juana de Orta, y de Morón todos del Arzobispado de Sevilla, de la iglesia rural de san Pedro, de la isla de León, de San Salvador de Vejer, y de Medina Sidonia diócesis de Cádiz, de Villafranca, de Montoro, de Parma y de Velmez con su anejo de Espiel del obispado de Córdoba, y de san Clemente del obispado de Cuenca»<sup>1097</sup>.

411

El genovés aceptó todas las condiciones propuestas por el religioso y nombró a Antonio María Bucarelli y Gonzalo de la Cueva como los agentes responsables de enviarle las rentas que estos lugares generaran<sup>1098</sup>. En ese mismo año, otorgó otro poder a Duarte Pereira de Tovar, licenciado de orígenes portugueses, canónigo y mayordomo de fábrica de la Santa Iglesia de Sevilla, para que cobrara al obispo de Centuria Luis Camargo los noventa y seis escudos de oro que le debía al banco desde 1615<sup>1099</sup>. En 1628,

<sup>1096</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 214.

<sup>1097</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 215.

<sup>1098</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 216.

<sup>1099</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 217. Duarte Pereira tuvo que someterse a la limpieza de sangre, conteniendo su expediente un informe sobre el encarcelamiento de su padre por el Tribunal de la Santa Inquisición durante varios meses en Sevilla. En: Salazar Mir, 1995, I: 99 (nº exp. 203). Probablemente debido a su cargo como mayordomo de fábrica de la Catedral se vería implicado en ciertos encargos artísticos, destacándose la realización por Pacheco del lienzo de *San Fernando recibe las llaves de Sevilla* en 1634; véase: Gestoso y Pérez, 1890: 279. Ottavio Costa como cesionario y en nombre de Pedro Henríquez de Herrera y Juan Antonio Costa volvería a repetir el poder con Duarte Pereira en

en su nombre y en los de los hijos de Juan Enríquez otorgó otro poder a Gonzalo de la Cueva autorizándolo para que gestionara la venta o traspaso de ciertas casas que tenían en Mairena<sup>1100</sup>. A estos dos intermediarios recurría durante años, como demuestra que en mayo de 1634 los emplearía en un pleito contra Felipe Centurione en Sevilla<sup>1101</sup>, lo que indica que, sin duda, Ottavio estuvo relacionado con la capital hispalense hasta prácticamente su muerte acaecida en 1639.

El interés que el banco Herrera & Costa tuvo por los negocios en Sevilla se debía remontar hasta el inicio del siglo XVII, puesto que a la muerte de Juan Enríquez, tenida el primer día de marzo de 1610, Alessandro del Nero presentó una carta enviada por Ambrogio Pozzobonello indicando que este se haría cargo temporalmente de aquellos negocios que le había dejado en testamento a su hijo Diego Enríquez, por lo que contrataba al florentino y a su compañero Pandolfo Corbinelli para que se ocuparan de las deudas debidas al banco romano en aquellas tierras<sup>1102</sup>. Asimismo, en aquel momento, Ottavio Costa, como tutor de los hijos de su compañero y de su propio vástago, el abad Pier Francesco Costa, nombraba procurador a Jerónimo Burone<sup>1103</sup>.

412

Por ello, creemos que como consecuencia de estas transacciones llevadas a cabo en el primer tercio del Seiscientos entre los Enríquez y los Costa con los agentes sevillanos –muchos de estos sensibles a las artes como se ha visto en los capítulos anteriores–, parece muy probable que las colecciones sevillanas se engrosaran con piezas de los pintores que florecían en Roma en aquellos años, algunos de ellos posiblemente de gran celebridad por su estrecho contacto con los banqueros en la Urbe.

Más allá de la embajada del duque de Alcalá se siguió sintiendo en Roma la presencia de personajes laicos sevillanos, aunque con una intensidad mucho menos

---

1627, puesto que el obispo de Centuria no habría pagado aún; véase el apéndice documental, doc. núm. 219.

<sup>1100</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 220.

<sup>1101</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 218.

<sup>1102</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 221.

<sup>1103</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 222.

intensa hasta el final de la centuria, al contrario de lo que sucederá con el clero hispalense como se verá posteriormente. A mediados de la década de 1630, probablemente coincidiendo de nuevo con las misiones diplomáticas de Fernando Afán de Ribera en Nápoles, Sicilia y Milán, se atiende a un repunte en el número de sevillanos llegados a la Urbe. Así, por ejemplo, en 1634 se hallaba en la ciudad Cristóbal Gutiérrez de Carmona, junto con el malagueño Francisco Pulido, en contacto con Teodosio y Juan Enríquez<sup>1104</sup>, así como Francisco Valderrama Montero de Écija, Andrés García y Francisco Pareja de Osuna, todos ellos peregrinos que recibieron a su llegada a Roma un estipendio de José Valdés, canónigo de Salamanca, para que pudieran mantenerse durante el viaje<sup>1105</sup>. Un año más tarde, cuando la comitiva del noble sevillano marchaba al norte de Italia, hicieron sus respectivos testamentos en Roma el repostero de plata del duque, Gabriel Martínez Mudarra de Toledo, así como Juan Cerdón de Vich, su cocinero, señalando que tenía ciertos bienes en los cajones que su señor había mandado a Génova<sup>1106</sup>. Extrañamente, dos años después de la muerte del virrey sevillano acaecida en la localidad austriaca de Villach en 1637, seguía en Italia su viuda Beatriz de Moura, quien desde el palacio que su hermano, el marqués de Castel Rodrigo, tenía alquilado en la Piazza di Spagna, procedería a administrar la hacienda familiar. Con ella se encontraban sus fieles sirvientes Luis Carrillo y Sandoval, Pedro Fernández de Acuña, Fernando de Laredo y Luis de Ferreras Villamizar, este último su mayordomo<sup>1107</sup>. El hijo de este último, Antonio de Villamizar, también se encontraba en el séquito de la noble, quien firmaba su testamento

---

<sup>1104</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 296.

<sup>1105</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 297.

<sup>1106</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 298.

<sup>1107</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 306. En esta ocasión pretendía disponer de su dote matrimonial enviando a Sevilla ciertos poderes a Duarte Fernández y a Juan Jerónimo Biffi, florentino, con la intención de administrar el gran número de deudas que acumularon, lo que les llevó a vender los cuadros que mandaron a Génova y otros que exponían en la Casa de Pilatos, como se ha comentado anteriormente. A este respecto, la mujer de Luis Carrillo, Ana de Cárdenas, también se encontraba en Roma en aquel momento, siendo criada de Beatriz de Mora, quien dio testimonio de ciertas joyas que se hallaban en la Casa de Pilatos – «un cabestrillo de oro esmaltado y una columna pequeña a modo de relicario con diamantes»– eran de María de Almeida, madre de Fernando de Ribera, por dote matrimonial; véase el apéndice documental, doc. núm. 307. En 1640, Beatriz de Mora seguía en Roma y desde allí firmó un poder en el que hablaba de la capilla del Crucificado que la familia tenía en la iglesia de San Agustín de Sevilla; véase el apéndice documental, doc. núm. 309. La necesidad de fondos de la viuda del duque seguiría siendo preocupante ese mismo año, pues Luis Carrillo, su mayordomo, daría poder a Jerónimo García de Laredo, maestre de sala para que cobrara parte de la dote de la duquesa que aún no se habían enviado; véase el apéndice documental, doc. núm. 310.

a causa de su delicado estado de salud<sup>1108</sup>, así como Alfonso Ochoa de Ribera, quien también había acompañado al embajador en 1625 y parece que en aquel momento había encontrado empleo en el entorno de Luis Guillermo Moncada-Aragón y la Cerda, V Príncipe de Paternò y VII duque de Montalto –yerno del duque de Alcalá– quien se hallaba ese mismo año de 1639 en Roma tras concluir su mandato como presidente y capitán general del reino de Sicilia<sup>1109</sup>. Alonso de Ochoa se documenta contratando, junto con el hermano del duque de Montalto, Alonso de Moncada, sesenta y dos caballos de montar y otros de carga a Fabio Giordano y Vincenzo Georgetti<sup>1110</sup>.

Asimismo, aparecerían entre 1639 y 1640 los sevillanos Juan Pérez de Villablanca<sup>1111</sup>, una tal Eugenia<sup>1112</sup>, Francisco Rodríguez Tirado y Juan Romero de Écija<sup>1113</sup>, Sebastián de Herrera de Carrión de los Céspedes, Pedro Pareja de Osuna<sup>1114</sup>, así como el matrimonio compuesto por Alfonso de Silva y Mariana González<sup>1115</sup>. Esta última era de Zafra, y por alguna razón que se desconoce debieron desposarse en Roma, aportando ella en su dote un relicario de oro y varias obras de arte, como tres pinturas de paisajes, un retrato de mujer y otros cinco cuadros de pequeñas dimensiones.

414

Posteriormente, en 1647 se encontrarían en Roma el capital Álvaro de la Torre, caballero de la Orden de Alcántara<sup>1116</sup>, así como José Castellano de Arcos de la Frontera y Enrique Ballester, pintor de Sanlúcar de Barrameda del que se hablará más adelante, ambos trabajando en la iglesia de Santiago de los Españoles. Un año más tarde, María de Alcocer, viuda de Diego López de Saavedra, otorgaba un poder a Francisco Méndez Enríquez para poder recibir desde Livorno, en otros bienes, una serie de joyas de plata y

---

<sup>1108</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 303.

<sup>1109</sup> Sobre Luis Guillermo Moncada, véase: Pilo, 2008.

<sup>1110</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 304.

<sup>1111</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 299.

<sup>1112</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 300.

<sup>1113</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 301. Este se casaría allí con María García de Madrid, quien aportaría en su dote una joya de cristal con crucifijo, «diversas niñerías», una cruz de madera con Crucificado, una lámina de *Santa María del Pópolo*, una tabla con *Nuestra Señora de Gracia*, un cuadro con *Santa Rosalía* y otro con la *Virgen*; véase el apéndice documental, doc. núm. 308.

<sup>1114</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 305. Estos tres personajes viajaban juntos y fueron ayudados económicamente por Fernando de León Valderrama.

<sup>1115</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 302.

<sup>1116</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 312.

perlas de Isaac Israel de Paz<sup>1117</sup>. Además, por entonces llegaban hasta la iglesia de Santiago Francisco de Ortega, Lucas de Rosales y Alonso Pérez, todos ellos peregrinos de Osuna, Sevilla y Aracena respectivamente, los cuales recibirían una pensión por parte del administrador del templo, Francisco de Vides<sup>1118</sup>. Además, se documentan residiendo en la Urbe Cristóbal de Torres del Puerto de Santa María<sup>1119</sup>, José Ortiz<sup>1120</sup> y José Benito de Rojas de Sevilla<sup>1121</sup>.

En 1670 hizo testamento en Roma Margarita de Tabora y Sousa, quien había sido dama de la reina Isabel de Borbón, y esposa de Jorge Correa de Alcaudete<sup>1122</sup>, y al mismo tiempo llegaría a la ciudad Juan de Arce de Sanlúcar de Barrameda<sup>1123</sup>; meses más tarde lo harían un peregrino de Rota llamado José Alañiz<sup>1124</sup> y el sevillano Antonio de Valencia<sup>1125</sup>. La presencia sevillana en estos mismos años en la Ciudad Eterna debió aumentar sin duda por las festividades que se celebraron en torno a la canonización de varios santos españoles, siendo la más relevante la ansiada santificación de Fernando III, y a los pocos meses aquellas otras conjuntas de Santa Rosa de Lima, San Francisco de Borja y San Luis Beltrán.

#### **4.1.1- Las colecciones pictóricas de los clérigos sevillanos en la Roma del Seicento**

Además de las cuestiones económicas de los agentes y mercaderes, como se ha podido observar hasta el momento, los asuntos derivados de la Iglesia, en los que se incluyen por supuesto el cobro de rentas y beneficios de en los templos sevillanos, fueron quizás los que ejercieron mayor peso en cuanto a la transmisión de la cultura romana en

<sup>1117</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 313.

<sup>1118</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 314.

<sup>1119</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 315.

<sup>1120</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 316.

<sup>1121</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 317.

<sup>1122</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 318.

<sup>1123</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 319.

<sup>1124</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 320.

<sup>1125</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 321.

el sur de España. Los religiosos sevillanos que viajaron a la Urbe lo hicieron principalmente para concluir su formación teológica, por peregrinación, o para desarrollar alguna misión, ya fuera para recibir un nombramiento oficial en la curia, embajadas, organización de santificaciones, así como otras relacionadas con las órdenes. Todo ello ayudaba a seguir manteniendo el estatus del Cabildo de sevillano como uno de los más poderosos de la península.

En 1614 el nuncio apostólico en Madrid, Antonio Gaetani, envió ciertas cartas al pontífice Paolo V Borghese en las que se informaba del tratamiento de honor dispensado al embajador japonés Hasekura Tsunenaga y a sus acompañantes por Felipe III y su corte, para quienes de una manera excepcional organizó una serie de festividades. En estas se incluyó el bautismo para convertirlos al cristianismo, consiguiendo además que el monarca aceptara en primer momento cumplir ciertas peticiones indicadas en la carta escrita por el Date Masamune, que fueron entregadas y negociadas por el célebre samurái.

416

En las misivas que Gaetani redactó se desprende un creciente asombro por el trato que el monarca les dio en la ceremonia del bautismo, pues los japoneses fueron recibidos como príncipes cristianos, comparándolos con los dignatarios franceses que habían llegado también en viaje diplomático en el mismo momento, de la siguiente manera:

«Quell'ambassatori d'uno de re di Giappone, di quale ho dato a v.s.ilma. piena rilatione con le he. dell'ultimo ordinato, fu poi battizato i giorni passati nella chiesa della Discalze, dove vivi la serma. Infanta Margherita sorella dell'imperatore. Al battesimo fu presenti s. mta. con la regina di Francia, e con gli altri sermi. ffigli e compadri, fu ilsa. Duca di Lerma, e la signa. Contessa della Niebla figla. Di s.e., fu la comadre. Lo battizo il capellan maggiori della real capella di s. mta»<sup>1126</sup>.

---

<sup>1126</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 322. Dado a conocer en AAVV, 1909, XII: 152.



Entre las palabras del nuncio puede entreverse el estupor que le ocasionaba este hecho, además de sorprenderle los regalos y estipendios que el monarca desembolsaba para los protagonistas de la misión, a pesar de que el rey nunca llegaría a firmar los acuerdos comerciales que estos pretendían –debido a la situación de represión contra los cristianos que se estaba dando en Japón–, de la siguiente manera:

«A' particolari già seritti sopra questa ambasciata Giapponese, cioe de trattamenti d'honore fatti alla persona dell'ambasciatore, chi furono né più né meno come questa maestà usa verso gli altri ambasciatori de re christiani, e cosi della spesa, la quale e d'un asiegnamiento cotidiano di 200 reali, non m'ocorrera lora aggiungere piu minuta relatione»<sup>1127</sup>.

417

Poco tiempo después, la comitiva convertida a la religión cristiana llegaba a Roma para reunirse con el pontífice, con la intención de fortalecer las conexiones entre ambos continentes para convencer a los monarcas europeos del supuesto avance japonés, y la futura entrada del catolicismo en las tierras japonesas, a sabiendas de que muy probablemente esta embajada resultara un fracaso por la situación del país nipón, cuyos mandatarios decidieron en 1639 cerrar las fronteras, en lo que se denominó el *sakoku*. Aun así ciertos anhelos de Hasekura se vieron cumplidos cuando se llevó a cabo la estancia en Italia y pudo ser recibido por el papa, siendo en todo momento guiados por un franciscano sevillano, Luis Sotelo, quien los había acompañado desde el principio como traductor, tras ser condenado en Japón por el intento de fundar una iglesia en aquellas tierras en dos ocasiones. La presencia de este religioso en la Urbe no pasaría inadvertida, ni sería fácilmente olvidada por el pontífice, pues fue retratado junto con el embajador y otros acompañantes en uno de los balcones fingidos del espacio de representación del Palacio del Quirinale, la llamada *sala dei corazzieri* o sala regia, en

---

<sup>1127</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 323. Dado a conocer en: AAVV, 1909, XII: 152.

unos frescos ejecutados por Agostino Tassi, Giovanni Lanfranco y Carlo Saraceni entre 1616 y 1617 (fig. 186)<sup>1128</sup>.

418



Fig. 186.- Agostino Tassi, Giovanni Lanfranco y Carlo Saraceni, *Frescos de la sala dei Corazzieri*, 1616 y 1617. Roma: Palazzo del Quirinale.

Uno de los personajes más destacado en este sentido en la primera mitad del siglo fue Bernardo de Toro, quien se supone en constante tránsito entre las dos ciudades desde

---

<sup>1128</sup> Sobre la Embajada Keicho existe una amplia bibliografía; para profundizar sobre esta y su relación con Sevilla, véase: Schlatter Navarro, 2013; 2014.

aproximadamente 1616 hasta su muerte en 1643, ejerciendo además un interesante mecenazgo cultural. La biografía de este licenciado está marcada principalmente por la defensa a ultranza de la creencia en torno a la concepción sin pecado original de María, afirmación que no fue compartida por todas las órdenes religiosas, por lo que se produjeron encendidos enfrentamientos especialmente en Sevilla, donde franciscanos y jesuitas por un lado y dominicos por el otro movilizaron al pueblo hispalense elevando la causa a problema nacional<sup>1129</sup>. En un intento de calmar la situación, el arzobispo Pedro de Castro, deseando acercar las extremas posiciones y poner fin a las enemistades, decidió enviar un memorial a la corte para que fuera atendido por Felipe III a través de Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro, dignos representantes por su implicación en la difusión de este tema entre los ciudadanos, pues el primero había costeado la impresión de las coplas de la Inmaculada de Miguel Cid y el segundo le había compuesto la música, habiéndose estas convertidos en una suerte de himno cantado en las procesiones y festividades organizadas a tal efecto<sup>1130</sup>. El monarca respondió enviando a estos dos personajes como emisarios a Roma en 1616<sup>1131</sup>, donde anteriormente ya había enviado a Plácido Tosantos como representante oficial escogido por la Real Junta de la Inmaculada Concepción para tratar de aconsejar al rey en cuanto a esta doctrina se refiere<sup>1132</sup>. Sin embargo, el tema fue considerado más bien como una preocupación política y fueron pocos los apoyos conseguidos en el Vaticano, logrando solamente la formulación de un decreto contra los maculistas, por lo que el monarca dio por concluida la misión, y un año más tarde Vázquez de Leca volvió a Sevilla<sup>1133</sup>, aquejado por problemas de salud, donde se festejaba aquella solución como si de una verdadera victoria del dogma se tratara. El

---

<sup>1129</sup> El problema se había radicalizado de tal modo que los defensores del dogma fueron amenazados de muerte; véase: Pereda, 2018: 302-303.

<sup>1130</sup> Astrain, 1912: 127-128. Cacho Casal, 2003: 416.

<sup>1131</sup> La historiografía ha dudado sobre la fecha de llegada de estos personajes a Roma, aunque en su testamento –que se da a conocer en esta ocasión– el propio Bernardo de Toro confirma su llegada a la Urbe en ese año. Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folio 787). «Ítem declaro que a más de la causa de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora que por espreso orden del rey nuestro señor yo e servido en Roma desde el año 1616 e servido tambien por el mismo orden y desde el año 1628 la causa de la canonización del santo rey don Fernando como por su real carta que está en mi poder».

<sup>1132</sup> Hazañas y la Rúa, 1918: 113-117.

<sup>1133</sup> Cacho Casal, 2003: 418. Sobre la estancia conjunta en Italia de Vázquez de Leca y de Toro, véase: Hazañas y la Rúa, 1918: 118-135. El autor afirmaba que Vázquez debía haber permanecido en Roma hasta 1624, y que ambos visitaron además Loreto y Asís. Parece que Bernardo de Toro visitó también Tolentino y Recanati, entre otras localidades italianas. En: Arana de Varflora, 1791: 71.

franciscano Bernardo de Toro, en cambio, decidió quedarse en Roma donde seguiría insistiendo en la causa, para lo que se doctoró por instancias de Urbano VIII y ocupó diversos cargos en la iglesia de Santiago de los Españoles hasta prácticamente su muerte.



Fig. 187.- Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción con Bernardo de Toro*, c. 1619. Madrid: Colección de Miguel Granados.



Fig. 188.- Luigi Cousin, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, 1633.  
Roma: Santa María di Monserrato.



Fig. 189.- Juan de Roelas, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, 1617.  
Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

Conocedor desde joven del valor de las artes como medio para despertar la devoción<sup>1134</sup>, fue retratado junto a la *Inmaculada Concepción* por Francisco Pacheco hacia 1619 (fig. 187)<sup>1135</sup>, y en Roma concertaría con el flamenco Louis Cousin, conocido como *Luigi Primo* o *Luigi Gentile* (1606–c. 1667), un cuadro de altar de grandes dimensiones con el *Triunfo de la Inmaculada* que en 1633 sería colocado en una capilla de la iglesia de Santiago (fig. 188)<sup>1136</sup>. Para este lienzo, el cual se halla en la actualidad en la iglesia de Santa Maria di Monserrato, el religioso aportó el diseño que el pintor debía seguir, una composición que encuentra sus más cercanos precedentes en la escuela sevillana, como la obra de la misma temática ejecutada por Juan de Roelas en 1617 para Felipe III (fig. 189)<sup>1137</sup>. El religioso sería además el responsable de avanzar en los procedimientos para conseguir la santificación del rey Fernando III, debiendo proclamar ante la curia vaticana y la Congregación de Ritos las bondades de este personaje en nombre del Cabildo hispalense desde 1629, para lo que se apoyó en la propia imagen del santo que ya había sido codificada en Sevilla, difundiendo estampas con su efigie como si ya fuera santo antes de su canonización, privilegio que consiguió el mismo jesuita. Además, encargó cinco grandes lienzos con la misma composición para regalarlos a diversos personajes españoles, como Gaspar de Borja y el Conde de Monterrey – embajador en Roma en aquel momento–, y al duque de Alcalá, virrey de Nápoles, así como a los cardenales Francesco y Antonio Barberini, sobrinos de Urbano VIII, para conseguir así acercar la imagen al papa y por tanto procurarle un mayor respaldo<sup>1138</sup>. El grabado fue abierto por el francés Claude Audran, *el Viejo* (1597–1677), que al momento se hallaba en Roma, y las estampas se difundieron por todo el orbe católico, existiendo en el Ayuntamiento de Sevilla un lienzo que copia fielmente esta composición que se piensa pintado en Roma por Ignacio de Ries (c.1612–1661) (fig. 190)<sup>1139</sup>.

---

<sup>1134</sup> En la biografía de este personaje se hace hincapié en su dedicación a la música desde su etapa de formación, en: Arana de Varflora, 1791: 69-70.

<sup>1135</sup> Pacheco, [1949 (2009)]: 116. González Polvillo, 2009-2010: 69-72. El lienzo se halla en una colección particular de Madrid.

<sup>1136</sup> Santa María, 1908: 83.

<sup>1137</sup> Fernandez Alonso, 1968: 81. Cacho Casal, 2003: 421-422. García Cueto, 2006: 97.

<sup>1138</sup> Quiles García, 2018: 128-129.

<sup>1139</sup> Quiles García, 2018: 133.



Fig. 190.- Ignacio de Ries, *San Fernando*, c. 1655-1655.  
Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

También se encargó desde 1633 de llevar a buen puerto las beatificaciones de los venerables Fernando de Contreras y sor Francisca Dorotea Villalba, siendo la primera tratada con el apoyo económico del canónigo Mateo Vázquez de Leca, y la segunda por Juan de Salinas, como se indicó en el capítulo dedicado a las relaciones con Florencia, aunque Bernardo de Toro se lamentaba en su testamento de que este último no llegó a pagarle los gastos de la causa, lo que le llevó a costearlo con sus propios ahorros<sup>1140</sup>. Es probable que el religioso planteara una difusión visual similar a la de San Fernando, pero los ejemplos más célebres de retratos a lo divino de estos personajes son aquellos ejecutados en Sevilla a partir de la segunda mitad de la centuria, siendo Murillo el artista que codificó la imagen de ambos venerables<sup>1141</sup>.

No obstante, sus mayores esfuerzos fueron dirigidos a la causa de la Inmaculada, para la cual consiguió en 1631 que el pontífice autorizara la fiesta de la Concepción en la iglesia de Santiago en Piazza Navona, con el grado de solemnidad más alto posible a través del rito *Sub ritu duplici primae classis*. La celebración se llevaría a cabo por primera vez el ocho de diciembre de 1633 y el religioso se empeñó hasta entonces en dotar al templo de las obras artísticas necesarias para el boato requerido en tal ocasión, posiblemente apoyado económicamente por el cardenal Bernardo de Rojas y Sandoval quien realizaba una embajada diplomática en la Urbe<sup>1142</sup>. Esta es la razón por la que el jesuita sevillano insistía a Louis Cousin para que concluyera el lienzo a tiempo para ese día, como finalmente consiguió, y además encargaría otras tres pinturas con la imagen de la *Inmaculada*, las cuales serían colocadas sobre las puertas del templo<sup>1143</sup>. Al momento de su muerte, estos tres cuadros estarían situados en una altar de la sacristía alta de esta iglesia dedicado a la Virgen y el cuadro de Cousin se ubicó en la sacristía baja, donde por entonces ya se encontrarían las famosas *Ánimas* –en realidad *Ninfa* y *Sátiro*– de Gian

---

<sup>1140</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folios 787v-788r).

<sup>1141</sup> Quiles García, 1999a: 211-214. Navarrete Prieto, 2017c: 160-164.

<sup>1142</sup> Cacho Casal, 2003: 419. A la luz de los poderes notariales relativos a este año podría entenderse que una gran parte de la financiación de esta celebración corrió a cargo de personajes sevillanos, como José de Lara, presbítero hispalense, quien puso a disposición de Bernardo de Toro una letra de cambio de 2000 escudos en noviembre de 1633 que debía cobrar de mano de Ottavio Costa, probándose además un vínculo entre ellos. Véase el apéndice documental, doc. núm. 256.

<sup>1143</sup> Cacho Casal, 2003: 423.



Lorenzo Bernini (1598–1680)<sup>1144</sup>, habiendo sido una donación personal con la condición que se expusieran en las solemnidades concepcionistas:

«Ítem declaro también que el cuadro grande de la Concepción que está en la sacristía baja y tres chicos en la alta para el altar de Nuestra Señora y las puertas de la iglesia, que la congregación me las acepto con muchas gracias, se pongan siempre donde se selebre en esta fiesta pues los hize y los di a Santiago para este solo fin»<sup>1145</sup>.

Además de las obras de artes que llenarían de belleza aquella fiesta concebida como un gran triunfo de la presencia sevillana en Roma, Bernardo de Toro confirmaría que dotó a la iglesia de dos órganos y de todos los demás instrumentos necesarios para el mayor lucimiento de los coros de música<sup>1146</sup>. Al menos uno de los órganos estuvo situado en la magnífica cantoría que se halla sobre la puerta de la antigua sacristía, obra realizada por Pietro Torrigiano en 1502, personaje vinculado estrechamente con Sevilla, siendo este instrumento considerado en el siglo XVII como uno de los mejores de toda la ciudad<sup>1147</sup>.

Bernardo de Toro moriría en Roma en 1643 y sería enterrado por petición testamentaria en la capilla de la Inmaculada en la iglesia de Santiago, justo entre Cristóbal Azconas y Francisco de Valladolid<sup>1148</sup>, quien fundó este espacio en 1482, aunque por entonces fue remodelada por Diego Sandoval<sup>1149</sup>. Dejó asimismo estipulada la inscripción que debía ir en su lápida, la cual se llevó a cabo tal cual insertando la fecha de su muerte en el epitafio<sup>1150</sup>:

---

<sup>1144</sup> Allí documentó las dos esculturas de Bernini el profesor García Cueto (2015: 37-54).

<sup>1145</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folio 782).

<sup>1146</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folio 781v).

<sup>1147</sup> Así viene considerado en un manuscrito anónimo redactado a mediados del siglo XVII: «Alla terza capella segue la Porta della sacrestia sopra la quale é alzato un organo antico de migliori di Roma»; véase ASC, Manuscrito 25449, f. 21v. Albiero, 2004: 283.

<sup>1148</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folio 781).

<sup>1149</sup> Santa María, 1908: 54-55.

<sup>1150</sup> Arana de Varflora, 1791: 73. La fecha que aparece en la lápida es 12 de noviembre de 1643.

«me pongan una la losa con la inscripción siguiente ni mas ni menos de como ba suelta y designada en papel a parte aquí incluso con esta señal: DOM. Dor. Bernardus de Toro Hispalem pro Hispancarum Reges in causis Immaculate Conceptionis Virginis Mariae et Canonizationis regis Ferdinandis Agens in curia in hac Ecclesia s. Jacobi ex asse herede bis Administrator Originalem Maria Innocentiam aidecenter promovit festum conceptionis liberaliter do tavit vincens solemniter celebratuit objit anno... mens...die... quodes fui quod someris»<sup>1151</sup>.

Al momento de su muerte, este religioso vivía en el vicolo del Piombo, una pequeña calle colindante con el palacio Doria Pamphilj, y poseía una serie de obras de arte, siendo la más apreciada por él una pintura de *Cristo Crucificado* de grandes dimensiones, la cual ordenó que se mandara, junto a su colección de libros y manuscritos a la iglesia de Sant'Isidoro a Capo le Case, templo fundado por monjes franciscanos españoles en 1622. De entre todas las piezas, mandaría a Sevilla a Alonso Gómez de Rojas, canónigo de Sevilla, o al licenciado Luis Ramírez de la Serna, un *Crucificado* de bronce que solía tener en la cabecera de su cama, un relicario y una cruz. Sin embargo, en las diversas estancias de su residencia se halló una serie de pinturas, entre las cuales se encontraban las imágenes devocionales a las que Bernardo de Toro había dedicado todo su tiempo en Roma, como son la *Inmaculada* y *San Fernando*:

«Un retrato de Paulo Vto.

Un quadro grande y otro pequeño con cornisas doradas del Santo Rey Don Fernando.

Un quadro grande de un Cristo con cornisa negra y dorada.

Otro quadro de tela de emperador con cornisa negra y dorada de Santo Thomas Apostol.

---

<sup>1151</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (folio 781).

Otro quadro de papel de la Concepcion con cornisa negra y dorada.

Una testa de la Santa Verónica con cornisa dorada.

Un quadro pequeño de Nuestra Señora con el Niño sin cornisa.

Un quadro de San Miguel sin cornisa.

Un quadro pequeño de Paulo Vto con cornisa negra.

Otro quadro de un Salvador sin Cornisa»<sup>1152</sup>.

Bernardo de Toro fue sucesor de su mentor Hernando de Mata como cabeza de la misteriosa Congregación de la Granada, un heterodoxo grupo de caballeros sevillanos considerados alumbrados que compartían un singular secreto, el cual solamente podía transmitirse de generación en generación exclusivamente a seis personas, siendo una asociación muy activa en la defensa de la concepción inmaculada de María<sup>1153</sup>. Entre sus miembros, quienes fueron perseguidos por la Inquisición y por la Orden de Santo Domingo, se encontraban personas de muy distintas profesiones, como religiosos, plateros o artistas, como Juan Bautista Vázquez, *el Viejo* (1510–1588), Vasco Pereira (1535–c. 1609) o Juan Martínez Montañés, entre otros. Muchos de ellos fueron retratados por Francisco Pacheco en diversas ocasiones, demostrándose por ello la cercanía que el pintor mantuvo con esta congregación<sup>1154</sup>. A pesar de su gran implicación en esta secta, Bernardo de Toro no hizo mención expresa a ningún asunto concerniente a ello, quizás habiendo tomado conciencia en Roma de la importancia de mantener el asunto en secreto para evitar represalias por parte del Santo Oficio, después de haber obtenido en la Urbe

---

<sup>1152</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 243 (concretamente los folios 783v-784). En otros documentos vinculados con su testamento Bernardo de Toro señaló sus bienes raíces en Sevilla, indicando que poseía tres casas con tiendas en las proximidades de la iglesia del Sagrario (las gradas), el usufructo de otras en la plaza de Arriba, en la collación de San Isidoro, en la calle Parras, y una sobre el arco de la Alcaicería Mayor (cuya propiedad fue del marqués de Villanueva del Fresno y de Per Afán de Ribera. Véase el apéndice documental, docs. núm. 270 y 271.

<sup>1153</sup> Sobre la Congregación de la Granada, véase: Menéndez Pelayo, 1987, II: 172. Domínguez Ortiz, 1983: 161-177. Huerga, 1988: 217-237. González Polvillo, 2009-2010: 47-72; 2011: 117-142; 2012: 141-186. Lleó Cañal, 2015: 201-217.

<sup>1154</sup> Sobre este particular, véase especialmente: González Polvillo, 2009-2010: 47-72. Lleó Cañal, 2015: 201-217.

un gran reconocimiento en la corte papal y entre la comunidad hispana. Sin embargo, no perdió el contacto ni con su propia familia<sup>1155</sup>, ni con sus compañeros más cercanos, como Mateo Vázquez de Leca, con quien mantuvo una fluida correspondencia epistolar hasta la muerte de este, y ahora podemos confirmar que les envió obras de arte. Al menos, eso es lo que se deduce del testamento del platero Alonso Pérez Vargas, miembro de la Congregación de la Granada, quien afirmaba poseer en 1632:

«un lienzo de pintura que tengo que es Nuestra Señora del Pópulo echa en Roma e más dos ángeles de talla plateados que están incados de rodillas y otro dos pequeños de talla que yo pongo en el nacimiento e adornados y repujados y otros dos mayores encarnados es del padre Bernardo de Toro que me lo a traído de Roma»<sup>1156</sup>.

## 428

Este a su vez demuestra cierta familiaridad con el religioso al nombrar como una de sus herederas a la hermana de Bernardo, María de Toro, a la que deja cuatro de los ocho grandes lienzos con diversos episodios de la *Vida de Jesucristo y de la Virgen*, así como uno de «Nuestra Señora de pintura que está sentada con un Niño Jesús en los brazos» y otros cuatro de pequeñas dimensiones con los *Doctores de la Iglesia*, a repartir con el orfebre Bartolomé de Mendiola<sup>1157</sup>. Además, su estrecho vínculo con la secta le llevó a tener expuesto en su residencia –que se hallaba colindando con la casa del genovés Jerónimo Burone– sendos retratos de Hernando de Mata y Rodrigo Álvarez, miembros de la congregación de la Granada<sup>1158</sup>. Es muy probable que estos lienzos hubieran sido ejecutados por Francisco Pacheco, quien esculpó a estos dos personajes para insertarlos en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, o quizás Juan de Roelas, del cual se

---

<sup>1155</sup> En 1628 debió de fallecer su tía Isabel de Basurto, noticia que no pasó desapercibida para Bernardo de Toro, quien aceptaría el patronato que esta tenía en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla. Véase el apéndice documental, doc. núm. 245.

<sup>1156</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 244 (concretamente folio 56r).

<sup>1157</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 244 (folio 56r). Además, en la colección de este platero existía un pesebre escultórico del que donó a la Casa Profesa hispalense

<sup>1158</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 244 (folio 56r).

conserva en la Gemäldegalerie de Berlín un *Retrato de Hernando de Mata con la Inmaculada* (fig. 191), fechado en 1612, que podría identificarse con el que aparece en el inventario de los bienes del platero Alonso Pérez.



Fig. 191.- Juan de Roelas, *Hernando de Mata con la Inmaculada Concepción*, 1612.  
Berlín: Gemäldegalerie.

De esta manera encontramos en Roma a Benito Delgado, presbítero sevillano, pagando en 1621 a Juan Bautista de Herrera 300 ducados<sup>1159</sup>, siendo este probablemente un canónigo con origen en Plasencia pero se encargaba por entonces de la contaduría de la Catedral, famoso por usar el método de la doble partida<sup>1160</sup>. En el mismo año aparece por la Urbe el mencionado Juan de Zúñiga, otro canónigo hispalense que se presenta en una carta como camarero de su santidad el papa boloñés Alessandro Ludovisi, quien subió al trono como Gregorio XV, tratando cuestiones de cobros con Gaspar Rodríguez de Herrera, racionero de la Catedral de Sevilla<sup>1161</sup>. En 1622, Diego de Avendaño y Mondragón, clérigo hispalense y gentilhomme del cardenal Borja, envió desde Roma un poder a su padre Gaspar de Avendaño para nombrarlo curador de sus bienes y que pudiera así pagar a su futuro cuñado, Pedro Pacheco, por la dote de su hermana<sup>1162</sup>. Dos años más tarde se documenta la presencia de Juan Federighi al servicio del pontífice<sup>1163</sup>, que como se ha mencionado en el capítulo dedicado a los florentinos, se hallaría allí hasta 1628; y en 1626, además de los religiosos ya nombrados en el entorno de la embajada, murió en la Urbe Pedro Larios Monje, presbítero de La Palma del Condado, que se alojaba en el palacio del Conde de la Fuente del Saúco, Antonio Deza y Guzmán, pidiendo como última voluntad ser enterrado en la iglesia de Santiago de los Españoles<sup>1164</sup>. Si bien hasta el momento se desconocía una estancia italiana de este personaje, resulta de especial relevancia por su estrecha amistad con el padre de Alonso Cano (1601–1667), Miguel, en el periodo que ambos estuvieron trabajando en la capital andaluza, pues Pedro Larios fue beneficiado de la iglesia de Santa Ana de Triana y a la muerte del padre del artista en 1642 aún le debía 20 reales<sup>1165</sup>. Alonso Larios, tío del religioso<sup>1166</sup>, era visitador general

---

<sup>1159</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 223.

<sup>1160</sup> Hernández Borreguero y Donoso Anes, 2012: 41-52.

<sup>1161</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 224. Sobre Gaspar Rodríguez de Herrera, véase: Quevedo Sánchez, 2014: 235-272.

<sup>1162</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 232. Años más tarde, en 1672, se encontraba en Roma Sebastián de Avendaño, contador, quien contrató a un pintor llamado Pacífico Germán para que hiciera unos trabajos en su morada; véase el apéndice documental, doc. núm. 291.

<sup>1163</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 237.

<sup>1164</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 230.

<sup>1165</sup> López Martínez, 1928: 221.

<sup>1166</sup> En la documentación del Archivio Storico Capitolino de Roma este personaje lo nombra como su tío, al que autoriza para cobrar todos los beneficios que tiene en Sevilla (véase el apéndice documental, doc.

de las iglesias y obras del arzobispado y se le presupone uno de los promotores de la reforma que experimentó el templo por entonces, obras que dirigió Diego López Bueno y en las que colaboró Miguel Cano en la ejecución de algunos retablos, advirtiéndose en ellos una clara influencia italiana<sup>1167</sup>. Alonso Larios aprovechó su cargo como visitador para impulsar numerosas obras arquitectónicas en todo el territorio sevillano, siendo además en algunas ocasiones el diseñador de las trazas de los retablos, como ocurrió en 1621 con la ejecución de un monumento en la parroquia de Villalba, para el que volvió a contratar a Miguel Cano<sup>1168</sup>.

En 1628, se documenta la presencia en Roma de Alfonso de la Cueva, presbítero<sup>1169</sup>, Alonso Manzanedo de Quiñones, canónigo y auditor del tribunal de la Rota romana, quien como los anteriores, daba poder a los rectores y priores de la Compañía de Jesús de Sevilla para que cobrasen sus beneficios<sup>1170</sup>, así como a Melchor de la Serna, presbítero hispalense, quien recibió cierta cantidad de dinero de Juan José de Vendigar de Arellano<sup>1171</sup>. Un año más tarde, se documenta a Martín Morales<sup>1172</sup>, presbítero, y a Asensio Gallo, canónigo de la Iglesia de Sevilla, quien fue pagado con doscientos ducados por el cardenal Albornoz<sup>1173</sup>. Mediante un poema de Juan de Tassis, conde de Villamediana, sabemos que Gallo fue anteriormente –pues Tassis murió en 1622– deán de Plasencia, y se había ocupado sobre la temática de la Providencia en algún discurso que debió ser oído por el poeta<sup>1174</sup>.

---

núm. 231), mientras que la bibliografía hasta el momento lo ha considerado como hermano, por ejemplo en: Herrera García, 2002: 607.

<sup>1167</sup> Herrera García, 2002: 607.

<sup>1168</sup> Herrera García, 2002: 607.

<sup>1169</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 295.

<sup>1170</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 235.

<sup>1171</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 236.

<sup>1172</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 246.

<sup>1173</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 238.

<sup>1174</sup> El soneto se titula “A don Asensio Gallo, deán de Plasencia, confirmándole un discurso que ha hecho de la Providencia”.

[http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/fed/cc9/368/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mime/s/fedcc936-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_15.htm#253](http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/fed/cc9/368/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mime/s/fedcc936-82b1-11df-acc7-002185ce6064_15.htm#253) (consultado: 2 de agosto de 2019).

Felipe Rodríguez, aunque natural de Toledo era canónigo de la Colegiata del Salvador de Sevilla, y se hallaba enfermo en la casa de Enea Laviani y su esposa María de Aragón y Cardona, localizada en la Piazza di Spagna de Roma, conocida entonces como de Santa Trinità dei Monti. Allí se encontraba al menos desde 1625, cuando recibió de Mario Farsetti cierto dinero enviado por Luis Lupión desde Sevilla correspondiente a los beneficios que poseía en la iglesia de Niebla<sup>1175</sup>. Temeroso de perder la vida, redactó su testamento el nueve de septiembre de 1630, incluyendo el inventario de todas las pertenencias que poseía entonces en la aquella morada donde había residido. Entre ellas una serie de pinturas y libros que son las siguientes:

«Primeramente, en la salita 14 quadros de Christo nuestro señor y sus santos apóstoles de todo cuerpo pero pequeños de dos palmos de altura más o menos sin cornisas o aros.

Ítem un quadro de Nuestra Señora con el Salvador en brazos de tres palmos en alto sin aros.

Ítem dos quadros de tela de emperador de la Historia y Martirio de Santa Catalina sin aros.

Ítem cinquenta y quatro libros es a saber quatro grandes y los demás medianos y muy pequeños en diversas lenguas.

Ítem asta doscientos tomos o más en papel sin religar de mi librillo intitulado Apología compuesta por el doctor Roa.

En la cámara hay las siguientes cosas:

Dos quadros de nuestro Señor y de Nuestra Señora grandes de cuerpo

Un Cristo de tela imperial.

La Assuncion de Nuestra Señora de la mesma tela.

---

<sup>1175</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 233. Este mismo envío se dio también en 1627; véase el apéndice documental, doc. núm. 234.



Un quadro de San Miguel con la misma tela.

Un quadro del Ángel Custodio y otro de Santa Úrsula con sus vírgenes en tela imperial.

La degollación de San Juan Bautista, y otro quadro de Nuestra Señora, Santa Ana con el Salvador y san Juanino y san Jusepe, y otro de San Juan todos tres menores de tela imperial»<sup>1176</sup>.

Como se puede contemplar, todos los cuadros presentes en la colección de Felipe Rodríguez son devocionales y ninguno presenta una atribución o descripción particular que pueda servir en su identificación. No ocurre lo mismo con los libros, que permiten conocer ciertos rasgos de la personalidad de este religioso, puesto que los doscientos tomos indican que se hallaba en Roma posiblemente para tratar el dogma de la Inmaculada Concepción con Juan Roa Dávila. Este jesuita llevaba en la Urbe desde principios del siglo y probablemente también moriría en este mismo año de 1630, siendo esta ciudad su jaula de oro, pues había llegado obligado por el papa para evitar ciertos escándalos en la corte madrileña, y para tenerlo controlado, el pontífice lo castigó a no poder salir de los límites de la población. Esta medida fue tomada como consecuencia de haber publicado ciertos trabajos sobre conflictos jurisdiccionales entre el Estado español y la Iglesia, en los que se afirmaba que el monarca debía defender a su pueblo de cualquier abuso de poder incluso si este viniera de la propia Iglesia. Roa fue finalmente procesado por desviaciones de la doctrina, encubriendo el principal motivo para evitar conflictos políticos con Felipe IV. Fue condenado a residir por siempre en Roma, donde se dedicaría a escribir ciertos tratados en los que reconducía sus teorías dentro de lo estipulado por la Santa Sede sin conseguir que le devolvieran su total libertad para volver a España, terminando sus días estudiando los libros del Antiguo Testamento<sup>1177</sup>. Por tanto, muy probablemente Felipe Rodríguez fuera un jesuita que viajó a Roma para trabajar en unos

---

<sup>1176</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 225.

<sup>1177</sup> Alvarado Planas, 2000: 331-385.

de los libros que Roa había estado elaborando allí, siendo muy probablemente el que versa sobre la definición del dogma inmaculista concluido en 1624 intitulado *Apologia pro B. Mariae Virginis Conceptione Immaculata*, como consecuencia de la petición hecha por Felipe III, el cual, como otros muchos, no fue aprobado para su publicación. Sea como fuere, lo cierto es que este religioso murió en Roma y fue enterrado en la iglesia de Santiago de los Españoles, a la que muy probablemente donara todos sus bienes al haber nombrado como heredera universal a su propia alma<sup>1178</sup>.

En 1631 encontró en Italia la muerte el arzobispo de Sevilla Diego de Guzmán y Haro, quien había sido nombrado cardenal por Urbano VIII en 1630, pero poco pudo disfrutar de esta designación, pues falleció entonces en Ancona cuando acompañaba a María de Austria hasta Alemania para la celebración de su matrimonio con Fernando III de Habsburgo<sup>1179</sup>. Por ello, desde ese año los religiosos españoles en Roma hicieron llegar a Sevilla numerosos poderes relativos a la aceptación de su espolio, como Antonio Sarmiento, Pedro de Contreras y Antonio Valderrama y Montalvo, maestre de ceremonias y gentileshombres de cámara del cardenal respectivamente, quienes estarían en su séquito al fallecer<sup>1180</sup>. Por esta razón se encontraba en la Urbe Luis de los Cameros, capellán y gentilhomme del cardenal de Sevilla, cuyo hermano estaba por entonces en Nápoles al servicio del duque de Alcalá<sup>1181</sup>. Además haría también su testamento en la ciudad el clérigo gaditano Jerónimo Rendón, en cuyo inventario aparecen asimismo ciertos cuadros devocionales, y declara tener diversas deudas con Lorenzo Centurione y Francisco Henríquez de Ribera<sup>1182</sup>. También en los primeros años de la década de 1630, estuvieron presentes en Roma otros religiosos sevillanos como Pedro Cabezas<sup>1183</sup>, Juan de Céspedes

434

---

<sup>1178</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 228. Felipe Rodríguez nombra como albaceas a Miguel Aguiló, abogado de la corte, así como a Pedro Tobar, Ángel y Pedro Fernández Calvo, residentes en Roma, a quien les dio diversas instrucciones para pagar, entre otros, las deudas de las rentas de las Indias.

<sup>1179</sup> Ortíz de Zúñiga, 1796, IV: 312-314.

<sup>1180</sup> Véase el apéndice documental, docs. núm. 253, 254 255.

<sup>1181</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 248.

<sup>1182</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 226.

<sup>1183</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 239.

y Velasco –ese último relacionado con el obispo valenciano Luis Crespí de Borja en 1633<sup>1184</sup>–, así como Alfonso Gutiérrez de Carmona<sup>1185</sup>.

En 1632 sería nombrado arzobispo de Sevilla Gaspar de Borja y Velasco, quien había llegado a Roma en 1612 cuando fue elevado a cardenal con el título de Santa Susana y posteriormente con el de Santa Cruz de Jerusalén por Paulo V, instado por el monarca español. Allí desempeñó en ciertas ocasiones cargos de representación diplomática defendiendo los intereses de la corona castellana, como embajador de España desde 1616 hasta 1619, virrey de Nápoles en 1620, Consejero de Estado en 1623 y nuevamente como embajador ante la Santa Sede en 1631. Al mismo tiempo desarrolló una importante actividad como mecenas artístico, llegando incluso a proteger a ciertos artistas, como al catalán Jerónimo Francolí y a Tommaso Donini, *el Caravaggio* (1601–1637)<sup>1186</sup>. Sin duda, el contacto con el contexto cultural romano le llevaría no solo a realizar encargos para su propia colección, sino también a ejercer de intermediario para otros personajes españoles, como demuestra el que hizo a Alessandro Turchi (1578–1649), consistente en una serie de lienzos con episodios de la *Vida de la Virgen* para decorar el oratorio del Alcázar madrileño de Isabel de Borbón<sup>1187</sup>, además de contribuir a la ornamentación de varios templos romanos. En este último sentido, García Cueto propone, por ejemplo, que la pintura del techo de la desaparecida iglesia de San Giovannino en la vía della Mercede, ejecutado por Felice Santelli y el lienzo de *San Martín* de Giovanni Baglione – identificado como se ha comentado en precedencia con la obra en posesión de la Cassa di Risparmio de Perugia– fueran patrocinados por este cardenal<sup>1188</sup>. El mismo Baglione confirmaría esta información en su autobiografía, indicando además que Borja le había pedido muchas otras obras para mandarlas a España, de la siguiente manera: «Nè passero con silenzio, che il Cardinal Borgia gli fece figurare il s. Martino a cauallo con il pouero;

---

<sup>1184</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 240. En Sevilla su agente era el genovés Stefano Pallavicino; véase el apéndice documental, doc. núm. 241.

<sup>1185</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 242.

<sup>1186</sup> García Cueto, 2014b: 342.

<sup>1187</sup> Finaldi, 2007c: 749-758.

<sup>1188</sup> García Cueto, 2014b: 345.

e sta nella Madonna di s. Giouannino alle Monache di s. Silvestro, oltre a molte opere, ch'egli alli stesso Cardinale laurò, per mandare in Ispagna»<sup>1189</sup>.

En su propio entorno romano, el cardenal contagiaría esta sensibilidad por el arte a los personajes más cercanos a él, una faceta hasta ahora desconocida pero que puede constatarse a través del testamento de su criado Jerónimo Vázquez, redactado en 1622, cuando declaró:

«tengo en el guardarropa del dicho ilustrísimo señor cardenal mi señor, seis paños de tapicería de Flandes de la Historia de Noe de seis anas de caída que hacen en todas 300 anas, la qual tapicería compré de Valdovino, mercante flamenco en 1800 monedas la qual está comprometida en el inventario que de mis bienes ha hecho Juan Rojas que está escrita de su mano que en presentia de los testigos abajo nombrados entrego al infrascrito notario porque se tenga memoria de ellos»<sup>1190</sup>.

436

De esta manera, el lacayo de Gaspar de Borja había tenido a bien adquirir los tapices para la decoración de su propia estancia en el palacio del cardenal, ornamentación que se complementó con un amplio número de cuadros, entre los que no se descarta que hubiese alguno regalado por el prelado:

«Un Cristo en la cruz, dos santa Maria Maggiori, un san Juan con el cordero en brazos, una Catalina de Alejandría, un san Jeronimo, una santa María Madalena, el beato fray Pedro de Alcántara, nuestra Señora con san Jose y el Niño, una santa Catalina de Alejandría reina, una Nuestra Señora puestos los ojos mirando al cielo, un Salvador, una Oración del guerto, un retablo de Pablo quinto

---

<sup>1189</sup> Baglione, 1642: 404.

<sup>1190</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 227 (folio 449v).

papa; cuadros en rame y tabla: una Nuestra Señora en rame de un palmo e cuarto, un Salvador en rame del mismo tamaño, una Nuestra Señora y el Niño que duerme de un palmo, un san Jeronimo del mismo tamaño, una laminita pequeña de san Ylefonso y nuestra señora que le da la casulla ovada, Nuestra Señora que libra las almas del purgatorio de plata con su cornisa de evano, y flores de plata con una cortina verde de un cuarto de palmo de alteza, un Ecce Homo de palmo y cuarto con su cornisa de peral, una Veronica pintada en tabla con cornisa negra, una Nuestra Señora san José y el Niño pintada en tabla con cornisa de pero de palmo y cuarto, un beato Simón en tafetán con cornisa de peral negro, una señora de Loreto y san Francisco en una casa con sus vidrieras pequeño, un Ecce Homo y Nuestra Señora en tafetán amarillo con su cornisa, tres laminas una de Santiago y dos de san Esteban, un nacimiento de Nuestro Señor con guarnición de evano y la lámina en que lo pintó toda es de plata»<sup>1191</sup>.

De todo este conjunto sorprende el interés de Jerónimo Vázquez por el material del soporte, prefiriendo las pinturas sobre cobre e incluso plata, exquisito gusto que estaría unido a un profundo conocimiento del alto valor monetario que estas piezas alcanzarían en España, creando de esta manera una colección acorde con el estatus que debía mantener al lado de un mecenas tan prolífico como Gaspar de Borja, y al mismo tiempo una especie de fondo de inversión. Así lo debía de haber concebido para que al momento de su muerte fueran enviados a España a su hijo y heredero Juan Alberto Vázquez, especificando en una cláusula de su testamento que los mandaba para que este las vendiera y se quedara con el dinero<sup>1192</sup>.

---

<sup>1191</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 227 (folio 450).

<sup>1192</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 227 (folio 476). Jerónimo Vázquez era natural de Alcalá de Henares, pero no trasciende el lugar de España donde se hallaba su heredero al momento. Cabe destacar también que este tenía en Roma una criada de nombre María, la cual era de Sevilla, siendo este un privilegio que indica que Vázquez debía ostentar un cargo de servicio relevante, posiblemente ayudante de cámara del cardenal. Por este mismo motivo se podría pensar que el sevillano Pedro Ponce de León, maestro de cámara del mismo cardenal, pudo verse influido también por el mismo mecenazgo artístico.

Por tanto, en los periodos en los que el cardenal Borja se establecería en Sevilla como cabeza de la Iglesia hispalense, entre 1632 y 1645, hasta su nombramiento como arzobispo de Toledo, su gusto por el arte sería un estímulo para la vida cultural, y muy probablemente llevara con él al palacio arzobispal una parte de los cuadros de su propiedad para adornar las diversas piezas que lo componen, del mismo modo que habrían hecho sus predecesores en el cargo y seguirían realizando sus sucesores, como se verá a continuación. La colección del cardenal llegó a Madrid en 1639, habiendo sido enviada desde Roma<sup>1193</sup>, estando compuesta por cientos de obras, aunque se vería aumentada con mucha probabilidad en España hasta la muerte del religioso, acaecida el mismo año en que marchó a Toledo. En 1646 se efectuó el inventario de sus bienes, los cuales se hallaban todos por entonces reunidos en Madrid<sup>1194</sup>, encontrándose entre ellos los retratos de Borja llevados a cabo por Velázquez<sup>1195</sup> y un *San Francisco* del Cavalier d'Arpino (1568–1640), siendo esta la única atribución que aparece en toda la lista de más de trescientas piezas.

438

### **Copias sacras y originales profanos: la colección pictórica del arcediano Domingo de Mendiola en el primer tercio del Seiscientos en Roma.**

En 1633 la presencia sevillana en la Urbe se sintió con más intensidad, muy probablemente debido a que a finales de ese año se celebraría el triunfo de la religiosidad popular hispalense con la festividad de la Inmaculada en la iglesia de Santiago. Además de los religiosos ya nombrados en precedencia, como Pedro Ponce de León, especialmente activo en cuanto a las cuestiones administrativas, estaba en Roma Fernando de León Valderrama, presbítero de Écija<sup>1196</sup>, y en agosto redactó allí el inventario de sus pinturas el arcediano de Zamora Domingo de Mendiola, con la intención

---

<sup>1193</sup> AHN, 636, s.f. (4 de septiembre de 1639). Publicado en: Turina, 1994, II: 543-562.

<sup>1194</sup> AHN, *Protocolos*, 6.227, ff.243-337v. Publicado en: Burke y Cherry, 1997, I: 392-406.

<sup>1195</sup> García Cueto, 2014b: 348.

<sup>1196</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 252.

de traerlas consigo a España tras su vuelta<sup>1197</sup>. Nada se conoce hasta el momento de este personaje que se presenta como presbítero del obispado de Calahorra y arcediano de la fuente del Sauco en la santa iglesia de Zamora<sup>1198</sup>. Desgraciadamente no trasciende la edad que alcanzaba en el año en que se firmó la relación, ni tampoco cuánto tiempo llevaba en Roma o siquiera a qué ciudad volvió. Sin embargo, en el expediente de limpieza de sangre del sacerdote sevillano Gaspar Domingo de Mendiola y Atienza redactado cerca de un siglo más tarde, en 1726 se le nombra para dar más consistencia a su pretensión<sup>1199</sup>. Entre los datos aportados para demostrar la pureza de su linaje venían enumerados varias generaciones de familiares, desde sus padres hasta sus bisabuelos. Todos los miembros que se pueden ver en el árbol genealógico –realizado a partir de los datos del mencionado documento<sup>1200</sup>–, fueron vecinos de la ciudad de Sevilla, a pesar de señalarse que en algunos casos procedieran de otros lugares de España, como Juan Bautista de Mendiola, uno de los bisabuelos paternos natural de Leiquito. Entre los testigos que dan fe de la veracidad de la información aportada por el sacerdote, se encuentran algunos procedentes de esta villa vizcaína que añadían información adicional sobre los integrantes ilustres de esta rama de la familia, entre ellos Francisco de Licona que aseguraba conocer a:

«Don Joseph de Mendiola hermano de don Juan Bautista de Mendiola bisabuelo paterno del pretendiente fundador que fue del colegio de la Compañía de Jesús de esta villa y alcalde de ella, y que también conoció a Don Domingo de Mendiola también hermano del dicho don Juan Bautista de Mendiola, comisario del Santo Oficio»<sup>1201</sup>.

---

<sup>1197</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 249. Dado a conocer en: Japón, 2018d: 82-95.

<sup>1198</sup> Se tienen escasas noticias de otro personaje con el mismo nombre que fue pagador de la fábrica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial a finales del siglo XVI (Aguiló Alonso, 2001: 186-187), que por el momento no se puede identificar o relacionar con el arcediano aquí analizado.

<sup>1199</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 250. Documento citado en parte por Adolfo de Salazar Mir en el gran volumen dedicado a los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla, en: Salazar Mir, 1996: 26-27.

<sup>1200</sup> Véase el apéndice genealógico, tabla nº 4.

<sup>1201</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 250 (folio 129r).

Se confirma así que Mendiola volvió a España y que consiguió un puesto de mayor importancia dentro de la curia española como comisario de la Inquisición. Sin embargo, no se sabe aún a qué ciudad trajo su colección, pero teniendo en cuenta que gran parte de su familia viviría en Sevilla, y que trabajaría para el Santo Oficio, institución tan activa en la capital hispalense, se podría llegar a pensar a falta de otra prueba documental que quizás pudo ser a la citada ciudad andaluza<sup>1202</sup>. En cambio, sí se conoce dónde residía en Roma con bastante precisión: la morada del Mendiola se sitiaba en la antigua vía Felice, muy cerca del Monasterio de San Giuseppe Capo le Case<sup>1203</sup>, en un apartamento de la casa del *Señor Bonesse*<sup>1204</sup>, colindante al *Palazzo* de Ottavio Costa, donde al momento vivían el español Juan de Montoya y su esposa, junto con algunos pintores. Posiblemente, este domicilio debía localizarse en entre la actual vía Sistina y la vía Francesco Crispi, donde se encuentra la Galleria Comunale di Arte Moderna que en su día fue el convento de monjas de San José. Esta misma zona, en torno a la Basílica de Sant'Andrea delle Fratte, fue en el siglo XVII uno de los núcleos de mayor presencia de la comunidad religiosa hispana –y francesa– en Roma<sup>1205</sup>, en gran parte por la presencia del palacio de la embajada española, y a su vez uno de los centros de creación artística más notable de aquel tiempo<sup>1206</sup>.

440

Por tanto, es en esta casa donde se encontraba una serie de treinta y ocho cuadros, enumerados en el mencionado inventario, redactado el 19 de septiembre de 1633. De todos ellos, veintiocho son de temática religiosa, siete de bodegones y tres mitológicos, echándose en falta el género del retrato tan habitual en las residencias de religiosos en esta época<sup>1207</sup>. Entre los escasos datos adicionales que se aporta, junto al título de las

---

<sup>1202</sup> La existencia al mismo tiempo de otro personaje de la misma familia con un cargo de especial relevancia en Sevilla, como Gaspar de Atienza, tesorero y gobernador del estado del conde duque de Olivares, puede dar mayor consistencia a la hipótesis.

<sup>1203</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 249 (folio 235v). La vía Felice pierde su nombre años más tarde, dividiéndose en las vías Sistina, Quattro Fontane y Depretis, aquellas que unen Santa Trinità dei Monti con Santa Maria Maggiore.

<sup>1204</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 251.

<sup>1205</sup> Aterido, 2001: 180.

<sup>1206</sup> Sin lugar a dudas, se corrobora este dato en el extraordinario volumen sobre los artistas residentes en este barrio entre 1650 y 1699, en: Bartoni, 2012.

<sup>1207</sup> García Cueto, 2015: 41-42.



obras no aparecen las medidas –a excepción de la única estampa mencionada: “*una Inmaculada de tres palmos*”–, así como ninguna referencia al nombre del creador, lo que hace más difícil la localización o identificación de las obras y sus modelos de referencia. No obstante, la singularidad de algunas de las iconografías señaladas en los títulos nos ayuda a formular una hipótesis de trabajo sobre los modelos reproducidos y del paradero actual algunos originales.

Entre las obras de carácter religioso se señalan dos que hacen referencias directas a copias de pinturas de altares de iglesias romanas, que en aquel momento gozarían de especial notoriedad. En primer lugar se nombra una copia del *San Sebastián* de la iglesia de Sant’Andrea della Valle<sup>1208</sup>. Si bien para la primera mitad del siglo XVII el templo se encontraba aún en construcción, la decoración de sus muros y de la bóveda se había ya realizado hacia 1625 por el parmense Giovanni Lanfranco. Antes incluso que las estructuras de cubrición de la basílica fueran terminadas, las capillas laterales fueron adquiridas por las familias romanas quienes pagaron su decoración, como la Capilla Barberini –diseñada por Matteo Castelli y rematado su retablo con una obra de Domenico Cresti, *el Passignano*, hacia 1617 por encargo de Maffeo Barberini<sup>1209</sup>–, así como la Capilla de San Sebastián patrocinada por uno de los mecenas que contribuyeron a la construcción de la iglesia, el cardenal Alfonso Gesualdo, donde se encuentra la obra a la que hace referencia la copia mencionada (fig. 192). El cuadro original fue realizado por el pintor Giovanni de’ Vecchi (1536–1614), pintor de origen toscano formado con los manieristas Raffaellino del Colle (1490–1556) y Taddeo Zuccari (1529–1566) que llevó a cabo su carrera en Roma hasta 1614 cuando fallece, año cercano a la fecha de creación de esta obra<sup>1210</sup>. Este artista fue elegido Principe dell’Accademia de San Luca en 1597 y a pesar de emplear un estilo manierista muy retardatario cercano otros pintores contemporáneos como el Pomarancio, en este cuadro introduce ciertos matices del

---

<sup>1208</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 249 (folio 235v).

<sup>1209</sup> Costamagna, Ferrara y Grilli, 2003: 69-71.

<sup>1210</sup> Tosini, 1994: 303-307.

clasicismo de Guido Reni<sup>1211</sup>, lo que tuvo que proporcionarle un momento de especial predicamento al final de su vida. Quizás sea esta la razón para entender que tan solo tres años después, hacia 1617, el cuadro ya fuera copiado por uno de los artistas más relevante del panorama romano de esta época, el Cavalier d'Arpino (figs. 193 y 194)<sup>1212</sup>, pues a pesar de exponerse en una de las iglesias más destacadas, no se ha hallado en las fuentes bibliográficas la noticia de una especial predilección devocional por este original. En realidad esta obra conserva desde entonces un papel relevante, señalando el lugar donde se cree popularmente que se encontró el cuerpo del santo romano en la Cloaca Maxima. Esta pintura toma, por tanto, la mística del recuerdo del martirio como punto de peregrinación desde el siglo IV d.C<sup>1213</sup>.



Fig. 192.- Giovanni de' Vecchi, *San Sebastián*, c. 1614.  
Roma, Iglesia de Sant'Andrea della Valle.

---

<sup>1211</sup> Tosini, 1994: 330-331.

<sup>1212</sup> Pinelli, 1977: 55.

<sup>1213</sup> Se debe señalar una noticia reciente y poco conocida que concierne a la decoración de la mencionada Capilla de San Sebastián, y es que se piensa que en ella se podía ver desde una fecha muy cercana al encargo de la obra de De' Vecchi una escultura de Gian Lorenzo Bernini que representaba también al mismo santo. Esa pieza que fue una comisión de la familia Barberini se realizó en 1617 y actualmente se encuentra en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid; véase: Testa 2002: 131-135.



Fig. 193.- Cesari Giuseppe, el "Cavalier d'Arpino", *San Sebastián*, c. 1617-1620. Nápoles: Pinacoteca dei Girolamini.



Fig. 194.- Cesari Giuseppe, el "Cavalier d'Arpino", *San Sebastián*, c. 1630. Londres: Coleccion privada.

La otra copia nombrada es la *Madonna de Santa Sabina*. Si en el caso anterior la obra a la que se hacía directa referencia se encuentra aún en la basílica que procede a la iconografía –a modo de apellido–, en esta ocasión, el original se halla en paradero desconocido. El estudio de esta copia supone desentrañar una incógnita, pues más allá de hacerse alusión a una devoción extendida relativa a una pintura expuesta en la iglesia romana de Santa Sabina sull’Aventino, en realidad es la fama de la pintura a la que corresponde la copia aquella que resultaba suficiente para nombrarla como la *Madonna* de aquel templo. El cuadro que actualmente se podría definir de este mismo modo sería la *Madonna del Rosario* de la capilla de Santa Catalina de Siena<sup>1214</sup>, realizada por Giovan Battista Salvi, *el Sassoferratto* (1609–1685), en 1643 (fig. 195), fecha de ejecución que permite descartar que en el inventario se hiciera referencia a este cuadro.

Sin embargo, la *Madonna* de Salvi fue una donación que la princesa de Rossano –sobrina del cardenal Pietro Aldobrandini– hizo al templo dominico en aquel año, cuando viene instalada en una capilla de la nave de la epístola que años antes estaba decorado por una *Sagrada familia con San José* atribuida a Rafael Sanzio<sup>1215</sup>. Por tanto, es muy probable que fuera esta pieza del pintor de Urbino la señalada en el documento de Domingo de Mendiola, pues debía de ser una obra de especial relevancia más allá de la fama de su creador en aquella institución, siendo donada por los padres del convento a Antonio Barberini, cardenal protector de Francia, en 1633<sup>1216</sup>. Aunque debido al cambio de iconografía de ambos cuadros no sería correcto decir que el Sassoferratto copió la obra

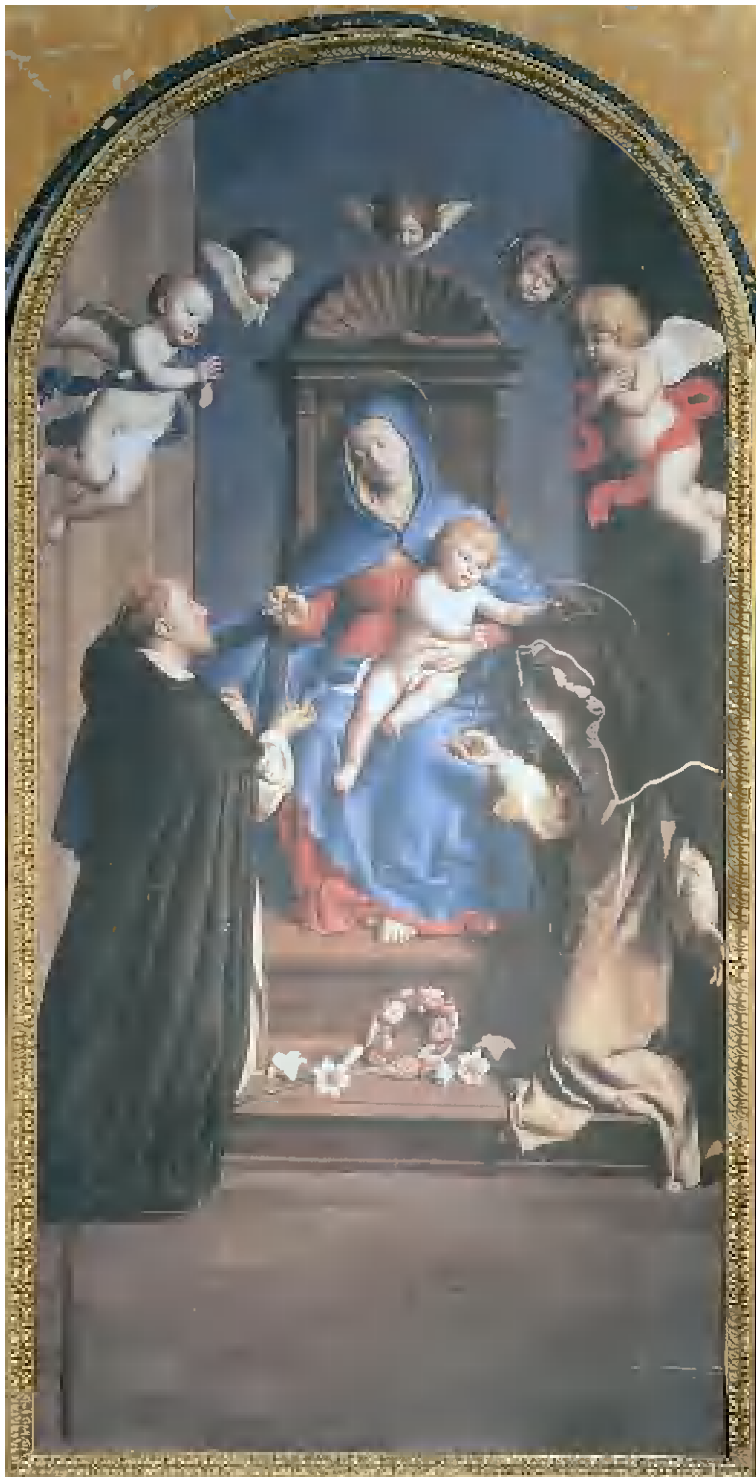
---

<sup>1214</sup> Después de dos robos, se decidió sustituirla por una copia y salvaguardar el original en el museo creado en el propio complejo dominico.

<sup>1215</sup> Matteucci, 2010: 82-87.

<sup>1216</sup> Macé de Lèpinay, 1990: 116. Matteucci, 2010: 82-83. Si bien esta obra no se ha identificado aún, se puede señalar la existencia en 1644 de una *Madonna* de Rafael Sanzio en el inventario del Palazzo alle Quattro Fontane propiedad de la familia Barberini: «Un quadretto in tavola con la Madonna à sedere con il bambino in grembo con garofoli in mano, di mano di Raffaele, con cornice intagliata tutta dorata e suo cristallo dinanzi» (Biblioteca Vaticana, Archivio Barberini, Ind. II, Cred. V, Cass. 69, Mazz. LXXXVI, Lett. I, No. 158. Lavin, 1975: 158-188; datos tomados de The Getty Provenance Index Databases). Otra *Sagrada Familia* en la casa de la misma familia noble en Roma es recordada por Francesco Longhena en una nota al libro sobre la vida de Rafael escrita por Quatremere de Quincy, donde citando a su vez a Jonathan Richardson Jr. Quien dice que «discorre di una Sacra Famiglia di Raffaello esistente nel palazzo Barberini in Roma, rapresentante la Madonna in piedi che tiene per mano il putto Gesù pure in piedi, siccome è S. Giovanni che lo bacia, con S. Elisabetta accanto»; apunta que el padre de Richardson poseía el diseño original de mano del famoso maestro; en: De Quincy, 1829: 109.

precedente<sup>1217</sup>, sí parece evidente que tomó bastantes recursos de las composiciones de Rafael, envuelto todo en una atmosfera propia en la que se respira cierta influencia del barroco romano, así como del toscano Carlo Dolci<sup>1218</sup>.



445

Fig. 195.- Giovan Battista Salvi ,  
el "Sassoferrato", *La Madonna del  
Rosario*, 1643. Roma: Basilica de  
Santa Sabina.

<sup>1217</sup> Este dato viene señalado por Federico Zeri en el verso de la fotografía numerada con la entrada 46140 de la colección de la actual fundación que lleva el nombre del historiador.

<sup>1218</sup> Matteucci, 2010: 83.

De las demás obras de temática religiosa enumeradas, destacamos algunas otras por su reconocible iconografía que nos pone en aviso de la difusión de nuevos modelos creados en la Roma de ese mismo periodo que fueron copiadas rápidamente, como la *Santa Magdalena desnuda arrobada entre ángeles*. La ascensión de la Magdalena es un tema iconográfico que viene de antiguo en el arte italiano, al apreciarse incluso en uno de los ciclos de los frescos de la Basílica inferior de San Francisco de Asís, realizados por Giotto al inicio del siglo XIV. Es un tema que tendrá gran difusión, pero no será hasta cerca del 1600 cuando los artistas se atrevan a pintar a la santa desnuda, apareciendo representada en la mayoría de ocasiones en el momento en que es ascendida a los cielos por los ángeles, siendo este el instante de mayor trance místico, fuera de sí –mismo significado que *arrobada*, como aparece en el documento. Entre las muchas composiciones que se hicieron por distintos artistas en este periodo, la que más se acerca a la descripción es la bellísima *Magdalena* realizada por Giovanni Lanfranco (fig. 196), que es además una de las únicas que por ahora está datada con certeza, encontrándose ya en 1605 en el Camerino degli Eremiti nel Palazzetto de vía Giulia, hoy en el Museo di Capodimonte de Nápoles<sup>1219</sup>. Por su temprana fecha de creación, se sostiene como la que inicia la serie de las demás versiones llevadas a cabo con este mismo tema, como la conservada en la Galleria Colonna de Roma, realizada hacia 1617 y quizás la versión más copiada.

446

Otra obra enumerada que se puede relacionar con otro pintor de la escuela boloñesa tan presente en la Roma de inicio del Seiscientos es un curioso «Niño Jesús dormido y la Virgen haciendo seña con el dedo a San Juan». Esta descripción lleva a pensar rápidamente a la *Madonna del Silencio*, creada por Annibale Carracci (fig. 197). Hasta la realización de este cuadro, la representación más difundida de este objeto fue el modelo establecido por Marcello Venusti (c. 1512–1579), en el que la diferencia más evidente es la actitud del San Juanito, que es quien se lleva el dedo índice a la boca para

---

<sup>1219</sup> Spinosa, 1994: 178.

pedir silencio<sup>1220</sup>. El cuadro del maestro boloñés tendría su paso a la estampa en fechas muy tempranas<sup>1221</sup>, pero aún se desconoce para quien fue realizado. Se piensa que con probabilidad fue ejecutado entre 1599 y 1600, aunque la única noticia que se tiene proviene de Cesare Malvasia, quien lo recuerda en el Palazzo di Giardino de Parma en 1678<sup>1222</sup>. Lo más probable es que fuera comisionado para una colección romana como cabe suponer tras el hallazgo de numerosas copias del mismo en la mencionada ciudad italiana, pintados por artistas activos allí en las fechas que tratamos, como el citado anteriormente Sassoferrato.



Fig. 196.- Giovanni Lanfranco, *La Magdalena portada al Cielo*, c. 1605. Nápoles: Museo di Capodimonte.

---

<sup>1220</sup> Composición difundida posteriormente por otros pintores en el siglo XVI, como Lavinia Fontana, cuyo original se encuentra conservado en el Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

<sup>1221</sup> Borea y Mariani, 1986: 210-211.

<sup>1222</sup> Borea y Mariani, 1986: 210. Spinosa, 1994: 258.



448

Fig. 197.- Annibale Carracci, *La Madonna del Silenzio*, c. 1600.  
Londres: Colección Real.

Como ya se apuntó anteriormente, el número de cuadros de temática no religiosa presentes en el inventario del Mendiola es escaso, aunque las descripciones de las iconografías indican temas originales que difícilmente hacen alusión a copias o cuadros seriados. Las tres pinturas de carácter mitológico referidas al final del inventario pueden llevar a pensar que se trate de una serie única, donde destaca aquella que se refiere a *Dédalo e Ícaro*<sup>1223</sup>. Es consabido como la historia de Ícaro adorna numerosas estancias de palacios de la Edad Moderna debido a la connotación moral que plantea, como por ejemplo el friso del Palazzo Ivancich en Venecia, una de las paredes de la antigua Casa-Palacio de Santa Inés en Granada<sup>1224</sup>, y el techo realizado por Francisco Pacheco en la Casa de Pilatos en Sevilla. Son dos los pasajes de la fábula más ampliamente

<sup>1223</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 249 (folio 235v). Las otras dos son un *Apolo* y una “*diosa Leda con Júpiter transformada en cisne*”.

<sup>1224</sup> Japón y García Cueto, 2019: 255-286.



representados en estos años: Dédalo poniendo las alas a Ícaro, y su posterior caída. Sin embargo, en el inventario del Mendiola se describe el momento en que Ícaro ayuda a su padre, una inversión inusual de los papeles, que indicaría que se tratase de un encargo específico.

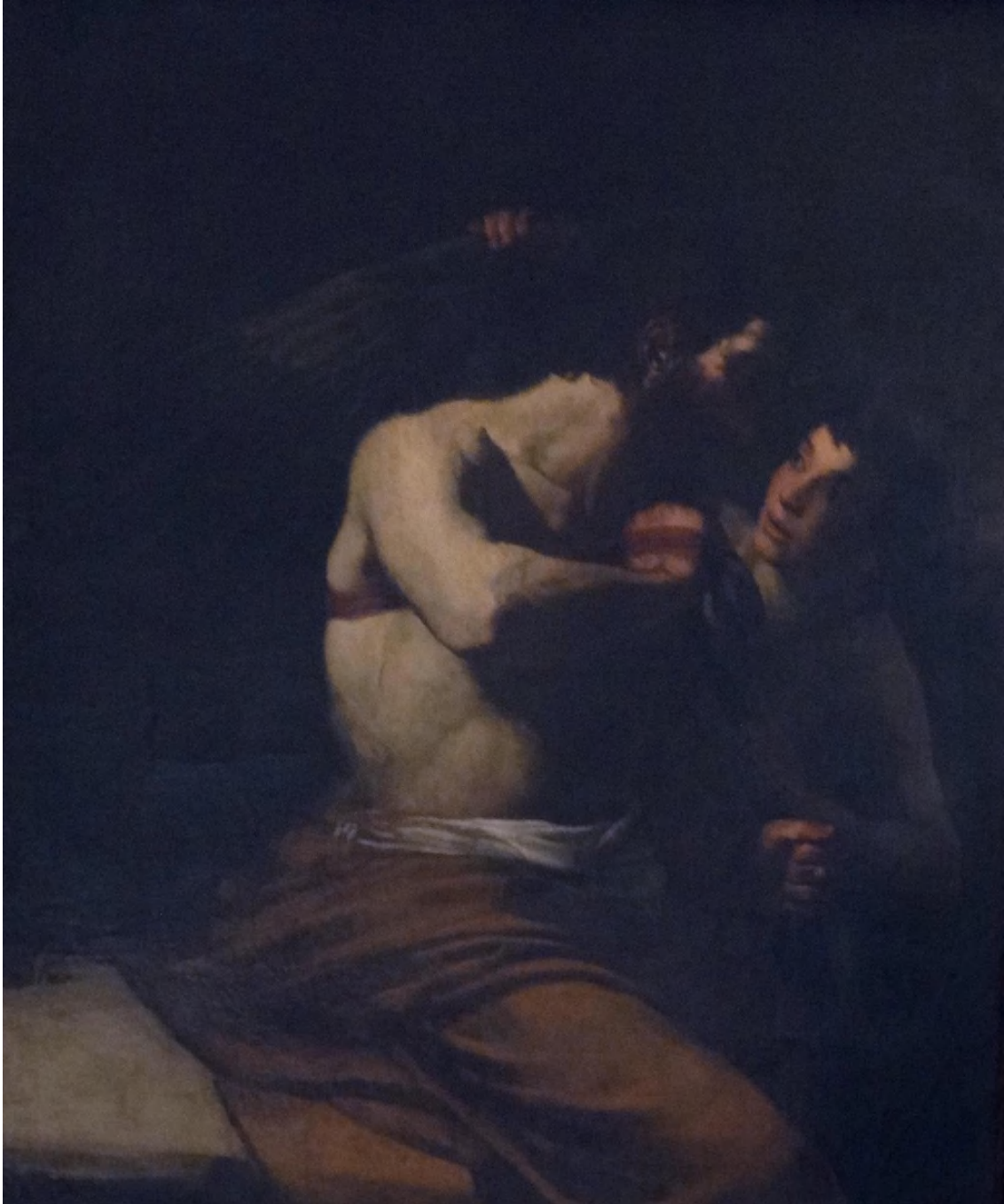


Fig. 198.- Bartolomeo Manfredi (attrib.), *Ícaro que ayuda a Dédalo a colocarse las alas*, c. 1615.  
Bologna: Pinacoteca Nazionale.

En el repertorio visual europeo del siglo XVII resulta difícil encontrar este sujeto. Sin embargo, estamos seguros que no se trata de un posible error del notario en la identificación de los personajes, porque entre las colecciones italianas se conserva al menos un ejemplar. En la Pinacoteca Nazionale de Bolonia se halla un lienzo mal identificado como *Dédalo que pone las alas a Ícaro*, cuando en realidad se puede observar cómo es el joven quien ayuda a su padre (fig. 198). El cuadro llegó al museo a través de una colección romana y fue atribuido a Ribera<sup>1225</sup> y posteriormente Caravaggio. En fechas más recientes, Massimo Pulini lo consideró como una copia de una obra perdida del Merisi realizada por un artista cercano a él, apuntando a Bartolomeo Manfredi (1582–1622)<sup>1226</sup>, como se encuentra actualmente señalado<sup>1227</sup>.

450

La última obra a destacar en esta ocasión es una que hace referencia a un curioso tema, lejano de la mitología y de la religiosidad: *Una mona y un gato en una cocina*. Este cuadro entraría dentro de la temática del bodegón o *natura morta*, tan en auge en esta misma época, siendo considerado un género llegado de los países del norte. Es bien sabido como hubo también ciertas temáticas centradas en la visión de animales en medio de los elementos propios de bodegones y hubo artistas estantes en Roma en el primer tercio del *Seicento* que se especializaron en este género. Entre ellos, el más importante a nivel internacional fue Frans Snyder (1579–1657), pintor flamenco activo en Roma en 1609 cuando firmó un cuadro con las características que se describe en el inventario (fig. 199). El lienzo que se conserva en el Liechtenstein Museum de Viena, procedente de la Hohenbuchau collection<sup>1228</sup>, nos sirve para ilustrar este sujeto del que es difícil pensar que fuera copiado, aunque si versionado como ocurre generalmente en la pintura de bodegón<sup>1229</sup>.

Bien es cierto que es muy difícil mantener estas atribuciones sin un respaldo documental más amplio, aunque los escasos datos aportados en el inventario permiten un primer acercamiento para conocer cómo estaba formada la pinacoteca del sacerdote

---

<sup>1225</sup> Guadagnini, 1899: 108, n°661.

<sup>1226</sup> Pulini, 1993: 306.

<sup>1227</sup> Curti, 2007: 77-79. Papi, 2008: 489, n° 201.

<sup>1228</sup> Sutton, 2011: 358-363.

<sup>1229</sup> Su procedencia se pierde en una subasta de la casa Christie's en 1944.

español. Sobre todo gracias al estudio de las poco comunes iconografías, que conducen al pensamiento de una colección compuesta por obras, en parte, de pintores de cierta calidad activos en la Roma en estas primeras décadas de la centuria. No sólo se podría hablar de Snyder o Manfredi, si no que gracias a las investigaciones del profesor García Cueto, encontramos que otro religioso Fernando Botinete y Acevedo adquirió los dos bustos de *Ninfa* y *Sátiro* de Gian Lorenzo Bernini<sup>1230</sup>. Así parece en un inventario en 1632, un año antes que el analizado en esta ocasión, de los bienes de su residencia, que con mucha probabilidad se encontraba en el barrio de Sant'Andrea delle Fratte, mismo lugar de la residencia del Mendiola.



Fig. 199.- Frans Snyder, *Mona y Gato en una cocina*, c. 1630.  
Viena: Liechtenstein Museum.

---

<sup>1230</sup> García Cueto, 2015: 37-53.

Con el estudio de los censos parroquiales de aquellos años en el distrito romano mencionado resulta muy probable la confirmación de este dato, pues se sitúa a Domingo de Mendiola en 1633 en un apartamento de la casa del señor Bartolomeo Bonese junto con su siervo Bartolomé<sup>1231</sup>. En el mismo año se documenta en la misma zona numerosos artistas de renombre como el escultor boloñés Alessandro Algardi (1595–1654) o pintores como Andrea Sacchi (1599–1651), Cosimo Savelli o Mario Ballasi (1604–1667), este último pintor conocido por su producción como copista de obras religiosas<sup>1232</sup>.

Los datos extraídos y analizados de la colección de Domingo de Mendiola permiten comenzar una reflexión sobre la copia en el mundo hispánico en el siglo XVII, que partiendo de un ejemplo singular podrá ayudar a comprender la mentalidad general como modelo adaptado del gusto italiano. Atendiendo en un primer momento al elenco de las obras religiosas del inventario, se puede apreciar dos tipologías: por un lado, aquellos cuadros que representan figuras de santos y, por el otro, descripciones de escenas bíblicas. Entre los del primer grupo hay un elevado número de los que sólo se mencionan sus nombres por ser devociones muy difundidas en todo el orbe cristiano, como las tres parejas de santos que seguramente hacían *pendant*: *Santa Catalina y Santa Margarita*, *Santo Domingo de la Calzada y San Antonio de Padua*, con la rara excepción de *San Ildefonso y San Atilano*, identificados como los patronos de la ciudad de Zamora<sup>1233</sup>. Sin embargo, existen dos casos de copias en que se hace referencia a dos originales concretos, es decir, aquellas realizadas a partir de las pinturas de los altares existentes en las iglesias romanas. Dos obras que por otro lado, al menos el *San Sebastián* nos plantea pocos problemas de datación del original y de cuándo se inicia la reproducción del modelo sistemáticamente. La temprana fecha de la copia realizada por el Cavalier d'Arpino hacia 1617, sumado a otros ejemplos conocidos como podría el *Arcángel San Miguel* de Guido Reni de la iglesia de los padres Capuchinos de Roma, nos permite pensar que los nuevos altares de las capillas laterales de los templos romanos funcionaron de escaparate, no sólo para los artistas que buscaban nuevos modelos que copiar, sino también para los religiosos

---

<sup>1231</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 251.

<sup>1232</sup> Paliaga, 2014: 29.

<sup>1233</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 249.

españoles que seguían las modas más recientes, dejando en un segundo plano el valor puramente devocional en el ornamento de sus residencias privadas. De forma muy breve, debemos tener en cuenta que la demanda general de copias de cuadros no solo por su valor devocional ha sido la consecuencia natural de un proceso iniciado en el siglo XV en ciudades especialmente activas culturalmente como Florencia, en donde los talleres de artesanos se van fundiendo con las incipientes compañías y las academias de la centuria siguiente, en las que sus principales maestros surtían de modelos a sus ayudantes, que difundirán ciertas tipologías asociadas a un solo artista<sup>1234</sup>. Hablamos, sobre todo, de obras seriadas destinadas al mercado del ornato del espacio privado, donde se preferían las temáticas devocionales más dulces y bellas, en un momento donde la mayoría de compradores no tenían en cuenta el concepto de “original” tal y como hoy se entiende<sup>1235</sup>. Nos referimos a iconografías muy difundidas, como por ejemplo la Virgen con el Niño, temáticas cuyos modelos y sus respectivas versiones tenían más o menos éxito dependiendo de las oscilaciones del gusto y de la inestabilidad de un taller. Este proceder llegará presumiblemente desde Italia a España bien definido a mediados del siglo XVI, cuando se empiezan a copiar masivamente obras como la *Virgen del Popolo*, la *Virgen del Pilar*, o la *Virgen de la Antigua*.

Pero en la Roma del primer tercio del siglo XVII, se asiste a una evolución en el proceso del copiado que se viene desarrollando y que puede verse ejemplarizado en los diversos ítems del inventario del Mendiola. Entre las copias analizadas, se puede apreciar cómo no se trata de la difusión de un modelo concreto que hace un maestro y su taller, ni siquiera imágenes milagrosas de las iglesias más importantes de la ciudad, que eran las más habituales entre los mercantes de cuadros<sup>1236</sup>, sino que en este momento los artistas copiaban composiciones de otros maestros cuando estas podían tener a su vez otros valores diferentes a los ya mencionados, como el puramente estético, o curiosamente el lugar donde se encontraban expuestos. En este sentido, más allá de las iglesias de

---

<sup>1234</sup> Sobre todo con el uso repetido de un mismo cartón, como puso de relieve Rudolf Hiller al hablar de Perugino en el congreso dedicado al artista en el 2000, véase: Hiller von Gaertringen, 2004: 335-350.

<sup>1235</sup> Mozzati, 2013: 181-184.

<sup>1236</sup> Cavazzini, 2010: 257-260.

Sant'Andrea o Santa Sabina, se puede apreciar que en otros inventarios de sacerdotes españoles estantes en Roma en la misma época se hallan copias en los que se mencionan el lugar del cuadro original; en el inventario de los bienes del arzobispo de Sevilla Fray Diego Pimentel redactado en 1650, vemos, entre otros “Un quadro de la Sta. Annunciacion, copia del de la capilla de Su Santidad”<sup>1237</sup>, que es la *Anunciación* pintada hacia 1610 por Guido Reni para la Capilla del mismo nombre en el Palazzo del Quirinale. Así que se podría aceptar que siendo la capilla privada del papa, tener unas copias del mismo se podría considerar, más que como un cuadro devocional, una manera de referencia y asimilación –una suerte de copia– del poder social. De esta manera, es sabido que existieron pintores como Antiveduto Grammatica (1571–1626), que replicaban cuadros que eran encargados a otros pintores por comitentes famosos<sup>1238</sup>.

454

Por tanto, al comparar esta “segunda etapa” en el proceso de difusión de los nuevos modelos religiosos a través de las copias con lo que sucede en España, la influencia italiana se va percibiendo de una manera evidente. Los nuevos modelos devocionales se van haciendo populares y los cuadros de las iglesias van ornamentando las casas privadas, siendo casos paradigmáticos las *Inmaculadas* de Murillo en Sevilla. En toda la evolución expuesta, las pinturas profanas o mitológicas corren una suerte muy diversa. Ya que, si bien la mayoría de ellas son iconografías muy populares, como la *Leda* o el *Apolo*, existen multitud de versiones diferentes e interpretaciones que no podemos considerar como extensamente copiadas. O en otras ocasiones son realmente temas muy pocos conocidos que nos hablan de cierta exclusividad, cuadros con mensajes muy concretos que podría entender sus mecenas, como *El Ícaro que ayuda a su padre*.

En noviembre de ese mismo año de 1633 hizo lo propio Alonso Gómez de Rojas, canónigo sevillano, quien pretendería volver a la capital hispalense después de la festividad de la Inmaculada. En este caso, asistimos a una personalidad poco conocida pero que se presupone a la luz de la documentación inédita como de gran relevancia para

---

<sup>1237</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 9.

<sup>1238</sup> Cavazzini, 2010: 259.

el devenir de la cultura plástica sevillana. Al igual que Bernardo de Toro, Alonso Gómez fue discípulo del iluminado Hernando de Mata, de quien heredaría su biblioteca, y mantuvo una estrecha amistad con todo el círculo de la Congregación de la Granada, especialmente con Mateo Vázquez de Leca, y Agustín Pinello, asimismo canónigo de la Catedral y descendiente de genoveses<sup>1239</sup>. Llegó a ser administrador del arzobispado y del Hospital del Espíritu Santo, destacando por su erudición, prudencia y «severidad de costumbres», por lo que fue enviado por el Cabildo a Roma con la misión de llevar a la corte pontificia la documentación relativa a las beatificaciones de Fernando III, el venerable Contreras y de sor Francisca Dorotea, de quien había escrito su *Sermón fúnebre* (1623), dejando encargado de continuar con estas causas a partir de 1633 a Bernardo de Toro<sup>1240</sup>. Su característico rigor le llevó además a ejercer como consejero de artistas sevillanos en el cumplimiento del decoro, encontrándose dos *Aprobaciones* suyas citadas en el tratado de Francisco Pacheco en relación con el cumplimiento de la doctrina en la representación del *Juicio Final* ejecutado para el convento de Santa Isabel<sup>1241</sup>. Este mismo sentimiento de decencia compositiva debió conducirlo en la conformación de su colección pictórica, compuesta por una excelente y única selección de cuadros de temática puramente sevillana que serviría para la decoración de su residencia en la capital hispalense, pero ejecutadas en Roma, probablemente por renombrados artistas, puesto que en los pocos meses que duró su estancia entabló amistad con Giovanni Battista Pamphili, futuro Inocencio X, y su círculo<sup>1242</sup>. Es posible que algunos de ellos fueron llevados a cabo por el pintor sevillano Diego Gutiérrez, pues se documentan viviendo en la misma residencia en 1633<sup>1243</sup>, estando este artista al servicio del cardenal Spinola, como se verá a continuación. Estos cuadros fueron los siguientes:

---

<sup>1239</sup> Matute y Gaviria, 1886: 2, 19-20.

<sup>1240</sup> Matute y Gaviria, 1886: 18-20.

<sup>1241</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 322-326. Se trata de dos escritos insertados en los *Tratados de erudición*, titulados *Aprobación del nuevo pensamiento, que executó en su cuadro del Juicio el Sr. Francisco Pacheco insigne maestro de pintura de nuestros tiempos, donde puso a el Arcángel S. Gabriel teniendo la Cruz*, citado literalmente por el pintor en el *Arte*; así como *Respuestas a algunas dificultades que me preguntó el Sr. Francisco Pacheco, maestro científico, acerca de un valiente cuadro que hizo del Juicio Universal tan nueva, como verdaderamente pintado*.

<sup>1242</sup> Matute y Gaviria, 1886: 19. Alonso Gómez debió causarle al pontífice una excelente impresión, pues se conoce que recomendó a un general de San Basilio en su estancia en España que se mantuviera bajo la protección del canónigo sevillano.

<sup>1243</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 260.

«Primo un quadro de nuestra señora con el Niño Jesús en brazos y santa Ana en tela imperial.

Un crucifijo de la expiración en la misma tela.

Un san Leandro y un san Isidro juntos en la misma tela.

San Pedro y San Pablo juntos en la misma tela.

La inmaculada Concepción de Nuestra Señora sobre la Luna en la misma tela.

Santa Justa y Rufina juntas en la misma tela.

San Hermenegildo y el santo Rey don Fernando juntos en la misma tela.

San Juan Bautista y Evangelista juntos en la misma tela.

San Miguel y el Ángel de la Guarda juntos en la misma tela.

Seis países en la misma tela travesada.

Nuestra señora y san Joseph con el Niño Jesús huyendo en Egipto de alto de ocho palmos de cara, y seis de ancho poco más o menos.

Otro quadro de san Joseph con el Niño Jesús en brazos y Nuestra Señora de siete y cinco palmos de cara poco más o menos.

Otro quadro de san Joachim y Santa Ana y nuestra Señora de la mesma grandeza.

Una santa Maria Magdalena de tres palmos de cara algo más.

Un san Thomas de Aquino en tela de testa»<sup>1244</sup>.

---

<sup>1244</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 257. Junto con las pinturas, Alonso Gómez encargó en Roma todo los instrumentos necesarios para decir misa, entre ellos «Quatro paños de cáliz de quatro colores guarnecidos de puntillas de oro, dos casullas de dos colores cada una es a saber blanco y colorado la una, y verde y morado la otra con estolas y manípulos; un cáliz con su paterna de plata dorada; un relicario ovado pequeñuelo al parecer de cuerno de búfalo con su pie del mesmo», que adjuntó al inventario para poder llevarlos con él a Sevilla.



Se deduce de este instrumento que Alonso Gómez debía saber con precisión qué imágenes serían las representadas en los lienzos, siendo muy probablemente él mismo quien indicara a los artífices cómo debían ejecutarlas, pues resulta de gran originalidad la serie de cuadros con los pares de santos juntos, la mayoría ellos de origen estrictamente sevillano, como *San Leandro y San Isidro*, *Santas Justa y Rufina*, así como *San Hermenegildo y Fernando III*, siendo este último denominado en el inventario como santo sin haberse celebrado su canonización, la cual se daría en 1671, lo que no deja de resultar paradójico puesto que se trata del inventario de un religioso dedicado al cumplimiento del decoro. Es probable que la mayoría de estos lienzos tengan como base una misma intención centrada en potenciar un sentimiento de estirpe concepcionista con la inclusión de la imagen de la *Inmaculada* y la parentela de la Virgen, por una parte con dos lienzos representado a *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen* y a *Santa Ana, María y el Niño Jesús*, y por otro lado la *Sacra Familia* y la *Huida a Egipto*, que junto a los cuadros de santos podrían tratarse de un conjunto destinado a un único retablo, resultando inevitable asociar estas composiciones dobles a lo que haría Murillo treinta años más tarde para el entorno inmaculista de la iglesia de los Capuchinos en Sevilla. En este sentido, cabe mencionar que como visitador general del arzobispado, Alonso Gómez ordenó hacer un retablo dedicado a Santa Ana en la iglesia de Villamartín, actualmente provincia de Cádiz, para exponer una escultura preexistente de mediados del siglo XVI, encargando su dorado a Pablo Legot (1598–1671)<sup>1245</sup>, quien posiblemente ejecutaría además las pinturas de los santos adyacentes.

No resultaría extraño, por lo tanto, que este religioso hubiese creado en Roma un programa iconográfico para un gran número de las obras de su colección, basado principalmente en la causa inmaculista y su relación con Sevilla, puesto que este clérigo se posicionó tempranamente a favor de este credo, como demuestra su *Sermón que predicó [...] a la Inmaculada Concepción de María, nuestra señora, a quien no toco la culpa ni el debito de ella* (1616), basado entre otros en los escritos de Tomás de Aquino,

---

<sup>1245</sup> Álvarez, 1998: 44.

personaje al que también ordenó efigiar en esta ocasión. No cabe duda que la estrecha cercanía de Bernardo de Toro en Roma pudo condicionarlo para la elección de las obras, puesto que este firma como testigo presente en la casa de Gómez de Rojas, situada en la actual Piazza di Spagna, en el momento de la redacción de este inventario, junto con Pedro de Medina y Alonso García Guijarro<sup>1246</sup>.

### **La estancia romana del pintor sevillano Diego Gutiérrez Terán al servicio del cardenal Agustín Spínola**

En 1634 estuvieron en la capital italiana Pedro Fernández Cabezas<sup>1247</sup>, presbítero sevillano, y terminaría su estancia allí Agustín Spinola, cardenal genovés que sería nombrado en 1645 arzobispo de Sevilla, quien a su marcha de la Urbe haría el inventario de sus bienes para llevárselos consigo de vuelta a España, del mismo modo que los eclesiásticos anteriores, con la diferencia de que en esta ocasión sería el pintor sevillano Diego Gutiérrez quien se encargara del reconocimiento de sus cuadros, documentándose de esta manera su presencia en la ciudad<sup>1248</sup>. Desde que Diego Velázquez regresara a España tras su primer viaje a Italia, no se tenía constancia de la estancia en Roma de otro pintor sevillano hasta finales de la década de 1640 con Francisco de Herrera *el Mozo*. La influencia de la pintura italiana en la Sevilla del siglo XVII se desvela cada vez más clara entre los artistas que despuntaron hacia la mitad de la centuria, como se puede apreciar en la producción de Bartolomé Esteban Murillo, en la que abundan obras inspiradas en originales, copias y grabados italianos que llegaban a la capital hispalense por diferentes vías. Como es conocido, este mismo maestro será uno de los promotores de la fundación de la Academia del Arte de la Pintura de Sevilla hacia 1658, y aunque parece que nunca

---

<sup>1246</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 257 (folio 285r).

<sup>1247</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 262.

<sup>1248</sup> Este argumento se ha dado a conocer en Japón, 2019c: 219-224. Si bien en este artículo se fechó el inventario en 1633, tras una nueva revisión de los documentos se ha verificado el año de redacción en 1634.

realizó un viaje de formación fuera de los confines castellanos<sup>1249</sup>, el arte proveniente de las más notables escuelas italianas estaría muy presente también en parte de su programa formativo<sup>1250</sup>. La propia concepción de la Academia se ha comparado con aquellas otras fundaciones artísticas similares instauradas en Italia e imitada en el ámbito cortesano madrileño<sup>1251</sup>, aunque la diferencia más notable es la financiación que, ajena a un patrocinio externo, era sustentada por los propios miembros<sup>1252</sup>.

En las actas conservadas de las reuniones de esta institución se presentan una serie de nombres de mecenas y artistas –no sólo pintores–<sup>1253</sup> que como miembros de la misma contribuían a la enseñanza y a la sustentación económica de la sede, situada en uno de los edificios más céntricos de la ciudad, la antigua Casa Lonja, hoy Archivo General de Indias. En los documentos de 1660 aparece presidiendo la Academia Francisco de Herrera *el Mozo*<sup>1254</sup>, quien supuestamente demostró un elevado interés en ocupar este cargo antes de su viaje a la corte madrileña, haciendo con ello ostentación de la superioridad de su capacidad técnica gracias a su formación en Italia, vivencia que le diferenciaba de los demás miembros<sup>1255</sup>.

---

<sup>1249</sup> Antonio Palomino relata que en los días que Murillo pasó en la corte, Velázquez lo persuadió para que realizara una estancia en Roma, aunque este viaje se truncó antes de su inicio al surgir problemas en la familia de Murillo que le obligaron a regresar a Sevilla (Palomino, 1986: 290-291). No obstante, su primer biógrafo Joachim von Sandrart afirmaba, pocos años después de la muerte del pintor, que sí llegaría a formarse en Italia, donde incluso realizaría varios encargos para diversos cardenales (Sandrart, 1683: 397). Esta información no ha sido validada por la crítica posteriormente, debido a una supuesta fabulación de la vida del pintor por parte del autor alemán, quien introdujo un gran número de datos provenientes de su propia invención, en: Waterhouse, 1982: 101.

<sup>1250</sup> Palomino, 1986: 312. Angulo Íñiguez, 1981: 101. La presencia el factor italiano llegó a ser física con la estancia del desconocido pintor italiano hacia 1633, al que se enfrentó Valdés Leal, como se ha comentado anteriormente.

<sup>1251</sup> Aranda Bernal y Quiles García, 2000: 119-120. García Baeza, 2014: 119-126.

<sup>1252</sup> Corzo Sánchez, 2009: 15. No obstante, el autor ve semejanzas con la *Accademia degli Incamminati* fundada por los Carracci en Bolonia, debido a que comparten la misma manera de sustentación económica y que en ambas el dibujo se ejercía a través de un modelo vivo. García Baeza, 2014: 118. En este sentido, la influencia de pintura boloñesa en Sevilla ha sido estudiada por el que escribe estas líneas; en: Japón, 2018a: 27-38, 169-176. Sobre la Academia de Murillo, véase también: Cherry, 2002: 47-61.

<sup>1253</sup> Se conocen escultores y doradores, como Pedro Roldán o Bernardo Simón de Pineda; véase: Banda y Vargas, 1982: 11-14. Corzo Sánchez, 2009: 67.

<sup>1254</sup> Banda y Vargas, 1982: 24.

<sup>1255</sup> Ceán Bermúdez, 1806: 64-65. Corzo Sánchez, 2009: 15. En años posteriores, Pedro Núñez de Villavicencio, pintor discípulo de Murillo que había conocido de primera mano el arte del sur de Italia en un viaje realizado a Malta, donde pudo formarse en el taller de Mattia Preti en 1662, así como en Roma en 1673, se erigió como presidente de la Academia. Véase: González Ramos, 1999: 92-95.

Si bien están presentes pintores de gran relevancia, como los nombrados Murillo y Herrera, así como Juan de Valdés Leal o Pedro Núñez de Villavicencio, el análisis historiográfico realizado hasta la fecha sobre la mayoría de los pintores que firmaron las actas y otros documentos de la academia es casi inexistente. Tal es el caso del pintor Diego Gutiérrez Terán, que más allá de su presencia en la Academia entre 1669 y 1673<sup>1256</sup>, solamente se conoce a través de ciertos instrumentos notariales de escaso interés histórico-artístico recopilados por Duncan T. Kinkead<sup>1257</sup>. Pero es gracias a ellos que se tiene certeza del grado de madurez que alcanzaba como pintor hacia 1670, cuando en enero de ese mismo año firmaba un contrato como pintor de imaginería con el padre de un tal Francisco Pardo, comprometiéndose en la formación del joven<sup>1258</sup>. En diversos poderes relativos a la gestión de propiedades y otros asuntos ajenos a su esfera profesional se reconoce como maestro del arte de pintor, hasta que se pierde su huella hacia 1693.

460

Aunque estas son las únicas noticias que se conocen de la vida de Diego Gutiérrez en Sevilla, se debe adscribir un importante pasaje a su biografía que puede revalorizar su figura dentro de la escuela sevillana. Un documento hallado en el Archivio Storico Capitolino de Roma sitúa al pintor residiendo en 1634 en aquella ciudad, desarrollando una actividad vinculada con su oficio en la morada de uno de los personales de la facción española más interesantes en estas fechas entre ambas naciones, el cardenal Agustín Spinola. Por aquel entonces este eclesiástico de origen genovés, que era arzobispo de la diócesis de Santiago de Compostela y enviado especial de la monarquía hispánica en Roma, donde ejercía el puesto de camarlengo del Sacro Colegio de Cardenales<sup>1259</sup>, encomendó al artista sevillano la labor de inventariar los cuadros que había adquirido para la decoración del palacio en que residió en aquella ciudad desde 1630 al 1634. Se trataba, como se ha indicado anteriormente, de un procedimiento habitual en las ocasiones en que un personaje extranjero debía trasladarse definitivamente de esta urbe y deseaba llevar

---

<sup>1256</sup> Ceán Bermúdez, 1806: 153 y 160. Banda y Vargas, 1982: 23. Si bien Antonio García señala sólo su participación en 1673 (García Baeza, 2014: 246 y 269), se conoce que realizó pagos a la institución desde 1669 hasta 1674 (Kinkead, 2009: 238-239). Su figura se ignora en todos los estudios realizados sobre la pintura barroca española -véase Pérez Sánchez, 2010- así como en aquellos especializados en el siglo XVII sevillano; véase: Valdivieso, 2002; 2003.

<sup>1257</sup> Kinkead, 2009: 238-239.

<sup>1258</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 258. Kinkead, 2009: 238.

<sup>1259</sup> Para mayor información sobre la estancia de Spinola en Roma, véase: García Cueto, 2012a: 1075-1076.

consigo su colección artística<sup>1260</sup>, como era el caso del propio Spinola, quien estaría en Madrid en septiembre de ese mismo año.

Si bien no se conoce desde cuándo se encontraba Diego Gutiérrez en Roma –ni si coincidió con Velázquez en su primer viaje realizado entre 1629 y 1631<sup>1261</sup>–, por entonces ya firmaba como maestro pintor, y posiblemente estaría desarrollando una estancia formativa complementaria en Italia. Esta práctica instructiva en el seno del gremio de pintores sevillanos no debe de extrañar, puesto que era una experiencia deseada desde el siglo anterior entre los artistas de las principales escuelas españolas<sup>1262</sup>, y especialmente en Sevilla las noticias sobre las novedades pictóricas debían de ser habituales, como consecuencia de la presencia de diversas familias de comerciantes llegadas de ciudades como Génova, Florencia o Roma, que deseaban tratar con América. En este sentido, Francisco Pacheco recogería para el *Arte de la Pintura*, publicado póstumamente en 1649, la transcendencia del viaje de aprendizaje mediante la información recibida de Pablo de Céspedes, que había trabajado en Roma en el círculo de Federico Zuccari y con Cesare Arbasia<sup>1263</sup>, y especialmente de su yerno Diego Velázquez, quien lo habría informado de los detalles de su primera estancia romana<sup>1264</sup>. Tampoco consta la edad que alcanzaba Diego Gutiérrez en aquel momento<sup>1265</sup>, y aunque es de suponer que debía ser un pintor joven, la tarea realizada para el cardenal Spinola requeriría de una cierta experiencia para reconocer y valorar las pinturas de otros maestros. Su estancia en Roma cobra mayor relevancia por medio de otros datos inéditos que señalan que dispuso su residencia en 1633 en un apartamento de la llamada Isola del Bufalo, nombre que hace referencia al palacio perteneciente a una familia de origen toscano de ese apellido. Aquella manzana pertenecía a la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte, muy cercana a la embajada

---

<sup>1260</sup> Otros ejemplos de este procedimiento notarial llevados a cabo en el siglo XVII se pueden ver en: Aterido Fernández, 2001: 179-181; así como Japón, 2018d: 82-95.

<sup>1261</sup> Sobre esta primera estancia velazqueña en Italia, véase: Salort Pons, 2002: 31-56.

<sup>1262</sup> Checa Cremades, 2007: I-IV.

<sup>1263</sup> Baglione, 1733: 19. Pacheco, [1599 (1985)]: 101. Díaz Cayeros, 2000: 11-15.

<sup>1264</sup> Pacheco, [1649 (2001)]: 206-209

<sup>1265</sup> Los documentos recopilados por Duncan T. Kinkead no proporcionan ninguna información al respecto, más allá de un extracto donde parece especificar las edades de él y su mujer, siendo totalmente incoherentes, ya que este dato se debe a otro poder anterior citado en 1670 del que no se detalla la fecha concreta de redacción. Además, en él no se puntualiza la profesión de Diego Gutierrez, pudiéndose confundir con un personaje homónimo, por lo que se ha decidido no tener en cuenta este apunte biográfico hasta una confirmación más exacta. Véase Kinkead, 2009: 238. Véase el apéndice documental, doc. núm. 259.

española, y en ella convivió con un personaje ilustre de la corte hispánica, el diplomático y escritor Diego Saavedra Fajardo<sup>1266</sup>, que estaba desempeñando desde 1631 la función de secretario de la embajada de España<sup>1267</sup>.

En el inventario se enumeran más de treinta obras de las que solo se refiriere su iconografía, siempre religiosa, siendo en su mayoría efigies de santos, escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, y dos pinturas relativas a personajes del Antiguo Testamento, Job y el rey David<sup>1268</sup>. Si bien para ninguna de ellas se refleja el nombre de su autor, serían probablemente todas adquiridas en el mercado romano en los años que el cardenal estuvo residiendo allí con el objetivo de servir a la decoración de su apartamento, como se refleja en el poder citado. No obstante, gracias al testamento del cardenal y de su sobrino y protegido, Ambrosio Ignacio Spinola –quien también llegará a ser arzobispo de Sevilla–, se puede confirmar que estas obras fueron enviadas a España y acompañaron a su dueño en su última morada, el palacio arzobispal hispalense. Algunas de ellas son mencionadas en su testamento, fechado en Sevilla el 22 de septiembre de 1647. De esta manera se deduce que en la colección romana se exhibían cuadros de grandes artistas, como el caso del primero que se inventaría, *La Oración en el Huerto*, que se puede identificar con una pintura realizada por los Bassano, habiendo pertenecido posteriormente a su sobrino Ambrosio de Spinola, quien a su vez lo dejaría en herencia a su prima la condesa de Arcos<sup>1269</sup>. Se hallaba también una obra de Tiziano representando al *Salvador*, que en el inventario fechado en 1634 viene descrito como *una testa del Salvador*, la cual pasó a la marquesa de Leganés<sup>1270</sup>. Del mismo pintor parece que existió el original, o quizás una copia de la *Virgen del conejo* realizada en origen para el Duque de Mantua, que el propio Agustín dejó en su testamento a Filippo Spinola<sup>1271</sup>, y con

---

<sup>1266</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 260. Se reconoce como “Diego pittore spagnolo”. Por esta misma fuente se sabe también que en una vía cercana a su residencia, en la Isola della Strada della Vita, vivió en aquel mismo año con Alonso Gómez de Rojas, como se ha mencionado anteriormente.

<sup>1267</sup> Clarkson Dowling, 1977: 19.

<sup>1268</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 261.

<sup>1269</sup> Quiles García, 2011: 740. El autor duda si este lienzo pudo pertenecer a Agustín de Spinola antes de entrar en la colección de su sobrino, información que se confirmaría con este dato.

<sup>1270</sup> Quiles García, 2011: 741. A su sobrino el marqués de Leganés mandó un retrato de su padre, también marqués de la misma estirpe, realizado por Van Dick. Este cuadro estuvo en el palacio arzobispal de Sevilla, pero no proviene de la colección pictórica creada por el cardenal en Roma.

<sup>1271</sup> Quiles García, 2011: 740-741. Como bien refiere el autor, este mismo cuadro volvió a Sevilla de manos de Ambrosio Spinola, que en 1679 lo dejó en herencia a su hermana la marquesa de Almazán.

mucha probabilidad corresponde con *Un desposorio de Santa Catalina* que se puede contemplar en el inventario analizado en esta ocasión. Por último, se conoce que la *Concepción de Nuestra Señora* fue realizada en Roma con gran formato por Tommaso Dovini, el *Caravaggino*, gracias a un pleito en que estuvo involucrado Fernando Álvarez, uno de los mayordomos del cardenal que se encargó de recoger el cuadro en el taller del maestro italiano, en cuyo estilo se advierte varias fuentes, siendo las más evidentes el caravaggismo, así como el clasicismo boloñés a través de Giovanni Lanfranco<sup>1272</sup>.

Para 1679, cuando se fecha el testamento de su sobrino Ambrosio, los demás cuadros de origen italiano habrían acabado dispersos en otras colecciones, según dispuso su tío antes de fallecer, haciendo dificultosa una completa atribución del elenco completo. Sin embargo, cabe pensar que con la llegada de Agustín Spinola a Sevilla en 1645, todos los cuadros descritos en la lista se expusieran en el palacio arzobispal, pues el mismo cardenal decidió decorar las galerías de la residencia con su propia colección, acrecentándola además con obras de artistas locales, como Murillo –quien llevaría a cabo un retrato del marqués de Leganés, su sobrino<sup>1273</sup>–, Pablo Legot –quien realizaría un *Apostolado* de cuerpo entero–, Juan de Zamora –que pintó dieciseis lienzos con escenas bíblicas– y Francisco Herrera, que hizo otros cuatro cuadros de grandes dimensiones<sup>1274</sup>. Por tanto, es posible suponer que algunas de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla que aún siguen sin autor fueran de Diego Gutierrez, puesto que el nombramiento del cardenal Spinola como arzobispo de la diócesis hispalense le llevaría a vivir en la ciudad hasta su muerte en 1649, tiempo en el que seguramente el pintor le ofrecería sus servicios, reencontrándose con él tras la estancia de ambos en Roma. Además, en aquellos años decidió reformar el palacio<sup>1275</sup>, en cuyo jardín mandó realizar una gruta al estilo de la existente en los Reales Alcázares y la colocación de una fuente de mármol, rematada con

---

<sup>1272</sup> Curti, 2003: 153-156. En el proceso judicial, el Caravaggino responde a la pregunta del juez que requiere mayores datos sobre el encargo de Spinola, contestando que «il quadro che gli feci era una Concecione della Madonna in grande».

<sup>1273</sup> Quiles García, 2011: 742.

<sup>1274</sup> Valdivieso y Serrera, 1979:8, 58-59 y 65-70. Las únicas obras conservadas *in situ* son aquellas salidas del taller de Juan de Zamora.

<sup>1275</sup> Falcón Marques, 1997: 56-61.

un grupo escultórico que representa a *Hércules y el león de Nemea*, realizada en talleres genoveses<sup>1276</sup>.

Gutiérrez tendría, por tanto, una carrera larga y fructífera, pues las últimas noticias que se tiene de él lo sitúan en Sevilla en las postrimerías del siglo. Sin embargo, paradojas de la historia, no se conoce ninguna obra de su producción actualmente debido al desconocimiento de los rasgos de su estilo. Aun así, se muestra como un artista cuya formación en Sevilla y en Roma se da paralelamente a la de Diego Velázquez, y su presencia en la Academia de pintura, como en su propio taller, supondría un impulso a la difusión de los modelos italianos que, cómo se ha demostrado, pudo estudiar de la mano de notables mecenas del siglo XVII como el cardenal Agustín Spinola y el secretario de la embajada de Felipe IV Diego Fajardo Saavedra.

464

En 1635 murió en Roma Pedro Francisco de Barahona y Trujillo, caballero de San Juan de Jerusalén procedente de Jerez de la Frontera –que al momento pertenecía a la diócesis de Sevilla–, y pedía en su testamento ser enterrado a los pies de la iglesia de Sant’ Andrea delle Fratte, lo más cerca que fuera posible de las puertas. Antes de tomar el hábito, había estado casado dos veces, con Teresa de Villavicencio y N. de Villegas, de las cuales había quedado viudo y con las que tuvo varios hijos, siendo nombrados herederos Rodrigo de Barahona y Villavicencio y Juan de Villegas<sup>1277</sup>. Si bien no trasciende ninguna información sobre sus bienes artísticos (a excepción una joya en forma de venera con la cruz del hábito), debió ser uno de los ricos caballeros jerezanos como se deduce de su participación en las fiestas de cañas y toros celebradas en aquella ciudad con motivo del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1630. En una descripción poética realizada por Juan Spinola Torres puede leerse unos versos dedicados a él:

---

<sup>1276</sup> Quiles García, 2011: 738. García Cueto, 2012a: 1078.

<sup>1277</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 229.



«Toda la gente alegre se alborosa  
Viendo la fama que contenta entona,  
Que entran ya don Fernando de Mendosa.  
Y el galante don Pedro de Barona.  
Con los hijos de Malta Belicosa,  
La plaça de rejones se corona,  
Y se turban los toros mal seguros,  
Aún cercados de guardias, y de muros»<sup>1278</sup>.

En 1636 se hallaba en Roma el canónigo sevillano Alonso Buján, quien se concertaba con Alonso de Lemos y Ulloa, caballero de la Orden de Alcántara, para que entregara a fray Juan de la Madre de Dios, prior general en Roma de los Carmelitas Descalzos, tres piezas de rubíes de un cintillo pasador, un broche con la misma piedra preciosa y una sortija con tres diamantes, entre otros bienes<sup>1279</sup>. Tres años más tarde sería Dionisio de Monserrat quien llegara a Roma, siendo vicario general de Sevilla<sup>1280</sup>, así como Domingo del Pino, clérigo de menores órdenes de Utrera<sup>1281</sup>, y desde 1640 hasta 1653 se localizarían allí Pedro de Rosales, prior del monasterio de San Bartolomé de la capital hispalense<sup>1282</sup>, Diego López de Zúñiga, racionero de la Catedral hispalense<sup>1283</sup>, Gregorio Emmanuel de Albarado, subdiácono<sup>1284</sup>, Luis Gómez Borges, clérigo al servicio del cardenal Aragón en Roma y Nápoles<sup>1285</sup>, Fernando Cortés, clérigo<sup>1286</sup>, Pedro de

---

<sup>1278</sup> Spinosa y Torres, [1630 (1916)]: 15. A través de estos versos también se conoce que Fernando de Mendoza era asimismo caballero de la Orden de Malta, como Barahona.

<sup>1279</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 264. Alonso de Lemos se presenta como capitán de la guardia del conde de Monterrey en Nápoles.

<sup>1280</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 265.

<sup>1281</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 266.

<sup>1282</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 267.

<sup>1283</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 268.

<sup>1284</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 269.

<sup>1285</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 272. Carrió-Invernizzi, 2008: 109.

<sup>1286</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 273.

Paredes, diácono<sup>1287</sup>, Martín de Lugo, presbítero<sup>1288</sup>, y Francisco Vaca de Herrera, canónigo sevillano y Agente de las Iglesias de los Reinos de España en Roma<sup>1289</sup>, quien muy posiblemente tuvo en su posesión las célebres *Ninfa* y *Sátiro* de Bernini tras la muerte de Fernando de Botinete y Acevedo con quien residía en 1632<sup>1290</sup>.

### **Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel.**

En 1649, al mismo tiempo que se publicaba en Sevilla el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, llegaba a Sevilla un personaje muy relevante estrechamente relacionado con Italia, fray Domingo Pimentel, para ocupar un puesto de gran responsabilidad como cabeza del Arzobispado de Sevilla. Este eclesiástico de la orden de Santo Domingo era hijo del conde de Benavente, Juan Alonso Pimentel de Herrera, y antes de alcanzar la capital hispalense había sido nombrado obispo de Osma (1630-1633) y de Córdoba (1633-1649), además de actuar como diplomático para Felipe IV ante la Santa Sede<sup>1291</sup>. En la capital hispalense, sucedía en el puesto al genovés Agustín Spinola, que había demostrado mantener en las reformas y en la decoración de la residencia arzobispal sevillana un gusto substancialmente italianizante<sup>1292</sup>, inclinación cultural que le habría sido inculcada a través de su familia así como por las diversas estancias que llevó a cabo en Roma, una de ellas actuando como camarlengo del Sacro Colegio de Cardenales entre 1630 y 1634<sup>1293</sup>. Coincidiría entonces con el propio Domingo Pimentel, quien estuvo en la ciudad como comisario regio entre 1633 y 1641. Durante esos años, Pimentel junto con Juan Chumacero, uno de los personajes más cercanos al conde-duque

---

<sup>1287</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 274.

<sup>1288</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 275.

<sup>1289</sup> En Roma hizo su testamento; véase el apéndice documental, doc. núm. 278.

<sup>1290</sup> García Cueto, 2015: 40.

<sup>1291</sup> Moroni, 1851: 58.

<sup>1292</sup> Para mayor información sobre el mecenazgo de Agustín Spinola, véase: Quiles García, 2011: 731-752. García Cueto, 2012a: 1071-1085.

<sup>1293</sup> Sobre la estancia de Spinola en Roma, véase: García Cueto, 2012a: 1075-1076.

de Olivares que formaba parte del Consejo Real, constituyeron una embajada extraordinaria para acercar al papa a los intereses políticos de Felipe IV<sup>1294</sup>. Al igual que Spinola, Pimentel fue conformando a lo largo de su carrera una colección pictórica en Italia con la que decoró las distintas residencias que allí ocupó, y que posteriormente sirvió de la misma manera al ornato del palacio hispalense, cuya importancia será desentrañada en las páginas sucesivas<sup>1295</sup>.

Agustín Spinola dejó tras su muerte otro significativo desafío para el nuevo arzobispo, el proceso de santificación del rey Fernando III, que ya se impulsaba desde 1629. En enero de 1649, Spinola encomendó al racionero de la Catedral de Sevilla, Mateo Coello de Vicuña, la procuraduría de esta causa para completar las exigencias de la curia papal, acompañado de dos artistas que lo asesorarían, siendo elegidos por el propio arzobispo los pintores Francisco López Caro (1598–1661) y Bartolomé Esteban Murillo<sup>1296</sup>. La muerte de Spinola acaecida pocas semanas más tarde, acompañada de una epidemia de peste que asoló Sevilla en los meses centrales del año<sup>1297</sup>, hicieron que la misión fernandina no fuera proseguida por Pimentel hasta dos años después, contando para ello también con Murillo.

No se conoce con certeza la situación del pintor en este año de 1649, aunque se cree que pudo alejarse de la vida en Sevilla tras perder a una de sus hijas en la mencionada epidemia<sup>1298</sup>. Por entonces, la fama de Murillo ya era notoria en toda la población y la elección para la asesoría en la causa de la beatificación de San Fernando así lo demuestra, pues en el documento del nombramiento se le define como un pintor que es «en su arte de la mayor aprobación de esta dicha ciudad»<sup>1299</sup>. La aclamación de su figura se debió prácticamente al éxito cosechado tras la culminación en 1646 del gran ciclo pictórico

---

<sup>1294</sup> Sigüenza Tarí, 1997: 25-38. Para entender los antecedentes de esta embajada, véase: Negro del Cerro, 2016: 103-135.

<sup>1295</sup> Para el caso en concreto de la colección de Agustín Spinola, véase Japón, 2019c: 219-224. Para la colección de Pimentel, véase el apéndice documental, doc. núm. 276. Dado a conocer por Tellechea Idígoras, 2002: 3-16.

<sup>1296</sup> Hereza, 2017b: 58-59.

<sup>1297</sup> Véase la crónica de esta crisis realizada por López de San Román (1649).

<sup>1298</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 40-41. Para profundizar en la influencia que pudo ejercer la peste en el devenir de la escuela pictórica sevillana, véase Quiles García, 2006: 57-70; Hervás Crespo, 2015: 78-90.

<sup>1299</sup> Hereza, 2017b: 59.

realizado para el convento de San Francisco, obteniendo un merecido reconocimiento en la ciudad y la consiguiente proliferación de encargos. Sin embargo, debido a la escasez documental relativa a su figura en la parte final de la década de 1640 y el inicio de la siguiente, la producción del pintor hasta que iniciara la ejecución de los lienzos para la Catedral hacia 1655 se disuelve en un mar de conjeturas. En cambio, se conoce que debió de crear en 1650 la *Santa Cena* para la iglesia de Santa María la Blanca o el retrato de *Don Juan de Saavedra*<sup>1300</sup>, así como otros tres encargos relacionados con la nobleza en 1651, cuando Pimentel confirmó de nuevo el nombramiento de López Caro y Murillo como asesores en la misión fernandina. Uno de estos se llevó a cabo en Marchena, ciudad a la que marchó por petición de Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos, para la ejecución de una obra por la que cobró 2.200 reales, de cuyo resultado se desconocen ulteriores detalles, aunque se ha pensado que estuviese vinculado al interés del noble por la orden franciscana y por el fervor inmaculista<sup>1301</sup>. Además, en el mismo año aceptó realizar seis lienzos con diferentes santos para una capilla que Luisa de Ayora estaba levantando en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Sevilla, cuya arquitectura retablistica había sido construida por Francisco de Ribas (1616–1679)<sup>1302</sup>, así como habría pintado un cuadro para la capilla funeraria del rico comerciante de Indias Pedro Ximénez de Enciso, marqués de Casal, en la iglesia de San Antonio de Padua<sup>1303</sup>. A pesar del significativo número de encargos, son pocas las obras que se conservan de las aquí señaladas. Con ellas y con otras que se han ido adjudicando a esta misma fase, como la *Adoración de los Pastores* y la *Sagrada familia* del Museo Nacional del Prado, se puede apreciar cómo Murillo continuaba experimentando en los confines del naturalismo claroscuro<sup>1304</sup>, relacionándose con la pintura italiana triunfante en la primera mitad del siglo, especialmente con el estilo de José de Ribera, que pudo advertir en las obras existentes en la propia provincia sevillana y en un posible viaje a la corte en 1643<sup>1305</sup>, puesto que parece que nunca estuvo en Italia.

---

<sup>1300</sup> Hereza, 2017b: 66-67.

<sup>1301</sup> Angulo Íñiguez, 1961: 25-27. Hereza, 2017b: 67 y 257-258.

<sup>1302</sup> Dábrio González y Villar, 1981: 19-20.

<sup>1303</sup> Quiles García, 2009: 198.

<sup>1304</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 134-139. Navarrete Prieto, 2010: 33-43.

<sup>1305</sup> Para profundizar sobre este particular, véase García Cueto, 2018c: 37- 54.

Cuando Murillo retomó, como se ha señalado, la tarea de asesor para la causa de la canonización de Fernando III, entre 1651 y 1652, su conocimiento sobre el arte de la pintura debía ser especialmente considerable, pues en la relación ejecutada junto con Francisco López Caro a tal efecto, reconoce la antigüedad de diversas pinturas vinculadas con este ilustre personaje que se encontraban en diferentes inmuebles sevillanos. De este modo, se nombra la visita a la Catedral, a los Reales Alcázares, al monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas –donde reconocieron en los frescos de la iglesia las representaciones del monarca y a otros santos protectores de la ciudad salidas de los pinceles de Vasco de Pereira–, al monasterio de San Clemente, donde ambos consiguieron datar las pinturas a través del estudio de las vestimentas de los personajes efigiados, además de demostrar su conocimiento en el procedimiento de la pintura al fresco mediante los ejemplo de la Alhóndiga, y recocieron también la imagen del futuro santo en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Paz, en el convento de San Francisco y hasta en el propio cabildo<sup>1306</sup>. Por tanto, este cometido le permitió a Murillo tener libre acceso a numerosos recintos religiosos y civiles de Sevilla, situación que el pintor aprovecharía para continuar con su formación y tomar apuntes de aquellas obras que le interesaran, al mismo tiempo que buscaba antiguas imágenes de Fernando III. En este sentido, las visitas del pintor a la residencia arzobispal debieron de ser frecuentes antes de la marcha a Roma de fray Domingo Pimentel en 1653, cuando le fue impuesto el capelo cardenalicio por Inocencio X a instancia de Felipe IV, falleciendo en esa misma ciudad algunos meses más tarde<sup>1307</sup>.

En el palacio arzobispal sevillano, el religioso había depositado una colección de pinturas que fueron adquiridas en Italia cuando desarrolló el cargo de embajador del rey en la década de 1630, como se ha señalado anteriormente. Esta se componía en su mayoría de copias y láminas de los más grandes maestros de las diversas escuelas y regiones

---

<sup>1306</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 277. Quiles García, 1999a: 205-206.

<sup>1307</sup> Loperráez Corvalán, 1788, I: 489. Moroni, 1851: 58. Según esta misma fuente, Pimentel fue nombrado en aquel mismo momento, además de cardenal, embajador español ante la Santa Sede, aunque renunció a este cargo. El 22 de julio de 1652 se documenta una visita de los dos pintores al palacio arzobispal para ratificar ante Domingo Pimentel los juicios emitidos en 1649; en: Wunder, 2001: 670-675. Hereza, 2017b: 266-270.

italianas de la edad moderna, como Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Tiziano, Caravaggio y Guido Reni, entre otros<sup>1308</sup>. El inventario fue realizado en 1650 por el propio Pimentel a su llegada a Sevilla, quizás intuyendo la cercanía de su defunción, con la intención de adjuntarlo a una carta que personalmente enviaría al pontífice para solicitar que sus bienes quedasen tras su muerte fuera del espolio obligado para todos los arzobispos, expresándose de la siguiente manera:

«También embio una memoria de las ymagenes que tengo, que todas son de poco valor y no ay original, son copias de ymagenes de ay las mas y dudo puedan llegar a mil o mil ducientos ducados. Supplico a V. Sanctidad humilmente las que destas quedaren en muerte las pueda donar a parientes y criados, sin que entren en espolio, pues la gracia no excede en el valor de la cantidad referida. Solo por señal [de] amor las podran estimar»<sup>1309</sup>.

470

El arzobispo, que conocía en profundidad la legislación en materia de espolios y vacantes<sup>1310</sup>, se quiso asegurar en vida de poder decidir personalmente el destino de los objetos artísticos que adquirió siendo obispo, pues pretendía que tras su muerte fueran entregados a personas de su confianza, como él mismo expresa en la misiva. Para poder conseguir su objetivo sin reservas, Pimentel identificó en el elenco de sus pinturas un número de copias a las que dio un escaso valor, intercalando originales de los que no menciona el nombre de su autor y calculando el total en tan solo unos mil doscientos reales. Se trata esta de una cantidad realmente irrisoria para la colección de un personaje

---

<sup>1308</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (concretamente los folios 417r- 418v). Tellechea Idígoras, 2002: 8-10.

<sup>1309</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 5. Los espolios son aquellos conjuntos de bienes que quedaban en propiedad de la iglesia al morir *ab intestato* el clérigo que los adquirió, por haber sido comprados con rentas eclesiásticas; véase: Escriche, 1852: 643-644. Otros espolios de arzobispos sevillanos estudiados en profundidad son el de Luis Fernández de Córdoba y Francisco Solís, véase respectivamente: Japón, 2013: 51-66, y Ladero Fernández, 2017: 247-261.

<sup>1310</sup> El derecho sobre el beneficio obtenido con los espolios fue una problemática que Felipe IV quiso exponer ante Urbano VIII, y fue tratado largamente en el memorial que el propio Pimentel redactó en 1633 con Juan Chumacero como parte de la embajada ya mencionada; véase: Pimentel y Chumacero, 1633: 157-162.

que ostentaba en el momento en que se realizaron las adquisiciones un papel de gran relevancia social como embajador al servicio del monarca español. Así mismo, era hijo – aunque segundón<sup>1311</sup> –, del VIII conde de Benavente, quien inculcaría en él un gusto por la cultura italiana del alto Renacimiento y del primer naturalismo, como pone de manifiesto que el conde fuera uno de los primeros mecenas de Caravaggio<sup>1312</sup>, y que el propio Pimentel visitara a sus progenitores en la capital partenopea entre 1607 y 1610, desde donde trajo diversas obras de gran calidad<sup>1313</sup>. Además, resulta una suma ilógica comparada con el elevado número de piezas de la lista y con el origen de las mismas en los talleres romanos, pues incluso las copias señaladas, que serían reproducciones de notables obras, tenían por entonces una estimación económica superior debido a la fama de su autor primero o al lugar en donde se exponía el original<sup>1314</sup>.

Más allá del interrogante que supone la calidad de las copias y el destino que se les deparó después de la defunción de su propietario, debemos hacer notar que junto con Pimentel llegó a la capital hispalense una galería compuesta por una exquisita selección de las pinturas italianas más famosas de su tiempo, que seguramente no pasaría desapercibida para los artistas locales. El propio Murillo pudo contemplar en los años que Pimentel residió en la ciudad estos cuadros, debido principalmente a la confianza que el arzobispo había depositado en el artista como asesor, pudiéndose entrever la influencia que estas pinturas ejercieron en su producción a partir de 1655, como analizaremos posteriormente. El factor italiano fue de nuevo decisivo para Murillo ese mismo año, pues entró en contacto con Juan Federighi Fantoni, quien como hemos visto anteriormente fue un personaje de estirpe florentina que le abriría las puertas de la Catedral de Sevilla con el encargo de dos cuadros de brillante hechura con las efigies de *San Leandro* y *San Isidoro*, los cuales ocuparían desde entonces el espacio reservado bajo los dos grandes

---

<sup>1311</sup> Nótese, por ejemplo, que el inventario de los bienes de su sobrino, el X conde de Benavente, Juan Francisco de Pimentel y Ponce de León, que debió morir un año antes que él, en 1652, se contabilizan más de 200 obras, entre las que se incluyen algunas de artistas muy notables como Rafael, Federico Barocci, Ribera y Caravaggio, véase: Burke y Cherry, 1997, I: 496-498.

<sup>1312</sup> Mahon, 1951: 203. Consta que en otras ocasiones, los hijos de los virreyes de Nápoles participaban en el envío y recepción de obras de arte, propiedad de la familia, que eran mandadas desde Italia hacia la Península Ibérica, véase, por ejemplo, el caso del condestable de Navarra, primogénito del duque de Alba; en: García Cueto, 2016a: 269.

<sup>1313</sup> Bernstock, 1987: 5.

<sup>1314</sup> Cavazzini, 2010: 257-260. Japón, 2018d: 93.

nichos de la Sacristía Mayor<sup>1315</sup>. Viene a abundar en este sentido que tres años más tarde, Murillo realizaría con certeza documental otro viaje a Madrid, donde de nuevo pudo estudiar las obras de arte de las colecciones reales, en la cual la pintura italiana está ampliamente representada<sup>1316</sup>.



Fig. 200.- Guido Reni, *Cristo Crucificado*, c. 1635-1638.  
Roma: Iglesia de San Lorenzo in Lucina.

---

<sup>1315</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 150. Juan Federighi se había formado en Roma y había ejercido como camarero secreto de Urbano VIII, pudiendo coincidir en aquella ciudad con Spinola y Pimentel. Para profundizar en la relación entre Federighi y Murillo, véase: Navarrete Prieto, 2017b: 192-197.

<sup>1316</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 55.



El inventario de pinturas del arzobispo comienza nombrando una copia de grandes dimensiones de una obra significativa de Guido Reni, como es el *Cristo Crucificado*<sup>1317</sup>. La versión más conocida ejecutada por este pintor se documenta a finales del siglo XVII en el altar mayor de la iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma (fig. 200), aunque antes de 1663 se encontraba en posesión de Cristiana Duglioli Angelelli, quien la donó al templo tras la muerte de uno de sus hijos<sup>1318</sup>. Mientras que la creación del original se incluye en la producción final del artista, hacia 1639, esta copia debió de realizarse inmediatamente después de la llegada del cuadro a la colección Angelelli, pues el regresó a España del arzobispo en 1641 precisaría con exactitud su datación. Esta información señala la rápida fama que debió de adquirir el cuadro de Reni mucho antes de su pública exposición en el templo, además de indicar otro de los factores por los que se rigió Pimentel a la hora de confeccionar su pinacoteca, la novedad compositiva<sup>1319</sup>. Es muy probable que esta obra quedase en Sevilla tras la muerte del arzobispo y que se donara a la parroquia de San Lorenzo –a emulación de lo hecho por la noble italiana mencionada– pues en el siglo XVIII el erudito Antonio Ponz señaló la existencia de una copia del cuadro de Reni en la sacristía del templo<sup>1320</sup>.

De este mismo autor se mencionan explícitamente en el inventario sendas copias del *Cristo coronado de espinas* y la *Dolorosa*, un conjunto que fue ampliamente difundido en el siglo XVII gracias principalmente a que fueron grabados desde temprano en un formato ovalado<sup>1321</sup>. Aunque los especialistas no se ponen de acuerdo sobre cuál de las versiones autógrafas conservadas pudieron inspirar las estampas y copias de ellos existentes, se ha querido relacionar la imagen de *Cristo* con detalle del cuadro anteriormente analizado que se encuentra en la basílica de San Lorenzo, aunque la

---

<sup>1317</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 8.

<sup>1318</sup> Pepper, 1988: 288-289. Curti, 2007: 71-73.

<sup>1319</sup> Este lienzo de Reni tuvo por entonces una escasa difusión, como demuestra el limitado número de copias contemporáneas a la de Pimentel conservadas en la actualidad. Se tratan de una reproducción a tamaño reducido conservada en el Szépművészeti Museum de Budapest, y una copia con variantes, considerada por Zerri como obra autógrafa, que se halla en la Galleria Palavicini de Roma; véase: Garboli y Baccheschi, 1977:113

<sup>1320</sup> Ponz, 1780: 78. «Como también una razonable copia del Señor crucificado; cuyo original de Guido Rheni se admira en la Iglesia de S. Lorenzo in Lucina en Roma».

<sup>1321</sup> En el siglo XIX se documenta un *Ecce Homo* de Reni en la colección de Aniceto Bravo; véase: Amador de los Ríos, 1844: 441. En la actualidad, son varias las copias conservadas, como son las expuestas en el Museo Diocesano de Cádiz y otra en la iglesia de Santiago de Écija.

hipótesis que parece más plausible apunta al uso como prototipo de aquellos conservados en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Palacio Corsini<sup>1322</sup> (figs. 201 y 202).



Fig. 201.- Guido Reni, *Cristo coronado de espinas*, 1615-1620. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.



Fig. 202.- Guido Reni, *Dolorosa*, 1615-1620. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.

---

<sup>1322</sup> Pepper, 1988: 241. Candi, 2016: 190 y 196.



Fig. 203.- Guido Reni, *La Anunciación*, c. 1609-1611. Roma: Palazzo del Quirinale.

Además, aunque Pimentel ignorara el autor al redactar el elenco de sus bienes, indicó que tenía en poder un importante cuadro que copiaba la *Anunciación de la Virgen María*, cuyo original se encontraba en «la capilla de Su Santidad»<sup>1323</sup>. Esta referencia hace alusión a una capilla privada que se encuentra en el Palacio del Quirinal, residencia pontificia, cuya construcción y ornato se debe a la iniciativa de Paulo V, el cual contrató a un equipo de artistas dirigidos por Guido Reni entre 1609 y 1611 para que llevara a cabo la decoración pictórica del espacio<sup>1324</sup>. Este estaba compuesto de una pequeña nave elíptica y de un presbiterio que fueron pintados al fresco con escenas de la vida de la

<sup>1323</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 9.

<sup>1324</sup> Pepper, 1988: 92-93. Reni estuvo asistido por los pintores Francesco Albani, Antonio Carracci, Giovanni Lanfranco, Alessandro Albini y Tommaso Campana, mientras que de los estucos se encargaron Annibale Corradini y Stefano Fuccaro.

Virgen, enmarcados con refinados estucos decorativos dorados, una combinación de elementos que conducen la mirada del espectador al altar en donde se expone la única pintura al óleo sobre lienzo del conjunto, la *Anunciación* (fig. 203). Los especialistas aciertan al considerar que en este cuadro sólo se aprecian los pinceles de Reni, en cuyo resultado se contempla un complejo equilibrio estilístico entre el clasicismo más brillante y la irrupción del naturalismo. Tanto por la belleza que exhala este lienzo, como por el privilegiado lugar que ocupa, se produjo instantáneamente un fenómeno de admiración y su consiguiente reproducción mediante copias. Es de suponer que para un eclesiástico como Pimentel, que estuvo en contacto en varias ocasiones con el pontífice y pudo ver la obra personalmente, el hecho de poseer una copia de la misma hubo de tener un significado más profundo que el simple goce estético.

476



Fig. 204.- Bartolomé Esteban Murillo, *La Anunciación*, c. 1655. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 205.- Bartolomé Esteban Murillo, *La Anunciación*, c. 1660. Ámsterdam: Rijksmuseum.

477



Fig. 206.- Bartolomé Esteban Murillo, *La Anunciación*, 1665-1668. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Murillo realizó varios lienzos con esta misma iconografía desde aproximadamente 1655 hasta 1670, en los que se puede vislumbrar una clara influencia del cuadro del Palacio del Quirinal. Entre todos ellos destaca la versión de la *Anunciación* conservada en el Museo del Prado que se data precisamente hacia la mitad de la década de 1650<sup>1325</sup> (fig. 204), en la que se aprecian grandes semejanzas generales en la composición y en ciertas particularidades del fondo, como es el vibrante color dorado de la gloria, así como la original corona de ángeles que sobrevuelan la escena enmarcando la paloma. La actitud del ángel y sus ropajes no se alejan demasiado del modelo propuesto, siendo por el contrario una interpretación más personal la figura de la Virgen que se abre al espectador, mientras que Reni sugiere en su obra un ademán de mayor introspección. Existen otras versiones de mano del sevillano que se alejan del modelo reniano, pero sin eliminar por completo su atmósfera, como se distingue en la obra fechada hacia 1660 también propiedad de la misma pinacoteca madrileña, así como en la reproducción de esta que se halla en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Ahondando siempre en este parangón, cinco años más tarde Murillo ejecutaría otras pinturas con esta temática, mezclando elementos de las dos anteriores producidas por él mismo, demostrándose la audacia del pintor en asimilar con grandes dotes de originalidad composiciones ajenas, y dando como resultado un bello lienzo que se expone actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam (fig. 205), así como otro que se halla en el Museo de Bellas Artes de Sevilla que pertenecía en origen a la iglesia de los Capuchinos<sup>1326</sup> (fig. 206). Este último lienzo recupera el mismo formato de Reni, con el arco de medio punto, e introduce una novedad inexistente en los anteriores y que sí aparece en el cuadro del Quirinal: una nube que se

---

<sup>1325</sup> Angulo Íñiguez, 1981, II, 139-140. Recientemente se ha relacionado este lienzo y la *Adoración de los pastores* de la misma pinacoteca madrileña con unos cuadros de Murillo que aparecen en el inventario de los bienes de Francisco Ximénez de Medrano realizado en 1656; véase: Hereza, 2017b: 84 (nota 162).

<sup>1326</sup> Entre 1665 y 1669, Murillo ejecutó dieciséis lienzos para la decoración de la iglesia del convento de los capuchinos de Sevilla y como se demostrará en esta ocasión, el artista utilizó para varios de ellos algunos recursos obtenidos de obras italianas presentes en Sevilla. Para profundizar en este encargo, véase: Angulo Íñiguez, 1981, I: 78-80. Valdivieso, 2010: 133-147. Recientemente se ha celebrado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla una exposición por la efeméride del IV centenario del nacimiento del pintor que pretende recrear el proceso de creación de esta serie a través del estudio de los cuadros, los dibujos preparatorios y la actualización de la documentación; véase el catálogo de la exposición en: Marqués Ferrer, 2017.

desenvuelve en espiral por toda la escena y termina asistiendo al ángel en una suerte de pedestal en el cual apoya su rodilla<sup>1327</sup>.



Fig. 207.- Bartolomé Esteban Murillo, *Ecce Homo*, c. 1660-1670. Londres: Colección Particular.



Fig. 208.- Tiziano Vecellio, *Ecce Homo*, c. 1558-1560. Dublín: National Gallery of Ireland.

<sup>1327</sup> Este elemento sería introducido por Murillo en las versiones realizadas posteriormente, hacia 1670, como se observa en aquella que es propiedad de la Colección Wallace de Londres. Valdivieso sugiere que el pintor pudo inspirarse para el mismo elemento en una estampa de una *Anunciación* desaparecida de Tiziano, llevada a cabo por Giovanni Jacopo Caraglio; en Valdivieso, 2010: 67.

En la producción de Murillo también se cuentan con varias parejas que representan a *Cristo coronado de espinas* y la *Dolorosa* mencionados con anterioridad, pues el pintor popularizó en España este tipo de imágenes devocionales siguiendo tanto la tradición pictórica flamenca como la italiana de los siglos XVI y XVII. Fueron varios los conjuntos que salieron de su taller, diferenciables entre ellos mediante sutiles variantes, los cuales tuvieron una gran difusión en otros obradores locales<sup>1328</sup>. Fundamentalmente, en las figuras de Cristo se acierta a ver la indudable impronta del lienzo de Reni conservado en la Galleria Corsini de Roma, en concreto en dos versiones muy similares encuadradas por la crítica en la década de 1660 que se hallan actualmente en una colección particular de Londres<sup>1329</sup> (fig. 207) y en aquella de los duques de Villahermosa en Pedrola (Zaragoza). Si bien esta comparación estilística ha pasado desapercibida hasta el momento, la crítica ha señalado desde antiguo las coincidencias formales existentes entre ciertas versiones del *Ecce Homo* de Murillo y aquellas del mismo sujeto realizadas por Tiziano<sup>1330</sup>, explicándose esta analogía a través del hipotético conocimiento general que se tenía de estas obras italianas a partir de su fama y el reflejo de la tradicional devoción que se recoge en ellas<sup>1331</sup>. Sin embargo, estamos en grado de confirmar que en la colección de fray Domingo Pimentel había «un quadro de un Ecce Homo coronado de espinas de medias figuras con marco dorado es copia de Tiziano»<sup>1332</sup>. Sólo con la presencia de esta obra en Sevilla se puede argumentar fehacientemente la fuerte influencia que ejerció el *Ecce Homo* de Tiziano, que se encuentra en la actualidad en la National Gallery of Ireland en Dublín (fig. 208), sobre el cuadro de Murillo que se exhibe en el Heckscher Museum of Art de Huntington, Nueva York<sup>1333</sup> (fig. 209). En el Museo del Prado se conserva un original de Tiziano del mismo tema, procedente de la colección de Carlos V, que también

---

<sup>1328</sup> Para comprobar la gran difusión que ha tenido este conjunto internacionalmente, véase: Ángulo, 1981, II: 219-222 y 446-452.

<sup>1329</sup> Valdivieso, 2010: 436, n° 247.

<sup>1330</sup> Curtis, 1883: 200.

<sup>1331</sup> Angulo Íñiguez, 1981, II: 422-426.

<sup>1332</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (concretamente folio 417r). Tellechea ignora esta referencia en su transcripción. Además de este, en la colección de Pimentel se podían ver otras dos copias del mismo pintor, un *San Jerónimo penitente* y *Herodes con la cabeza de San Juan Bautista*.

<sup>1333</sup> De este lienzo de Murillo se ha conservado una copia en la colección del párroco Joaquín Caler de Guadix (Granada), que se ha considerado recientemente obra de taller tras haber sido presentado como réplica.



pudo haber sido conocido por Murillo en alguna de sus visitas a la corte, aunque en esta versión no introduce el atributo de la vara como sí se aprecia en aquella de Irlanda. No obstante, es muy probable que la obra de Madrid pudiera haber sido tomada de inspiración por Murillo para un lienzo que es atesorado por la misma institución museística<sup>1334</sup>. Además, ahondando en la presencia de cuadros con esta misma iconografía, Pimentel había adquirido un original del que no especifica su autor de un «quadro en que está pintado un Ecce Homo de cuerpo entero atadas las manos»<sup>1335</sup>, que concuerda también con la versiones de Tiziano y de Murillo ya señaladas.



Fig. 209.- Bartolomé Esteban Murillo, *Ecce Homo*, c. 1660-1670. Huntington, New York: Heckscher Museum of Art.

---

<sup>1334</sup> Esta obra pudo ser conocida también en la propia Sevilla a través de una copia antigua realizada por Jerónimo Sánchez Coello para Pedro García de Neira; véase: Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 20-21.

<sup>1335</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 9.

482



Fig. 210.- Giovanni Francesco Romanelli (aquí atrib.), *Virgen en adoración al Niño dormido*, c. 1625. Sevilla: Hotel Fontecruz Sevilla Seises.



Fig. 211.- Guido Reni, *Virgen en adoración al Niño dormido*, c. 1625-1627. Roma: Collezione Doria Pamphilij.

La importante presencia de Guido Reni en la colección de Pimentel lo demuestra también otra copia que representa a la *Virgen en adoración al Niño dormido*<sup>1336</sup>. De este modelo son numerosas las derivaciones creadas por el propio Reni y su taller que fueron apreciadas por artistas de toda Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, como demuestra la copia realizada por Mariano Salvador Maella (1739–1819) para la Academia de San Fernando de Madrid<sup>1337</sup>. La mayoría de las copias siguen un mismo modelo de estructura ovalada, con la Virgen a un nivel diferente al del Niño, y pueden presentar una composición invertida como prueba de haber sido creadas a partir de un grabado. Sin embargo, cercando el área geográfica al entorno sevillano, se conoce que en la residencia del III duque de Alcalá, la Casa de Pilatos, se podía ver un original que le fue regalado por el cardenal Ludovico Ludovisi en 1625 al noble durante su estancia en Roma como embajador de obediencia<sup>1338</sup>. Si bien hasta el momento no se ha podido identificar ninguno de estos dos ejemplares, creemos muy posible que uno de ellos pueda tratarse de la obra que se halla actualmente en un hotel de Sevilla, cuyas instalaciones pertenecían anteriormente al palacio arzobispal (fig. 210). Este lienzo copia con extraordinaria atención el cuadro expuesto de la Galleria Doria-Pamphilj (fig. 211), incluido en el diseño del marco que concuerda con el estilo del original, aunque el que se encuentra en la capital hispalense parece de mayores dimensiones (150 x 140 cm). A pesar de que se ha intentado imitar el estilo de Reni con una técnica muy similar, existen ciertas divergencias que hacen pensar que pueda tratarse de una reproducción realizada por algún pintor romano de la primera mitad del siglo XVII, proponiéndose en esta ocasión a Giovanni Francesco Romanelli (1610–1662)<sup>1339</sup>. En la figura del Niño se aprecia una evidente diferencia compositiva, y es que se ha disimulado el desnudo con un paño, quizás como parte del

---

<sup>1336</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v). «Un quadro mediano de Nuestra Señora con el Niño Jesús dormido con el marco dorado y labrado con diferentes frutas, es copia de Guido Reni». Esta referencia también ha sido ignorada en la transcripción de Tellechea.

<sup>1337</sup> Para conocer más acerca de la problemática en torno a esta iconografía, véase: Enggass, 1962: 113-121. Como evidencia del éxito de esta composición, de toda la producción pictórica posterior que toma como referencia esta original iconografía realizada por seguidores y otros muchos pintores en toda Europa, destacamos la conservada en el Hunterian Museum and Art Gallery de Glasgow.

<sup>1338</sup> Brown y Kagan, 1987: 239. Lleó Cañal, 2017a: 180. Tras la muerte del duque esta obra fue enviada a Madrid, desconociéndose desde entonces su paradero; véase: Mallén Herráiz, 2017: 115.

<sup>1339</sup> Agradezco esta indicación al profesor Daniele Benati. El cuadro presenta la inscripción «J. Till», que es sin duda una firma apócrifa introducida con posterioridad a la ejecución del lienzo.

encargo al copista para que se ajustase a la sensibilidad española, más férrea en el decoro que la italiana en aquel momento. Este detalle, así como el esfuerzo por copiar concienzudamente la pintura y el estilo de Reni –hasta el marco–, hace pensar que este ejemplar fuera el regalado por el cardenal Ludovisi al duque de Alcalá, pues si bien el religioso lo obsequió con un posible original, en aquellos años era muy habitual realizar este tipo de obsequios enmascarando que la obra en realidad se trataba de una copia.

484

Fig. 212.- Anónimo italiano,  
*Virgen en adoración al Niño  
dormido*, c. 1635-1645.  
Sevilla: Palacio de la  
Condesa de Lebrija.



Fig. 213.- Guido Reni,  
*Virgen en adoración al Niño  
dormido*, c. 1640-1642.  
Viena: Kunsthistorisches  
Museum.



En la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija también se conserva otra copia de esta composición (fig. 212), aunque con una evidente calidad muy inferior a la anterior y sigue como modelo una versión diversa, siendo más bien la conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 213). Como en la copia anterior, también se advierten ciertas diferencias en cuanto a la atención del decoro, como puede ser la sutil túnica que tapa al niño, así como la introducción de unas gotas de sangre que caen por el cuello del durmiente, que se interpretan como la prefiguración de su pasión y muerte, pero evidenciándose ciertas características técnicas que podrían indicar una posible procedencia en algún taller romano del siglo XVII, por lo que se podría pensar que esta obra fuera la que aparece en el inventario de Domingo Pimentel. Las medidas del cuadro (90 x 103 cm) se asemejan sorprendentemente a otras versiones originales de formato rectangular, como por ejemplo la expuesta en la Bayerischen Staatsgemäldesammlungen de Munich (91 x 101 cm).

Sin embargo, como se ha visto en precedencia, Murillo se inspiró para este modelo la composición de Francesco Vanni. No obstante, la predilección del arzobispo por las obras de Guido Reni se confirma con otras dos copias que aparecen en el inventario aquí analizado, las cuales tuvieron una clara incidencia en la Sevilla del momento y en la producción de Murillo. Una de estas es la *Asunción de la Virgen* que se conserva hoy en la National Gallery de Londres (fig. 214), de la que aún existen en la capital hispalense varias copias que decoran diferentes espacios religiosos. Una de ellas se expone en la sacristía de la parroquia del Salvador, y resulta muy interesante por la correspondencia cromática que presenta con la obra original (fig. 215). Sin embargo, la copia sevillana tiene un recredido en la parte superior donde se ha incluido la representación del Espíritu Santo en forma de paloma, que pudo ser una novedad del copista o un elemento del cuadro original antes de un posible cambio de formato. Aunque se desconoce el nombre de su autor, ciertos detalles estilísticos indican que su génesis estuvo en la escuela sevillana del siglo XVII, pudiéndose suponer que fuera realizado para un particular y donado posteriormente a la dicha parroquia<sup>1340</sup>. Otras reproducciones del mismo cuadro se

---

<sup>1340</sup> Gómez Piñol, 2000: 455.

encuentran en el monasterio de San Isidoro del Campo, en la cercana localidad de Santiponce<sup>1341</sup> (fig. 216), así como en otras partes de Andalucía como en la Iglesia parroquial de Santa María de la Cabeza de Ogíjares, Granada. La existencia de estas copias se debe a que el original perteneció a la Catedral de Sevilla hasta el siglo XIX, probablemente junto con otros dos cuadros de Guido Reni, el *San José con el Niño* del Museo del Hermitage de San Petersburgo y la *Inmaculada Concepción* del Metropolitan Museum de Nueva York, de los que se conservan sendas copias en el templo hispalense<sup>1342</sup>.

486



Fig. 214.- Guido Reni,  
*Asunción de la Virgen*, 1607-  
1610. Londres: National  
Gallery.

---

<sup>1341</sup> En Madrid se conservan otra copia de este mismo lienzo en la Colección del duque T'Serclaes, pero procedente de Sevilla; véase: Valdivieso, 2005b: 201.

<sup>1342</sup> La *Anunciación* de Reni fue vendida por la casa de subastas Christie's en 1823 proveniente de Sevilla; véase: Respaldiza, 2002: 213. Valdivieso, 1993: 84; 2005: 201-203. Para profundizar en la influencia que la *Inmaculada Concepción* de Reni ejerció en las obras de Murillo, véase Japón, 2018a: 35-36.



Fig. 215.- Anónimo sevillano, *Asunción de la Virgen*, siglo XVII. Sevilla: Iglesia parroquial del Divino Salvador.



Fig. 216.- Anónimo sevillano, *Asunción de la Virgen*, siglo XVII. Santiponce: Monasterio de San Isidoro del Campo.

La última obra de Reni a la que se hace referencia en el inventario es una copia del *Niño Jesús dormido sobre la cruz*. Esta iconografía surgió como consecuencia de los preceptos del Concilio de Trento y fue el maestro boloñés quien popularizó este tema a partir de un grabado elaborado por Giacomo Francia (c.1486–1557)<sup>1343</sup>. Navarrete Prieto supone que para crear su propia versión, Murillo pudo extraer la figura del Niño dormido del grabado de Vanni analizado con anterioridad, para superponerlo posteriormente a la figura de la cruz<sup>1344</sup>. Sin embargo, varias de las versiones de Murillo fechadas hacia 1660, como la que poseyó Robert Franck (actualmente en paradero desconocido) (fig. 217) y otra que forma parte de la colección de Osbert Dudley Smith en Worcester (fig. 18), guardan notables semejanzas compositivas e ideológicas con algunas de las pinturas de Reni, como aquella expuesta en la Colección M de Roma (fig. 219)<sup>1345</sup>. Cabe destacar por aquel tiempo, el pintor Alonso de Zamora y Toro tenía en Sevilla un cuadro con esta misma iconografía, que en el inventario de sus bienes se idéntica como un original de Reni<sup>1346</sup>.

488



Fig. 217.- Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1655-1660. Paradero desconocido.

---

<sup>1343</sup> Infelise y Marini, 1990: 150. Angulo Íñiguez, 1981, I: 176.

<sup>1344</sup> Navarrete Prieto, 1998: 292.

<sup>1345</sup> Para mayor información sobre las obras de Reni con esta iconografía, véase Pepper, 1988: 104-105. Para profundizar en los elementos artísticos y literarios que confluyen en las versiones *del Niño Dormido sobre la Cruz* de Murillo, véase: Pérez López, 2015: 145-154.

<sup>1346</sup> Kinkead, 2009: 631.





Fig. 218.- Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1660-1665.  
Worcester: Colección de Osbert Dudley Smith.

489



Fig. 219.- Guido Reni, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1625. Roma: Collezione M.

La escuela romano-boloñesa estaba también representada en la residencia sevillana de Pimentel con un lienzo de grandes proporciones que copiaba una obra de Annibale Carracci (1560–1609). Aunque el arzobispo no indicó el nombre del autor – como en el caso mencionado anteriormente de la *Anunciación* del Quirinal–, se trata del magnífico lienzo de la *Piedad* que se podía contemplar en el Palacio Farnese en Roma, conservado actualmente en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nápoles (fig. 220), siendo de nuevo referenciado en el inventario solamente el lugar en que se exponía en aquel entonces<sup>1347</sup>. Este cuadro, realizado hacia 1600 para el cardenal Odoardo Farnese, fue ampliamente admirado y copiado en el siglo XVII tanto en pintura como en grabado<sup>1348</sup>, por lo que no resulta extraño que el clérigo español adquiriera una reproducción para su deleite. Es muy probable que la copia de Pimentel fuera de buena calidad, pues el formato –incluido el color dorado del marco–, las proporciones y el momento de ejecución son muy cercanos a otras estimadas reproducciones que han llegado a nuestros días. Además, otros factores que apoyan esta teoría son la celebridad de los pintores que tuvieron acceso al copiado de este lienzo en aquel tiempo, como Nicolas Mignard (1606–1668), así como la calidad de ciertas reproducciones que han llegado hasta nuestros días, como la del propio Mignard que se conserva en el Museo Calvet de Aviñón, y especialmente una que se encuentra en propiedad de la familia Doria Pamphilj, considerada desde antiguo como una versión ejecutada por el propio Carracci, y que decoraba la capilla del palacio de Camillo Pamphilj en la Plaza Navona<sup>1349</sup>. Viene a ahondar en esta hipótesis un ejemplar de excelsa calidad realizado sobre alabastro supuestamente por Simone Cantarini (1612–1648) hacia 1640, que aparece en los inventarios de las colecciones reales españolas desde el siglo XVIII, y que se ubica actualmente en el Camarín del Aula de Moral de El Escorial junto con un *San Antonio de Padua* de similares características (fig. 221).<sup>1350</sup>

---

<sup>1347</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417r). «Otro quadro grande de Nuestra Señora de la Piedad con Santo Christo sobre las rodillas con marco dorado es copia de farnesio».

<sup>1348</sup> AAVV, 1986: 205-208.

<sup>1349</sup> De Marchi, 2016: 106-107.

<sup>1350</sup> Redín Michaus, 2016: 156-159.



Fig. 220.- Annibale Carracci, *Piedad*, c. 1600.  
Nápoles: Museo di Capodimonte.



Fig. 221.- Simone Cantarini, *Piedad*, c. 1640.  
El Escorial: Monasterio de San Lorenzo.



Fig. 222.- Bartolomé Esteban Murillo, *Piedad*, c. 1665-1666. Óleo sobre lienzo, 183 x 213 cm. Sevilla: Museo de Bellas Artes

492



Fig. 223.- Bartolomé Esteban Murillo (taller), *Piedad*, c. 1700. Madrid: Colección particular.

En este sentido, Amador de los Ríos señala la existencia en Sevilla de una copia de la *Piedad* en la colección de Aniceto Bravo en el siglo XIX, y, aunque confunde la autoría y lo cree un original de Caravaggio, describe la obra con gran detallismo mientras se maravilla con el esmerado dibujo y la calidad de las pinceladas, siendo identificada como una reproducción de Annibale Carracci<sup>1351</sup>. La belleza de esta composición con los pequeños ángeles compungidos que lloran la muerte de Cristo, debió de sugestionar a Murillo para crear su propia versión, la cual formaría parte del conjunto de la iglesia de los Capuchinos<sup>1352</sup> (fig. 222). El pintor debió emular incluso la terminación en medio punto del lienzo italiano antes de ser recortado por la zona superior, como demuestran las copias realizadas consecutivamente por el taller (fig. 223)<sup>1353</sup>.

Además de la *Anunciación* y la *Piedad*, Murillo se basó en otros cuadros de pintores italianos –especialmente boloñeses–, para componer otras piezas de este mismo conjunto de los Capuchinos. Se trata, por ejemplo, del *San Felix Cantalicio con el Niño* (fig. 224) para el que tomó como base el *San José con el Niño* de Guido Reni que pudo estar en la Catedral de Sevilla<sup>1354</sup> (fig. 225), el *Ángel de la Guarda* (fig. 226) cuya composición general es análoga al grabado de Simone Cantirini con esta misma iconografía<sup>1355</sup> (fig. 227), así como el *Arcángel San Miguel* (fig. 228), para el que se inspiró en otro célebre cuadro de Reni conservado en la iglesia de los Capuchinos de Roma<sup>1356</sup> (fig. 229), y del que además se encontraba una versión original de Reni, posiblemente sobre cobre, en la colección de Pimentel<sup>1357</sup>.

---

<sup>1351</sup> Amador de los Ríos, 1844: 436 y lámina III. En la colección de Luisa de Orleans situada en Villamanrique de la Condesa tenía un *Cristo muerto* de Annibale Carracci, probablemente una copia; en: Pérez Sánchez, 1965: 103.

<sup>1352</sup> Angulo Íñiguez, 1981, II: 70-71. Angulo también sugiere una posible influencia de un grabado de Anton van Dyck. Pérez Sánchez, 1993a: 139. Valdivieso, 2010: 141.

<sup>1353</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 373. Marqués Ferrer, 2017: 180-183.

<sup>1354</sup> Navarrete Prieto, 1998: 293.

<sup>1355</sup> Navarrete Prieto, 1998: 291-292. Japón, 2014: 139-140. Marqués Ferrer, 2017: 172-175.

<sup>1356</sup> Ebert-Schifferer, 1988: 14-715.

<sup>1357</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 10. Se trata de la única lámina con autoría de la lista.



Fig. 224.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Félix Cantalicio con el Niño*, c. 1665-1666. Sevilla: Museo de Bellas Artes.



Fig. 225.- Guido Reni, *San José con el Niño*, c. 1635. San Petersburgo: Museo del Hermitage.

494



Fig. 226.- Bartolomé Esteban Murillo, *Ángel de la Guarda*, c. 1665-1666. Sevilla: Catedral.



Fig. 227.- Simone Cantarini, *Ángel de la Guarda*, c. 1640. New York: Metropolitan Museum.



Fig. 228.- Bartolomé Esteban Murillo, *Arcángel San Miguel*, c. 1665-1666. Viena: Kunsthistorisches Museum.



Fig. 229.- Guido Reni, *Arcángel San Miguel*, 1636. Roma: Iglesia de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini.

Otro pintor que está generosamente representado en el inventario del arzobispo es Antonio Allegri da Correggio, de quien tuvo cuatro copias de gran interés: la *Virgen de la leche con San Juanito*, la *Madonna de San Jerónimo*, *Los desposorios místicos de Santa Catalina con San Sebastián* y el *Noli me tangere*<sup>1358</sup>. En el momento en que Pimentel se encontraba en Roma, exceptuando a la *Madonna de San Jerónimo*, los originales de las reproducciones mencionadas se localizaban en la misma Urbe, aunque

<sup>1358</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folios 417r-v). «Otro quadro de Nuestra señora algo más pequeño, que da el pecho al Niño y la mano a San Juan con guarnición dorada es copia del Correggio», «Un quadro de Nuestra Señora con el Niño en las faldas, San Juan y santos que adoran al Niño, con marco de oro y negro, es copia del Correggio», «un quadro mediano del desposorio de Santa Catalina con Nuestra Señora y el Niño en brazos que da el anillo a la santa y al lado San Sebastián con guarnición dorada es copia de Correggio», y «un quadro de Nuestro Señor y la Madalena, con marco liso de oro y negro es copia del Correggio». A excepción de los *Desposorios*, las demás referencias han sido ignoradas en la transcripción de Tellechea; véase: Tellechea Idígoras, 2002: 9. Cabe destacar que en el siglo XIX se documenta en la colección del deán López Cepero un *San Antonio de Padua* y la *Virgen dando al pecho al Niño Jesús* y *San Juan* de Correggio; en: AAVV, 1860: 12 (nº inv. 104) y 15 (nº inv. 136); y en la actualidad se puede contemplar una copia italiana de la *Zingarella* de Correggio en el Palacio de las Dueñas de Sevilla.

con el paso del tiempo han hallado diversos destinos. *La Virgen de la Leche* se registra en la residencia de la familia Aldobrandini en el 1603 (fig. 230), y fue cambiando de manos siempre entre estirpes romanas hasta finales de la centuria, siendo admirada por diversos pintores del momento como Van Dyck, Annibale Carracci y Pietro da Cortona (1596–1669)<sup>1359</sup>, así como por Giulio Ottonelli, quien la menciona en su *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro* publicado en 1652, donde especifica que los principales cardenales habían competido por obtener este cuadro<sup>1360</sup>. Sin embargo, según De Frutos sería un noble español quien se hiciera con él finalmente, el VII marqués del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán, encontrándose este lienzo inventariado entre sus bienes en Nápoles, y además dos copias del mismo, siendo una de ellas nada menos que de Annibale Carracci<sup>1361</sup>. Si bien en los catálogos actuales se describe que en el cuadro aparece también un ángel<sup>1362</sup>, en aquellas noticias que emergen del inventario del Carpio se afirma que el personaje que completa la composición se trata en realidad de San Juan, como de idéntica manera se desprende del inventario de Pimentel realizado cerca de cuarenta años antes, que demuestra sin duda alguna la relevancia que alcanzó esta copia en cuanto a la difusión de la fama del original dentro del ámbito hispano.

496

Los *Desposorios místicos de Santa Catalina* se encontraban hasta mitad del seiscientos en la colección de Scipione Borghese (fig. 231), tras pertenecer a Caterina Nobili Sforza en 1582, condesa di Santa Fiora, que llevó la obra desde Módena, donde Giorgio Vasari la había visto en la morada de Francesco Grillenzoni. En 1650 el cardenal Antonio Barberini adquirió el cuadro, el cual fue vendido al cardenal Mazarino en su exilio francés, explicándose de este modo su actual paradero en el Museo del Louvre<sup>1363</sup>. A lo largo de los años que estuvo en Módena y Roma fue objeto de fascinación de muchos artistas de gran relevancia que la copiaron, como Giulio Cesare Procaccini (1574–1625),

---

<sup>1359</sup> Coliva, 2008: 114.

<sup>1360</sup> Ottonelli, 1652: 155-156.

<sup>1361</sup> De Frutos, 2009: 378-380. Este cuadro se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

<sup>1362</sup> Esta confusión ya está descrita desde antiguo en diferentes textos que recogen la información sobre las pinturas mencionadas; véase: Pungileoni, 1817, I: 89.

<sup>1363</sup> Ricci, 1896, I: 175-176.



Ludovico Cigoli , Ludocivo Carracci<sup>1364</sup> y nuevamente Annibale Carracci, cuya copia se encuentra en el Museo de Capodimonte de Nápoles<sup>1365</sup>.



Fig. 230.- Antonio Allegri, el "Correggio", *Virgen de la leche y un ángel*, c. 1524. Budapest: Museo de Bellas Artes.

497



Fig. 231.- Antonio Allegri, el "Correggio", *Desposorios místicos de Santa Catalina*, c. 1527. París: Musée du Louvre.

<sup>1364</sup> Momesso, 2007: 123-124.

<sup>1365</sup> Spinosa, 1994: 114. Bassegoda reconoció una copia de este lienzo en el Monasterio de El Escorial, cuyas características formales acercan su factura a algún taller español; en: Bassegoda, 2002: 193. Agradezco profundamente a David García Cueto el haberme señalado la existencia en la misma institución de otro ejemplar que presenta mayor calidad probablemente llegado desde Italia.

El otro cuadro de Correggio que se encontraba en una colección romana mientras Pimentel realizaba su estancia en aquella ciudad es el *Noli me Tangere* (fig. 232). La primera referencia que se tiene de esta obra la localiza en el oratorio privado de la casa de los Hercolani en Bolonia antes de 1560, donde el escritor Pietro Lamo y posteriormente Giorgio Vasari pudieron contemplarla. En 1598 pasó a manos de Pietro Aldobrandini y ulteriormente al cardenal Ludovisi, quien la dejó en herencia a Niccoló Ludovisi, el cual la regaló a Felipe IV en agradecimiento por su investidura como príncipe de Piombino en 1643<sup>1366</sup>. Por tanto, la pintura llegó a España pocos años después de que se produjera el retorno de Pimentel, demostrándose así que el arzobispo estaba perfectamente informado de las obras más apreciadas en aquel momento, incluso aquellas deseadas por la corona española, a quien representaba como embajador en tal ocasión.

498



Fig. 232.- Antonio Allegri, el  
"Correggio", *Noli me tangere*, c.  
1525. Madrid: Museo Nacional del  
Prado.

---

<sup>1366</sup> Falomir Faus, 2014a: 52.

La única obra de Correggio de las cuatro mencionadas que constaba fuera de Roma era la *Madonna de San Jerónimo* (fig. 233), pero el interés del religioso por esta pieza se puede entender gracias a la fama que alcanzó en la Urbe a través de las críticas que enaltecían su valor todavía en el *Seicento*<sup>1367</sup>, y en especial por las copias y grabados que de ella realizó Agostino Carracci (1552–1602)<sup>1368</sup>.



Fig. 233.- Antonio Allegri, “El Correggio”, *Madonna de San Jerónimo*, c. 1528. Parma: Galleria Nazionale.

<sup>1367</sup> Considerado por Francesco Algarotti como la pintura más bella hecha por la humanidad; en: Dati, Lanzi y Algarotti, 1831: 526.

<sup>1368</sup> Bolognini Amorini, 1840: 55. Borea y Gasparri, 2000, I: 227.

Por tanto, se unen en estas pinturas ciertas características que definen el gusto de Domingo Pimentel por las obras de los boloñeses y sus fuentes, como Correggio<sup>1369</sup>, pintores a los que también debió de admirar Murillo quien fue capaz de aunar en su propio estilo estos estímulos con gran maestría. Así se aprecia, por ejemplo, en la evidente referencia al esquema compositivo que tomó de la obra de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* del Correggio, anteriormente mencionada, que invirtió especularmente y utilizó pese a eliminar todos los elementos secundarios, como el paisaje y el San Sebastián, actualizando los tipos humanos a su tiempo pero manteniendo la delicadeza en el lienzo realizado hacia 1655, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte Antiga de Lisboa<sup>1370</sup> (fig. 234). Murillo fue capaz de trasponer el modelo renacentista a su contemporaneidad cumpliendo los preceptos postridentinos, de tal manera que prefigura el momento milagroso envuelto en un halo de oscuridad que sugiere la introspección de la visión de la santa. Más significativas son las coincidencias formales que existen en otro de sus lienzos ejecutado hacia 1672 con la famosa *Virgen de la Leche* de Correggio. Se trata de *La Virgen con el Niño* que se expone en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 235), en la que se aprecian una evidente correspondencia cromática en los atuendos y una inequívoca correlación en la constitución anatómica del Niño en las faldas de la Madre, que sugiere que Murillo pudo haber conocido la obra de Correggio a partir de una copia y no mediante otras técnicas de reproducción. La fama internacional de este cuadro pudo ser conocida por el pintor a través del propio arzobispo, quien habría adquirido la copia seducido por la idea de competitividad que existía en la curia romana en torno a esta pieza, así como por los nobles españoles que también deseaban poseerla, pues el original y dos copias terminaron en manos del VII marqués del Carpio, como se ha comentado anteriormente. Esta obra de Murillo ha sido en ocasiones anteriores comparada con el *Descanso en la huida a Egipto* llevado a cabo por Andrea Vaccaro (1604–1670), el cual se conserva en el Palacio Real de Madrid y que según Navarrete

---

<sup>1369</sup> Para entender la confluencia del estilo de Correggio en el arte de la Academia de los Carracci existe una extensa bibliografía; especialmente véase: Dempsey, 1986: 237-254.

<sup>1370</sup> De este lienzo, que fue regalado por Isabel II al rey Luis de Portugal en 1865, se hizo una copia que fue igualmente entregado por la soberana como obsequio al papa Pio IX pasando por original, indicándose la situación del mismo en la habitación de la reina; véase: Zevi, 1982: 229-236. Navarrete Prieto, 2017a: 60-61.

Prieto pudo haber sido estudiado por el sevillano en uno de sus viajes a la corte<sup>1371</sup>, aunque la primera vez que se inventaría en las colecciones reales es en 1701<sup>1372</sup>, así como con la *Virgen con el Niño* de Tiziano expuesta en la pinacoteca de Múnich, aunque procedente de El Escorial<sup>1373</sup>.



Fig. 234.- Bartolomé Esteban Murillo, *Desposorios místicos de Santa Catalina*, c. 1655-1660. Lisboa: Museo de Arte Antiga.



Fig. 235.- Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen con el Niño*, c. 1670-1672. New York: Metropolitan Museum.

<sup>1371</sup> Navarrete Prieto, 2017a: 140-142.

<sup>1372</sup> García-Frías Checa, 2016: 288.

<sup>1373</sup> Mayer, 1936: 47.

El interés de Domingo Pimentel por los pintores que desarrollaron sus carreras en Roma preminentemente coincidiendo con el cambio hacia el siglo XVII, se manifiesta de nuevo a través de la existencia de varias pinturas de muy diversos estilos. Además de las copias de las obras referenciadas como de Bronzino, comentadas en el capítulo relativo a Florencia, se mencionan otras de estirpe caravaggista. Su gusto por la pintura de principios del *Seicento* pudo ir madurando desde sus visitas a Nápoles a finales de la primera década de la centuria, así como la predilección paterna por el naturalismo claroscuro, le llevarían a poseer copias de los pintores más relevantes de este estilo, aunque sorprendentemente en una menor proporción. De todas las obras que aparecen en su inventario, solamente tres se pueden adherir con seguridad a este movimiento pictórico, siendo dos de ellas de Caravaggio y una de Orazio Borgianni. A pesar de que existe desde antiguo un dilatado interés por parte de la historiografía en descubrir las obras de estirpe naturalista que llegaron a Sevilla al comienzo del *Seicento*, con las que intentar buscar una explicación a la conformación del estilo de Diego Velázquez antes de su marcha a la corte<sup>1374</sup>, la presencia en la ciudad de estas pinturas de Pimentel son también relevantes para entender el proceso de aprendizaje de la segunda generación de pintores de la escuela barroca sevillana, entre los que se encuentra Murillo. Las dos obras de Caravaggio son descritas de la siguiente manera: «un quadro de Nuestra Señora y el Niño en pie y desnudo, con San Joseph, con guarnición dorada es copia del Caravachio» y «un quadro de un Santo Christo coronado de espinas con dos cabeças de angeles a los lados, la guarnición dorada es copia de Caravachio»<sup>1375</sup>. Resulta muy extraño que ninguna de ellas haga referencia a obras conocidas de Michelangelo Merisi, al menos entre las conservadas, siendo quizás la primera una copia de la *Virgen de los Palafreros* (fig. 236), en cuya descripción Pimentel pudo confundir el personaje de Santa Ana<sup>1376</sup>, y la

---

<sup>1374</sup> Entre todas las publicaciones que existen al respecto sobre la influencia de las hipotéticas obras de Caravaggio y Ribera presentes en Sevilla ejercida en la producción del joven Velázquez, véase: Longhi y Mayer: 1930: 33-36. Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, 2005:19-52. Existen también otros pensamientos contrarios que niegan cualquier influjo de la pintura naturalista antes de la llegada de Velázquez a Madrid, como: Kientz, 2015: 494-527.

<sup>1375</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v). Ambas referencias no están incluidas en la transcripción ya publicada.

<sup>1376</sup> Encargada para un altar de la basílica de San Pedro del Vaticano en el que estuvo solo un mes debido a la falta de decoro, esta pintura fue adquirida por el cardenal Scipione Borghese y se conserva actualmente en la Galleria Borghese; véase: Baglione, 1642: 137-138.

segunda una versión no conocida que se asemejaría a la obra de Francesco Albani (1578-1660) perteneciente a la Galleria Colonna de Roma (fig. 237).



Fig. 236.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Virgen con el niño y Santa Ana* ("Madonna de los palafreneros"), 1605. Roma: Galleria Borghese.



Fig. 237.- Francesco Albani, *Ecce Homo con dos ángeles*, c. 1635. Roma: Galleria Colonna.



Fig. 238.- Orazio Borgianni, *Lamentación sobre Cristo yacente*, c. 1600.  
Roma: Galleria Spada.

No ocurre lo mismo con la única anotación a Orazio Borgianni, la cual permite identificar la copia con un modelo de *Cristo Yacente* que se popularizó ampliamente, reconocible gracias a una minuciosa descripción en la que Pimentel empleó un lenguaje digno de un ilustrado *connoisseur*, como sigue: «un quadro de un Santo Christo escorzado muerto con guarnición dorada es copia del Borgiano»<sup>1377</sup>. De esta pintura constan varias repeticiones en Roma, hallándose algunas de ellas en la sacristía de la iglesia de San Salvatore in Lauro, en el Museo de Palazzo Venezia y otra en la Galería Spada (fig. 238). En España se conservan aún hoy algunas copias de diversa calidad, como la perteneciente a los duques de Alba o a la Catedral de Segovia, que fue considerada como un original muy dañado ejecutado quizás en su etapa española<sup>1378</sup>. La presencia de la obra de Borgianni en Sevilla se confirma con la conservación de un original de excelsa calidad

<sup>1377</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v). En el propio inventario existen referencias a otras obras originales sin autor, cuyas iconografías apuntan a posibles temas *caravaggistas*, como un *San Sebastián siendo curado por Santa Inés* o una *Judith con la cabeza de holofernes*.

<sup>1378</sup> Papi, 1993: 131-132.



que representa a *San Cristóbal* en la iglesia parroquial de Gelves, probablemente adquirido por Juan de Lezcano, secretario del embajador Francisco Ruiz de Castro, en Roma, del que se encuentran en Andalucía numerosas copias<sup>1379</sup>. En la publicación anteriormente mencionada de las *Fiestas de Sevilla* (1666), Torre Farfán comenta que en las decoraciones para la inauguración de la iglesia de Santa María la Blanca, se expuso un lienzo de Borgianni «executado en menos de media vara de sitio toda la proporción de un cuerpo humano»<sup>1380</sup>, el cual no se ha identificado hasta el momento ni la iconografía<sup>1381</sup>, pero ahora podemos suponer que se trata del *Cristo yacente* que estuvo en la colección de fray Domingo Pimentel, pudiendo incluso tratarse del mismo ejemplar. En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se expone desde 1879 un excelso *Cristo Crucificado* firmado por Borgianni (fig. 239), el cual fue enviado desde el Museo de la Trinidad por lo que ha de proceder de algún convento madrileño<sup>1382</sup>.



Fig. 239.- Orazio Borgianni, *Cristo crucificado*, c. 1600. Cádiz: Museo de Bellas Artes.

<sup>1379</sup> Morales, 1986: 415-416. Pérez Sánchez, 2005b: 178-179.

<sup>1380</sup> Torre Farfán, 1666: 13r.

<sup>1381</sup> Pérez Sánchez, 1965: 244.

<sup>1382</sup> Pérez Sánchez, 1965: 240.

A pesar de la existencia de estos lienzos y la muy probable concurrencia de otros cuadros de estirpe caravaggista en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII, la realidad es que este estilo no debió captar demasiado la atención de Murillo<sup>1383</sup>, pues la inspiración que de ellas se podría extraer estaría para entonces agotada por el insistente empleo que hicieron de ellas los pintores que le precedieron. De esta afirmación se debe salvar consecuentemente su etapa de formación, en la que se vio atraído por la pintura de José de Ribera, y también algunos casos muy concretos para los que recurrirá a lo largo de su carrera a este estilo, debido a la pesada carga asociativa popularmente aceptadas de ciertas iconografías propias del Españoleta –por ejemplo, el *San Jerónimo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o el *San Antonio de Padua* de la Catedral de Sevilla–, así como ocurría con la pintura de Bartolomeo Cavarozzi (1590–1625), de la que extrajo la dulzura y ciertos rasgos formales para algunas de sus *Vírgenes con el Niño*<sup>1384</sup>.

Con esta misma iconografía aparecen otras pinturas en el inventario de Pimentel relacionadas con uno de los maestros más importantes de todos los tiempos, Rafael Sanzio. Era de suponer que en su estancia italiana, además de apreciar el arte que se estaba desarrollando en aquel momento, el religioso admiraría las obras maestras de otros periodos atesoradas en Roma y que seguían siendo copiadas y grabadas en continuación como parte del aprendizaje en los talleres locales y por los artistas que llegaban desde otros puntos de Europa. En el documento se menciona una pintura de *una Sagrada Familia con San Juanito*, con «los dos niños en pie desnudos, con guarnicion dorada. Es copia de Rafael de Urbino»<sup>1385</sup>. La precisa anotación aportada sobre los infantes hace posible la identificación de la misma con la llamada *Madonna del Passeggio* (fig. 240), obra que probablemente fuera solo esbozada por el maestro en 1516 y concluida por uno de sus discípulos, posiblemente Giovan Francesco Penni (1488–1528)<sup>1386</sup>. No obstante actualmente se halle en la Scottish National Gallery de Edimburgo, esta pintura perteneció en el siglo XVII a Cristina de Suecia en Roma, pero se comenzó a copiar muy pronto por

---

<sup>1383</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 442.

<sup>1384</sup> Porcella, 1927: 1641-1645. Pérez Sánchez, 1993a: 134-137.

<sup>1385</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 8.

<sup>1386</sup> De Vecchi, 2002: 307.

los propios integrantes del taller de Rafael, conservándose varios ejemplares de óptima calidad en diferentes lugares de Italia, como por ejemplo la réplica custodiada en el Museo de Capodimonte<sup>1387</sup>.



Fig. 240.- Rafael Sanzio, *Madonna del Passeggio*, c. 1516. Edimburgo: Scottish National Gallery.

La otra alusión a este pintor en el inventario no se refiere a una copia, sino a un original surgido de los pinceles de algún artista de su taller, de la siguiente manera: «Un quadro de Nuestra Señora, San Joseph y el Niño con flores, de la escuela de Rafael»<sup>1388</sup>. Esta nota puede sugerir que se trate de una réplica de la *Sagrada Familia de la Palma*

<sup>1387</sup> Spinosa, 1995: 129.

<sup>1388</sup> Tellechea Idígoras, 2002: 8.

(fig. 241), que si bien es mencionada por Vasari en sus *Vidas* como una de las dos obras que Rafael realizó en Florencia para Taddeo Taddei, se localizaba en el siglo XVII en la colección de la condesa de Cheverny en París. Sorprende cómo esta obra corrió la misma suerte que la *Madonna del Passeggio*, pues ambas acabaron perteneciendo años después al duque de Orleans, formaron parte a continuación de la colección de los condes de Ellesmere en Londres, y desde 1945 se hallan en la misma institución escocesa<sup>1389</sup>.



508

Fig. 241.- Rafael Sanzio, *Sagrada Familia de la Palma*, c. 1506.  
Edimburgo: Scottish National Gallery.

La crítica ha creído conveniente desde antiguo acercar la figura de este maestro italiano a Murillo, comparándolos a través de la sensibilidad con la que ambos abordan ciertas temáticas, concentrándose en el caso del sevillano precisamente en aquellas que representan a la *Sagrada Familia* llevadas a cabo entre 1665 y 1670. En este sentido, Valdivieso vislumbraría ciertos ecos lejanos de Rafael al describir el rostro de la Virgen que aparece en el lienzo de la Colección Wallace de Londres (fig. 242), que el especialista cree que pudo ver en algún grabado<sup>1390</sup>. Sin embargo, pasa por alto que la versión de Murillo que se encuentra en el Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) (fig. 243) supone una transmutación de la composición de la *Virgen de la Rosa* atribuida al pintor de Urbino y ayudantes, conservada en el Museo Nacional del Prado (fig. 244). Esta obra se encuentra

---

<sup>1389</sup> De Vecchi, 2002: 97-98.

<sup>1390</sup> Valdivieso, 2010: 188. Una reflexión similar propone para la *Virgen con el Niño* de una colección privada de San Francisco (anteriormente propiedad de The Norton Simon Foundation de Los Ángeles), para la cual piensa que se basó en una estampa de la *Virgen de la Silla* de Rafael; en: Valdivieso 2010: 82.

en España con seguridad desde 1657, cuando estaba decorando la sala capitular prioral del monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>1391</sup>. Desde años antes se localizan en España varias copias, como la mencionada por Vincenzo Carducci, quien la sitúa en su taller en 1633<sup>1392</sup>, otra en la colección del conde de Arundel –posible original en la que se basó Wenscelaus Hollar (1607–1677) en 1642 para su grabado–, otra en la propiedad de Benedetto Rabuyate, mencionado pintor florentino afincado en Valladolid, donde aún se conservan algunas de sus obras<sup>1393</sup>, como el ejemplar del Museo Nacional de Escultura que perteneció al VI conde de Monterrey<sup>1394</sup>, o aquella de Gabriel de Cárdenas<sup>1395</sup>. Por todo ello resulta muy probable que Murillo conociera esta obra a través de una copia presente en la capital hispalense<sup>1396</sup>, o quizás vio alguna en uno de los viajes a la corte y revisara la composición a través de su propio lenguaje, con grandes muestras de la genialidad típica de su fase de madurez.



Fig. 242.- Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia con san Juanito*, c. 1670. Londres: The Wallace Collection.

<sup>1391</sup> Bassegoda i Hugas, 2002: 162.

<sup>1392</sup> Carducho, 1633: 148.

<sup>1393</sup> Redondo, 2004: 350-360.

<sup>1394</sup> Pérez Sánchez, 1977: 417-459. Burke y Cherry, 1997, I: 501-209.

<sup>1395</sup> González Mozo, 2014: 44.

<sup>1396</sup> Descartamos que la *Virgen de la Rosa*, que aparece también en el inventario de Pimentel (Tellechea Idígoras, 2002: 9), haga referencia al cuadro del Prado pues se cree que la mencionada flor fue un añadido muy posterior; en: González Mozo, 2014: 44.



Fig. 243.- Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia*, c. 1670. Cambridge: Fogg Art.

510



Fig. 244.- Rafael Sanzio y taller, *Sagrada Familia con San Juanito* ("Virgen de la rosa"), c. 1517. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Domingo de Pimentel debió de ser una figura que suscitaría una profunda estima entre el pueblo sevillano, pues trasciende que se hizo notable por su caridad cuando a su llegada la ciudad comenzaba a recuperarse de los desastrosos efectos de la epidemia de peste<sup>1397</sup>. Ya había practicado esta virtud a lo largo de su carrera, pues siendo obispo de Córdoba dispuso los bienes necesarios para acomodar el Hospital del Corpus Christi en auxilio de los más necesitados, estableció una limosna diaria de dos reales a todos los pobres y la financiación para la educación de los niños expósitos de esa localidad<sup>1398</sup>. Así mismo, mientras desempeñaba el papel de embajador en Roma, repartió importantes donativos a indigentes e instituciones dedicadas a la ayuda de los más desamparados. Esta imagen debió de haberle acompañado en 1653 cuando volvió a la Urbe para ser nombrado cardenal, pues su entrada solemne a caballo en el Palacio del Quirinal fue considerada por los cronistas como un trascendente acontecimiento<sup>1399</sup>. Fue sepultado en la iglesia de Santa María sopra Minerva de la orden de los dominicos con todos los honores que le correspondían a un personaje de su rango, siendo sus restos destinados al interior de un magnífico monumento marmóreo diseñado por uno de los artistas más importantes del momento, Gian Lorenzo Bernini, y ejecutado por sus discípulos, el cual se haya ornamentado con las personificaciones de sus virtudes – entre ellas la Caridad- y su propia efigie orante.

Aunque poco ha trascendido, la última voluntad de Pimentel fue ser sepultado en la Catedral de Sevilla y en 1654 las autoridades eclesiásticas, tras conocer mediante sus propios albaceas la decisión del religioso, propusieron levantar un suntuoso mausoleo en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua (fig. 245), frente al espléndido sepulcro de Diego de Hurtado y Mendoza, proyecto que nunca llegó a materializarse<sup>1400</sup>. Los albaceas, quienes no se llegaron a poner de acuerdo sobre el lugar donde descansaría el cuerpo del religioso, decidieron finalmente colocar el sepulcro en una de las capillas adyacentes al ábside del templo romano, tras la oposición del noble Stefano Pigantelli,

---

<sup>1397</sup> Alzog, 1855, III: 309.

<sup>1398</sup> Madoz, 1849, XIII: 175.

<sup>1399</sup> Bernstock, 1987: 5.

<sup>1400</sup> Ortiz de Zúñiga, 1796, V: 109. Esta noticia se confirma con la información de su testamento, véase: Archivo Histórico Nacional, *Osuna*, legajo 433<sup>2</sup>, 42-68, nº 55. Bernstock, 1987: 10.

quien ya tenía adjudicado ese mismo lugar para el sepulcro de su tío<sup>1401</sup>. Sin embargo, se conoce que el encargo planteado a Bernini por parte de los herederos de Pimentel – realizado justo después del fallecimiento del cardenal–, ya llevaba implícito la idea de un sepulcro mural<sup>1402</sup>, lo que confirmaría que cuando se formalizó el contrato con el escultor ya debía conocerse el lugar al que se destinaría el monumento (fig. 246).



Fig. 245.- Capilla de la Virgen de la Antigua. Sevilla: Catedral.

512

La improvisada e inoportuna decisión de situar la tumba finalmente en aquel espacio de La Minerva, tiene como consecuencia el menoscabo en el aprecio de los recursos artísticos y de perspectiva ideados en el seno de uno de los talleres más prestigiosos de Europa, impidiéndose la contemplación íntegra de tal magnífica obra. La direccionalidad del orante concebido para la eterna adoración a una advocación (fig. 246b), no llega a comprenderse del todo en aquella situación en que se encuentra obligado a dirigir la mirada hacia el espacio vacío de la nave central. Concurren por tanto ciertos elementos excepcionales en torno a una problemática espacial nada secundaria al tratarse de una excelsa obra de Bernini, que nos permite reflexionar sobre el primitivo destino de este monumento, el cual creemos que estuvo pensado desde el momento contractual para la Capilla de la Virgen de la Antigua de la sede sevillana, como se desprende de la noticia

---

<sup>1401</sup> Bernstock, 1987: 6-7.

<sup>1402</sup> Wittkower, [1682 (1948)]: 227-228.



anteriormente mencionada, a cuya milagrosa imagen estaría dirigido el rezo del cardenal hecho mármol. Es muy probable que una vez terminado el encargo por parte de los artistas, los herederos de Pimentel se desentendiesen del costoso envío de la obra a Sevilla, y los albaceas lo terminarían por resolver buscándole un lugar que fuera el más idóneo para tal ilustre personaje. El prestigioso espacio que el cabildo había propuesto para el sepulcro del admirado religioso no se ocupó hasta después de 1734, cuando se comenzó a levantar el monumento fúnebre del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, quien además se había hecho cargo de los costes del retablo que enmarca a la Virgen<sup>1403</sup> (fig. 247).



Fig. 246.- Gian Lorenzo Bernini y taller, *Sepulchro del cardenal Domingo Pimentel*, c. 1653-1654. Roma: Iglesia de Santa Maria sopra Minerva.

<sup>1403</sup> Hernández Díaz, 1984: 303.



Fig. 246b.- Gian Lorenzo Bernini y taller,  
*Sepulcro del cardenal Domingo Pimentel*, c.  
1653-1654. Roma: Iglesia de di Santa Maria  
sopra Minerva (detalle).

514



Fig. 247.- Pedro Duque Cornejo, *Sepulcro del prelado Luis de Salcedo y Azcona*, 1734.  
Sevilla: Catedral, Capilla de la Virgen de la Antigua.

La iglesia de la Minerva siempre fue un espacio espiritual de gran importancia para Domingo Pimentel, y así lo demuestran otras dos copias que aparecen en el inventario escrito en Sevilla. Una de ellas reproducía a *Cristo crucificado entre santos dominicos*, cuyo original se expone en el vestíbulo de la sacristía de ese mismo templo<sup>1404</sup> (fig. 248), y que fue llevado a cabo por Andrea Sacchi, quien dirigió toda la decoración de aquella sala en la década de 1630<sup>1405</sup>. Dado que Pimentel estuvo residiendo en el convento de La Minerva hasta 1641, es muy posible que los trabajos de ornamentación de la estancia, costeados por el cardenal Antonio Barberini, *el Joven*, se terminaran en su presencia, pudiendo así haber encargado la copia al mismo taller de Sacchi. La obra, que se caracteriza por una falta de variedad cromática, debió de tener en Murillo un significativo impacto, pues se aprecia una analogía formal y tonal en el *Crucificado* que se halla en el Museo del Prado (fig. 249). El pintor sevillano respetó la anatomía de Cristo, alargando el paño de pureza y prescindiendo de los demás personajes, manteniendo además la misma composición del fondo y la abundancia de tonos ocres, lo que supone una rareza en la producción del sevillano de la década de 1670, cuando se data el lienzo.

La otra copia reviste una singularidad aún mayor, pues recogía en lienzo la impronta de una de las esculturas realizadas por Michelangelo Buonarroti. La ambigua referencia de «un quadro grande de Nuestro Señor desnudo, en pie, con una cruz y una caña, es copia de Michel Ángel Buonarota»<sup>1406</sup>, parece indicar que pueda tratarse de la copia de un lienzo desconocido del mismo maestro, pero una vez más la certera presencia del religioso en la iglesia de la Minerva no deja lugar a dudas, pues los atributos señalados corresponden con el *Cristo Resucitado* que se encuentra en aquel templo desde 1521<sup>1407</sup> (fig. 250). Esta estrecha relación con la Minerva se confirmó tras su muerte, cuando dejó la mitad de sus bienes a esta iglesia, repartiéndose el resto entre otras iglesias, residencias

---

<sup>1404</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v). «Un quadro de Santo Christo crucificado copia del que está en la sacristía de la Minerva con santos de la orden de Santo Domingo».

<sup>1405</sup> Harris, 1977: 79. Strinati, 1999: 15-19.

<sup>1406</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v).

<sup>1407</sup> Sobre esta excelsa escultura existe una vasta bibliografía, véase, por ejemplo, Danesi Squarzina, 2018: 55-63. Existe otra referencia en el inventario de Pimentel que pueda estar haciendo referencia a la plasmación de otra imagen de bulto redondo al lienzo, cuando se describe «un quadro de un retrato de la Beronica de San Pedro de Roma», que podría hacer relación a la gran escultura que Francesco Mochi (1580-1654) ejecutó para el transepto de la basílica del Vaticano en 1632, o una copia de la propia reliquia; véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417v).

y familiares suyos<sup>1408</sup>. Además, reservó una parte para distribuirla en concepto de caridad, y suponemos que, de haber conseguido salvar sus cuadros del espolio, es muy posible que los incluyera en ese remanente. En esta corta estancia, Pimentel también debió adquirir obras de arte, pues tras su muerte algunos de los bienes que tenía consigo en Roma se vendieron, entre los que aparecen dos retratos, uno de *Felipe IV* y otro de *Mariana de Austria*, que fueron adquiridos por el cardenal Cesi en 1654<sup>1409</sup>.



516

Fig. 248.- Andrea Sacchi, *Cristo crucificado entre santos dominicos*, c. 1630. Roma: Iglesia de Santa María sopra Minerva, Sacristía.

---

<sup>1408</sup> Bernstock, 1987: 6.

<sup>1409</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 279. En este documento se señala asimismo el destino de otros bienes que el cardenal tenía al momento en Roma, además de otras cuestiones relativas a su paso por la ciudad. Por entonces, el cardenal Medici dio un poder a Lorenzo Santos de San Pedro, oidor de la Audiencia de Sevilla y a Juan Fadrique, arcediano de Carmona, para que avisaran al nuevo arzobispo de Sevilla, Pedro de Castro, por los beneficios que llegaron para Pimentel cuando en realidad les pertenecía a aquel prelado; véase el apéndice documental, doc. núm. 280.



Fig. 249.- Bartolomé Esteban Murillo, *Cristo crucificado*, c. 1670.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.

La caridad ejercida por fray Domingo Pimentel sería admirada por Murillo, quien siguiendo seguramente su ejemplo ingresaría en la Hermandad de la Santa Caridad, en la que llegaría a ocupar el puesto de diputado de limosnas dentro de esta confraternidad, un puesto que le llevaría todos los días de fiesta de los meses de abril y junio de 1669 a solicitar donaciones para los pobres en la puerta de San Miguel de la Catedral de Sevilla<sup>1410</sup>. El pintor habría sentido devuelta la estima por parte del religioso, un hombre culto revestido de virtudes como la justicia, la sabiduría y la fe –todas ellas personificadas

---

<sup>1410</sup> Hereza, 2017b: 425.

por Bernini a los pies de su catafalco—, y que habría sabido también deleitarse con las buenas maneras de uno de los artistas más carismáticos de la Europa del Siglo de Oro.

518



Fig. 250.- Michelangelo Buonarroti, *Cristo resucitado* ("Cristo de la Minerva"), 1521. Roma: Iglesia de Santa Maria sopra Minerva.

Tras la muerte de Pimentel y hasta el final de la centuria, siguieron llegando a Roma religiosos sevillanos o que ostentaban cargos en la ciudad andaluza, entre ellos, Jacinto Ibáñez de la Cuesta<sup>1411</sup>, canónigo y Agente General de las Santas Iglesias en la corte papal desde 1653<sup>1412</sup>, Fernando de Ramos, presbítero de Jerez de la Frontera<sup>1413</sup>, Pedro Fernández de Pedrosa, clérigo<sup>1414</sup>, Luis Ortiz de León, protonotario de la Sede Apostólica y mayordomo del cardenal y confesor de la reina Johann Eberhard Nithard<sup>1415</sup>, Francisco de León, presbítero hispalense<sup>1416</sup>, Antonio Bravo y Angulo, clérigo y subdiácono de Jerez de la Frontera<sup>1417</sup>, Antonio de Bracamonte, clérigo de Sanlúcar de Barrameda<sup>1418</sup>, Sebastián de Porres, presbítero de Sevilla cercano a la embajada del Marqués de Astorga<sup>1419</sup>, Francisco Velázquez, presbítero del Puerto de Santa María<sup>1420</sup>, Juan Martín Montero de Porres, clérigo de Jerez de la Frontera<sup>1421</sup>, y Agustín Gallego Becerra, clérigo de menores órdenes<sup>1422</sup>.

#### **4.1.2- Pintores de Sevilla en Roma en la primera mitad del siglo XVII**

519

Como se ha podido comprobar, Francisco Pacheco reflejó en su tratado una innegable predilección por la cultura artística italiana, demostrando un gran conocimiento de las principales fuentes historiográficas, como Giorgio Vasari o Ludovico Dolce, y transmite una especial estima por los pintores españoles que estuvieron en Italia

---

<sup>1411</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 282. Según este documento seguía en Roma en 1659.

<sup>1412</sup> Sevillano, 1726: 518-519.

<sup>1413</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 284.

<sup>1414</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 285. Este firma como testigo en un poder del toledano Francisco de Urría.

<sup>1415</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 286.

<sup>1416</sup> Francisco de León requirió la presencia del notario para demostrar la nobleza de su familia y la antigüedad en la fe católica de sus miembros, consultando con este ciertas publicaciones de la librería del convento de San Agustín de Roma en los que hallaron información sobre el origen y evolución de la estirpe desde antiguo, probablemente con la intención de obtener algún cargo en la curia papa. Véase el apéndice documental, doc. núm. 287.

<sup>1417</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 288.

<sup>1418</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 289.

<sup>1419</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 290.

<sup>1420</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 292.

<sup>1421</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 293.

<sup>1422</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 283. Agustín Gallego estaba en la Urbe al menos en 1678.

concluyendo allí su formación, como su yerno Diego Velázquez, al que dedica parte de un capítulo situándolo entre los maestros más significativos de la primera mitad de la centuria. Por ello, prestó especial atención a su primera estancia en Roma realizada en 1629 por orden del rey para completar su educación<sup>1423</sup>. Esta práctica didáctica dentro del gremio de pintores sevillanos no debería sorprender, ya que fue una experiencia muy común desde el siglo anterior entre los artistas de las principales escuelas españolas, y especialmente en Sevilla las noticias sobre novedades pictóricas tuvieron una gran difusión gracias a la fuerte presencia de los habitantes llegados de Génova, Florencia o Roma, entre los cuales había artistas, como se ha señalado en precedencia.

Pablo de Céspedes representó para la escuela sevillana uno de los exponentes más notables del pintor erudito que tuvo la oportunidad de concluir su formación en la Urbe, en particular en el taller de Federico Zuccari, con el que trabajó en diferentes obras<sup>1424</sup>. Francisco Pacheco elogió la personalidad de este pintor en su libro de *Ilustres Retratos* (1599), siendo una figura que actualizó la escena artística de Sevilla con una serie de preceptos del manierismo romano, de los cuales el propio Pacheco trata en el *Arte de la Pintura*<sup>1425</sup>. Se sabe por esta fuente que Céspedes admiraba y estudiaba las obras de Miguel Ángel y Rafael, y ciertamente también visitó Parma, ya que de sus propios escritos el mismo sugiere que pudo ver el *Descendimiento* de Correggio<sup>1426</sup>. De este viaje, que se debió llevar a cabo entre 1572 y 1577, se pueden conocer otros detalles significativos gracias a Giovanni Baglione, quien elogia en sus escritos, entre otras obras que ya en aquel entonces se hallaban en un estado de conservación pésimo y hoy perdidas, las pinturas hechas por Céspedes y Cesare Arbasia en la capilla Bonfili ubicada en la iglesia de Santa Trinità dei Monti (figs. 251 y 252)<sup>1427</sup>. Aunque la noticia más cautivadora es aquella de la proximidad a la esfera personal de Federico Zuccari, descrita de esta manera: «poiche hauena buon gusto, e maneggiava bene li colori a fresco; & haueua apparato il

---

<sup>1423</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 206-209. Salort-Pons, 1999: 415-468. Este argumento se da a conocer en Japón, 2019f: [en prensa].

<sup>1424</sup> Sobre la presencia de Céspedes en Roma existe una extensa bibliografía entre los cuales destacamos: Angulo Íñiguez, 1967: 305-307. Fallay d'Este, 1990: 43-76. Díaz, 2000: 5-60.

<sup>1425</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 450-451.

<sup>1426</sup> Rubio Lapaz, 1993: 426.

<sup>1427</sup> Baglione, 1642: 30.



buon modo di fare da Federico Zuccherò, co'l quale hebbe molta familiarità»<sup>1428</sup>. No debería sorprender que a su regreso a España, Pablo de Céspedes aplicara lo que había aprendido en Roma hallando de esa manera un gran éxito, siendo designado para decorar ciertas estancias de los principales edificios de Andalucía, como son las catedrales de Córdoba y Sevilla. La figura de este culto pintor supondría para los artistas que comenzaron sus carreras a principios del siglo XVII una vasta inspiración puesto que en él convergían la intelectualidad y lo mejor de la técnica de pintura de la época.

Aunque parece que Pacheco nunca viajó a Italia, se sabe que había asimilado todo este conocimiento de sus amigos para, en consecuencia, transmitirlo a sus discípulos en las lecciones de su taller. Uno de estos estudiantes que nunca habría estado en Italia, Alonso Cano, reformuló su pintura hacia el estilo romano-boloñés<sup>1429</sup>, una escuela muy apreciada en España, y su yerno Diego Velázquez alcanzaría Italia en dos ocasiones, y no solo para su aprendizaje.



Fig. 251.- Pablo de Céspedes y Cesare Arbasia, *Frescos de la bóveda de la capilla Bonfili*, c. 1570.  
Roma: Iglesia de Trinità dei Monti.

<sup>1428</sup> Baglione, 1642: 30: «porque tenía buen gusto y manejaba bien los colores al fresco, y había aprendido la buena manera de hacerlo con Federico Zuccari, con el que él era muy familiar».

<sup>1429</sup> Sin duda, en muchas de sus obras, este pintor está muy cerca de los resultados propuestos algunos artistas de la escuela boloñesa del siglo XVII (León Coloma, 2002: 83). Por ejemplo, se puede ver esta similitud en su *Virgen de Belén* de la Catedral de Sevilla (Japón, 2018a: 35).



Fig. 252.- Pablo de Céspedes e Cesare Arbasia, *Creación de Adán y Eva*, c. 1570.  
Roma: Iglesia de Trinità dei Monti.

## 522

Cuando Velázquez viajó por primera vez a Italia en 1629, la primera ciudad que visitaría en el séquito del Capitán General Ambrosio Spinola después de salir de Génova fue Venecia. En esta ciudad, el pintor visitó la Scuola Grande di San Rocco, según lo mencionado por el biógrafo Antonio Palomino, que destaca la atención que Velázquez había puesto en el color característico de esa escuela. Este elemento, así como los otros que conforman el estilo pictórico de esta región, habría sido estudiado por él a través de la creación de copias y apuntes de los retratos de los grandes maestros que adornaban el lugar antes mencionado, como los de Tiziano, Veronés o Tintoretto<sup>1430</sup>. También se sabe que Velázquez copió la *Crucifixión de Jesús* de este último maestro, y aprovechó la oportunidad para practicar el dibujo tomando como modelo otras tantas obras que le fascinarían.

Aunque es solo una hipótesis, el posible encuentro entre Velázquez y los otros pintores extranjeros que asistieron a la escuela veneciana en este período, como Nicolas Regnier (1591–1667), permite imaginar cómo estos habrían informado al sevillano sobre

---

<sup>1430</sup> Palomino, 1986: 163.

su próxima etapa en el camino, es decir, Roma, puesto que después de cruzar Ferrara, Bolonia y Cento –lugar de nacimiento del Guercino–, Diego Velázquez estaría allí durante un año bajo la protección del cardenal Barberini, sobrino del pontificio Urbano VIII<sup>1431</sup>. Como lo hiciera Pablo de Céspedes cincuenta años antes<sup>1432</sup>, estudió las obras de Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano en primera persona, puesto que el prelado había hospedado al pintor en uno de los apartamentos del Belvedere, el cual se halla en el propio complejo del Vaticano, en una habitación decorada con los frescos de las *Sagradas Escrituras* de Federico Zuccari<sup>1433</sup>, actualmente englobada en el Museo Gregoriano Etrusco.

Como se ha comentado anteriormente, en Roma se encontró con Manuel de Zuñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey, quien hizo de intermediario entre el joven de Sevilla y el gran duque de Toscana para que pudiera residir durante unos meses en la Villa Medici, ubicada en el Pincio cerca de Trinità dei Monti<sup>1434</sup>. Allí Velázquez continuó practicando el arte de la pintura valiéndose del contacto directo con las obras de los grandes maestros italianos, siendo este lugar la inspiración para la ejecución de las enigmáticas vistas del jardín de esta villa, ambas propiedad del Museo del Prado (figs. 253 y 254)<sup>1435</sup>. Se podría pensar que Velázquez interactuara con otros artistas españoles que se hallaran por entonces en la misma ciudad completando su formación, o excepcionalmente, con aquellos que se establecieron allí para trabajar en los talleres romanos. Sobre esta última cuestión se conoce poca y confusa información<sup>1436</sup>, por lo que en esta ocasión se pretende profundizar en la red de pintores sevillanos, así como aquellos que tuvieron cierta relación con esta ciudad andaluza, en la primera mitad del siglo XVII en Roma.

---

<sup>1431</sup> Salort Pons, 2002: 31-55.

<sup>1432</sup> Rubio Lapaz, 1993: 27-32.

<sup>1433</sup> Palomino, 1986: 164.

<sup>1434</sup> Salort Pons, 2002: 42-44.

<sup>1435</sup> Estos dos lienzos han sido ampliamente analizados; ver, por ejemplo: Sureda Pons, 2011: 29-46. Úbeda de los Cobos y Loire, 2011: 177.

<sup>1436</sup> Los estudios más relevantes sobre pintores españoles en la Roma de principios del siglo XVII son: Martínez de la Peña, 1938, 293-313. Vodret, 2011: 57-68. Porzio, 2012: 393-405.



Fig. 253.- Diego Velázquez,  
*Entrada a la gruta del jardín de  
Villa Medici en Roma*, c. 1630.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.

524



Fig. 254.- Diego Velázquez,  
*Pabellón de Ariadna en el jardín de  
Villa Medici en Roma*, c. 1630.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.

En este sentido, en el expediente de nobleza de Velázquez, elaborado entre 1658 y 1659, aparece como testigo un pintor de Burgos llamado Francisco Gutiérrez<sup>1437</sup>, un artista especializado en pintura de arquitectura. De la información proporcionada para favorecer al pintor sevillano en su ambiciosa designación como Caballero, además de valorarlo como uno de los artistas más importantes de todos los tiempos, se desprende que los dos pintores se conocieron en 1630 cuando Gutiérrez tenía catorce años<sup>1438</sup>, por lo que entendemos que tal vez se hallaba en una etapa muy temprana de su aprendizaje. Si el primer viaje de Velázquez a Italia comenzó en 1629 y duró hasta enero de 1631, se deduce que esta reunión entre los dos jóvenes se habría producido en Roma, pero la edad que alcanzaba Francisco Gutiérrez en ese año ha sido suficiente para que la historiografía nunca lo haya tenido en consideración. Sin embargo, se confirma que en 1630 otro pintor español llamado Francisco Gutiérrez residió en la parroquia de San Lorenzo en Lucina durante siete años, pero no puede corresponderse con el mismo personaje, pues se conoce que vivía con su esposa llamada Ángela y murió precisamente en Roma en 1658<sup>1439</sup>, cuando se fecha el expediente de Velázquez. Pero se podría pensar que el testigo de ese documento fuera quizás un hijo homónimo y, por lo tanto, este se habría educado con su padre en Roma, donde tendría suficientes modelos a su alcance para especializarse en la pintura de perspectiva, antes de su partida a la península ibérica<sup>1440</sup>. En este sentido, existe otro indicio en el mismo expediente que podría confirmar esta hipótesis: la declaración del pintor, arquitecto y decorador Juan Fernández de Gandía (c. 1600–c. 1663). Este declaró el mismo día en que los hizo Gutiérrez, asegurando asimismo haber conocido a Velázquez treinta años antes, pero agrega que había sido en Roma «en ocasión en que Su Magestad, que Dios guarde, envió a dicho Diego de Silva a besar el pie a Su Santidad de Urbano Octavo, porque deseava conocerle por hombre e insigne»<sup>1441</sup>. Es muy probable que este artista estuviera en Roma ya desde 1625, puesto que se puede localizar en los

---

<sup>1437</sup> AAVV, 1960: 332.

<sup>1438</sup> Pérez Sánchez, 2010: 225-226. Valdivieso, 1992: 7.

<sup>1439</sup> Vodret, 2011: 309.

<sup>1440</sup> Se puede excluir completamente al pintor también homónimo Francisco Gutiérrez nacido en Sevilla, siendo imposible reconocerlo como cualquiera de los dos pintores mencionados anteriormente, puesto que en 1650 fue contratado como aprendiz en el taller de Francisco Polanco en Sevilla, contando entonces veintiún años. En: Gestoso y Pérez, 1909a: 379. Kinkead, 2009: 227 -228.

<sup>1441</sup> AAVV, 1960: 332.

registros de los *stati delle anime* de la parroquia de San Lorenzo in Lucina, identificado como ese «Giovanni di Candia» que compartió una vivienda en la Piazza della Trinità dei Monti con otro español, Pedro García<sup>1442</sup>.

Aunque hasta el momento no se ha probado una posible relación de maestro y aprendiz entre estos dos artistas, se puede concluir en esta ocasión que un joven Gutiérrez pudo ingresar en el círculo romano de Fernández –quince años mayor–, tras haberse formado en primera instancia con su padre. En este sentido, tampoco se ha tenido en cuenta la convergencia existente entre la especialidad de Fernández, es decir la pintura de arquitectura y perspectiva<sup>1443</sup>, y la de Gutiérrez, que como dijimos anteriormente era la misma, evidenciándose en sus producciones un gran impacto del arte italiano del primer tercio del siglo XVII, como se verá más adelante. De hecho, ambos pintores están documentados colaborando juntos en 1649 en los dibujos de los arcos para la entrada triunfal de Mariana de Austria en Madrid<sup>1444</sup>.

## 526

De este modo, las características fundamentales del estilo de Francisco Gutiérrez se pueden vislumbrar, por ejemplo, en dos pinturas ejecutadas y firmadas en 1657, preservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que representan a *José entrando en Heliópolis* (fig. 255) y la *Caída de Troya* (fig. 256). Aunque no ha trascendido la procedencia de estas obras, la relación del pintor con esta ciudad probablemente fue muy estrecha, puesto que en su testimonio parece advertir de ciertos viajes a Sevilla o del contacto directo con ciertos sevillanos en Madrid<sup>1445</sup>. En su estilo se conjuga un dibujo preciso de grandes arquitecturas y de gran inventiva, a veces extraídas de su imaginación o sobre la base de algunos edificios reales, así como grabados, en cuyos entornos inserta numerosas figuras que desarrollan ciertas escenas bíblicas o mitológicas. En varias

---

<sup>1442</sup> Vodret, 2011: 370.

<sup>1443</sup> Ceán Bermúdez, 1800: 160. Aterido, 2006: 254-255. Juan Fernández de Gandía trabajó en la corte en importantes encargos relacionados con la pintura de perspectiva, como geómetra en la ermita de San Pablo en el Buen Retiro entre 1659 y 1660, como cuadraturista para los frescos en la iglesia del convento de la Merced Descalza junto con Antonio de Pereda –aunque pronto fueron reemplazados por los pintores boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli–, la decoración de la capilla del Cristo de San Ginés en 1656, en la Catedral de Toledo, y al servicio de las Obras Reales durante quince años, entre otros; para más detalles véase: Aterido, 2006: 254-256.

<sup>1444</sup> Zapata Fernández de la Hoz: 2016, 91.

<sup>1445</sup> AAVV, 1960: 332.

ocasiones es posible percibir algún conocimiento de edificios romanos reales, como en la *Caída de Troya*, donde el templo circular está claramente inspirado en el *Tempietto* de Bramante (c. 1443–1514) en San Pietro in Montorio<sup>1446</sup>. La influencia de la pintura italiana de principios del siglo XVII también está muy presente en sus obras conocidas, como la *Inmaculada Concepción*, que se encuentra en una colección privada en Logroño y se remonta a 1654, en cuyo aspecto general es posible vislumbrar un cierto conocimiento de los modelos de Guido Reni<sup>1447</sup>.



527

Fig. 255.- Diego Gutiérrez Cabello, *José entrando en Heliópolis*, 1657.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

En este sentido, en la Colegiata de Villagarcía de Campos en Valladolid hay una serie que consta de seis lienzos de Gutiérrez, fechados alrededor de 1662, los cuales representan diferentes escenas bíblicas<sup>1448</sup>. Uno de ellos muestra el momento del *Matrimonio de la Virgen* (fig. 257), en el cual el pintor logra una atmósfera muy similar al fresco realizado por Luca Cambiaso y Giovanni Battista Castello, el *Bergamasco*, entre 1567 y 1569 en la pared lateral de la capilla de Lercari dentro de la Catedral de San

<sup>1446</sup> Valdivieso, 1982b: 71-73.

<sup>1447</sup> Gutiérrez Pastor, 1987: 411.

<sup>1448</sup> Valdivieso, 1982c: 175-180. Pérez Sánchez, 2010: 256.

Lorenzo en Génova. Sin embargo, parece que Gutiérrez se inspiró en la escena del matrimonio sagrado llevada a cabo bajo el gran arco triunfal de la famosa composición del mismo tema creado por Pietro di Cristoforo Vannucci, el *Perugino*, actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Caen (fig. 258), con el que también se hallan correspondencias cromáticas en los ropajes de los personajes principales. Aún más importancia reviste otra pintura de la misma serie con la *Cena en la casa del fariseo* (fig. 259), en la que se copió literalmente un fragmento de la pintura de la misma iconografía realizada alrededor de 1596 por el Cigoli, y actualmente es propiedad de la Galería Doria Pamphili en Roma (fig. 260).

528



Fig. 256.- Diego Gutiérrez Cabello, *La caída de Troya*, 1657.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Aunque solo ha trascendido el uso que el artista pudo hacer de algunos grabados de Hans Vredeman de Vries (1527–1604)<sup>1449</sup>, podemos entrever una profunda influencia de la pintura romana de los primeros treinta años del siglo XVII, especialmente en el conocimiento que pudo obtener Gutiérrez de las obras de Agostino Tassi<sup>1450</sup>. Es bastante

---

<sup>1449</sup> Valdivieso, 1982c: 176.

<sup>1450</sup> Agradezco esta indicación a la profesora Patrizia Cavazzini.



elocuente la comparación entre la obra de Gutiérrez titulada *José presentando a su padre y sus hermanos al faraón* (fig. 261), conservada en el Museo Nacional del Prado, con una *Galería* realizada por Tassi y su taller en 1638 y exhibido en el Museo Civico de Prato (fig. 262). Esta última sería una versión de una gran pintura que Tassi tenía en su residencia romana a su muerte, en la que él mismo habría diseñado una galería con sus propias pinturas<sup>1451</sup>. De esta manera, se pueden contemplar en los muros fingidos decenas de pequeños cuadros, los cuales en su mayoría representan diferentes perspectivas y paisajes, que adornan una sala de un gran palacio, sorprendiendo la enorme concomitancia con la obra de Gutiérrez, en la que introdujo el mismo edificio, tomando literalmente el lado izquierdo de la composición original, y además expuso de la misma manera una serie de pinturas con temas idénticas a los de Tassi.



Fig. 257.- Francisco Gutiérrez Cabello, *Matrimonio de la Virgen*, c. 1662.  
Valladolid: Colegiata de Villagarcía de Campos.

<sup>1451</sup> Cavazzini, 2008: 87.



530

Fig. 258.- Pietro Vanucci, el “Perugino”,  
*Desposorio de la Virgen*, 1501-1504.  
Caen: Musée des Beaux-Arts.

En los archivos parroquiales romanos se han localizados otros dos nombres de pintores españoles en el mismo año en que Velázquez estuvo allí por primera vez, pero la falta de los apellidos impide conocer su certera identificación. En el barrio de San Lorenzo in Lucina residía Pedro, un pintor español que compartió su morada con Antonio Belletti, un artista flamenco compañero de Herman van Swanevelt (c. 1600–1655), quien había abierto un taller poco tiempo antes en las cercanías del monasterio de San Giuseppe<sup>1452</sup>. Del mismo modo, en el llamado *Borgheto* cerca de la *Fontana* en la parroquia de Santa Maria del Popolo, se hallaba otro artista hispano, Rinaldo, del que solo se sabe que estuvo acompañado por su esposa e hijos<sup>1453</sup>.

---

<sup>1452</sup> Vodret, 2011: 486.

<sup>1453</sup> Vodret, 2011: 493.



Fig. 259.- Francisco Gutiérrez Cabello, *Cena en casa del fariseo*, c. 1662.  
Valladolid: Colegiata de Villagarcía de Campos.



Fig. 260.- Ludovico Cardi, el "Cigoli", *Cristo en casa del Fariseo*, 1646.  
Roma: Collezione Doria Pamphilj.



532

Fig. 261.- Diego Gutiérrez Cabello, *José presentando a su padre y sus hermanos al faraón*.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 262.- Agostino Tassi y taller, *Galería*, 1638.  
Prato: Museo Civico.

Después del regreso de Velázquez a la corte española, no se conoce la presencia en Roma de otros pintores sevillanos hasta el final de la década de 1640 con Francisco de Herrera, *el Mozo* (1627–1685). No obstante, estamos en grado de afirmar que debieron de viajar por entonces a Italia otros artífices originarios del reino hispalense, como se demuestra en esta ocasión con la estancia en la Urbe de un maestro ignorado por la historiografía española: Enrique Ballester. Si bien conocemos ahora su nombre real, este viene confundido en todos los documentos históricos, tal vez debido a la dificultad de su transcripción en italiano, como Valester o Valdestenden, siendo probablemente este último una manera de asimilación a la lengua flamenca. En los libros de *Stati delle Anime* fue reconocido como pintor español viviendo en la Cuesta di San Giuseppe, en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, desde 1650 junto con otros dos españoles: un sacerdote llamado Benito Viazo y otro pintor llamado Gaspar de Salinas<sup>1454</sup>. Enrique Ballester se encontraba en Roma desde al menos 1647, cuando viene pagado por unas tareas ejecutadas en la iglesia de Santiago de los Españoles por Francisco de Vides, quien ostentaba el cargo de administrador del templo, y si bien en el documento no se especifica que trabajo realizó en concreto, resulta de especial relevancia en tanto que indica su lugar de origen, la villa de Sanlúcar de Barrameda<sup>1455</sup>. Esta localidad perteneció en el siglo XVII al reino de Sevilla y, a su vez, era un estado del duque de Medina Sidonia, y se tenía en especial consideración por su posición estratégica en el comercio con las Indias, ya que era el puerto externo de la capital hispalense, desde donde se controlaba el acceso al río Guadalquivir, el único camino desde el mar para acceder a la ciudad. En aquel lugar también había nacido el artista y tratadista Francisco Pacheco, quien pudo conocer a Enrique en sus años de formación en Sevilla, destino principal al que llegarían muchos de los pintores de este antiguo reino.

---

<sup>1454</sup> Bartoni, 2012: 357-358. Hasta el momento no hemos podido probar una relación de parentesco con el poeta Juan de Salinas o algún otro miembro de esa familia, aunque no puede descartarse.

<sup>1455</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 294. Poco tiempo después, es pagado también por el administrador de la iglesia José Castellano, natural de Arcos de la Frontera, de quien no se especifica su profesión, pero sí que llegó hasta Roma enviado por el sevillano Juan de Bejarano.; véase el apéndice documental, doc. núm. 311.

Sin embargo, el desconocimiento que se tiene de su producción impide desarrollar la personalidad artística de este pintor sevillano, pero se podría acceder a la memoria de su estilo a través de la afinidad con su compañero de estancia, Gaspar de Salinas. Aunque igualmente existe poca información sobre este, se sabe que fue pintor de la Casa de Montalto en Cagliari en 1632<sup>1456</sup>. Esta posición le permitió tener contacto con los artistas más importantes del momento, como José de Ribera, como sucedió el 16 de febrero de ese mismo año cuando la familia Montalto se encontraba en Caserta. Ribera había sido llamado por Luigi Guglielmo Moncada para hacer un retrato suyo, y se conoce que mientras tanto Gaspar de Salinas pintaba un *Filósofo* a la manera del *Spagnoletto*, usando como modelo a un menesteroso al que le habían pagado para que posara durante tres días<sup>1457</sup>. Ya fuera por la preferencia artística del Montalto, quien coleccionó obras de pintores relacionados con la escuela napolitana como Andrea Azzolino, Ribera, Pietro Novelli (1602–1647) y Luca Giordano (1634–1705)<sup>1458</sup>, así como del propio interés de Gaspar de Salinas en los temas riberescos, se podría pensar que su estilo, con mucha más humildad, se habría desarrollado dentro de los límites del naturalismo napolitano guiado por el estudio de las obras de estos artistas mencionados y del aprendizaje directo con Ribera en esa breve estancia.

534

En el círculo de los Moncada también se conoce la presencia de otro pintor, un enigmático Henrique Brant, totalmente desconocido, que trabajó conjuntamente con Salinas<sup>1459</sup>. Aunque se piensa que pudo ser un artista flamenco por su apellido, a través de los datos aportados en esta ocasión, suponemos que en realidad se identifique con Enrique Ballester. Ciertamente, es muy probable que su apellido, tan a menudo mal transcrito, se abrevie en los documentos del Moncada, o fuera asimismo otro error de escritura. En este caso, el pintor sevillano, después de haber trabajado para el duque de Montalto en la decoración del Palacio Real de Cagliari<sup>1460</sup>, marchó a Roma junto con Gaspar de Salinas, donde vivieron en la misma residencia hasta 1655, inicialmente

---

<sup>1456</sup> Gil Saura, 2016: 221.

<sup>1457</sup> Mendola, 2006: 166. Gil Saura, 2016: 219-220.

<sup>1458</sup> Pinna y Pillittu, 1996: 563-624. Pasolini, 2008: 253.

<sup>1459</sup> Gil Saura, 2016: 221.

<sup>1460</sup> Gil Saura, 2016: 221.

vinculado a la iglesia de Santiago de los Españoles. Posteriormente, Ballester se trasladaría a la Strada Gregoriana, continuando en el mismo barrio hasta 1664, cuando compartió su hogar con el pintor romano Giovanni Cordieri. Más tarde se asiste a un silencio documental de casi veinte años, hasta 1684, cuando se reaparece en un palacio cercano al *giardino di San Giuseppe*<sup>1461</sup>.

En el mismo año en que Enrique Ballester llegó a Roma, también desarrollaría su estancia de aprendizaje uno de los artistas españoles más interesantes de la segunda mitad del siglo XVII, el mencionado, Francisco Herrera, *el Mozo*. Después de una primera y rígida formación en el taller de su homónimo padre, marcharía a la Urbe donde, según el biógrafo Antonio Palomino, «estudió con gran aplicación, así en las academias, como en las célebres estatuas, y obras eminentes de aquella ciudad; conque se hizo, no solo gran pintor, sino consumado arquitecto y perspectivo»<sup>1462</sup>. Por tanto, parece que se especializaría en pintura de bodegones, y realizaría una serie de grabados con motivos de cartuchos decorativos en 1649 para la iglesia de Santiago de los Españoles, influenciados por Agostino Carracci<sup>1463</sup>. Además, la realización de la decoración de la cúpula principal de la Capilla de la Virgen de Atocha en Madrid en los años posteriores a su regreso, fue decisiva para que el profesor García Cueto argumentara que Herrera habría aprendido allí a pintar al fresco, habiendo estudiado en persona las obras de Pietro da Cortona y Andrea Sacchi, formulando una alternativa a la pintura traída desde Bolonia por Colonna y Mitelli en los trabajos ejecutados en los edificios de la corte española<sup>1464</sup>. Recientemente, se ha identificado varios dibujos suyos realizados en este periodo italiano, atribuidos hasta el momento al pintor Pierfrancesco Cittadini, *el Milanese o el Franceschino* (1616–1681), que vendría a ahondar en las influencias de la pintura neoveneciana y boloñesa que Herrera absorbería en aquellos años<sup>1465</sup>.

---

<sup>1461</sup> Bartoni, 2012: 357-358.

<sup>1462</sup> Palomino, 1986: 280-281.

<sup>1463</sup> Fernández-Santos, 2005: 245-261.

<sup>1464</sup> García Cueto, 2013, 277-279.

<sup>1465</sup> Navarrete Prieto, 2018: 111-126.

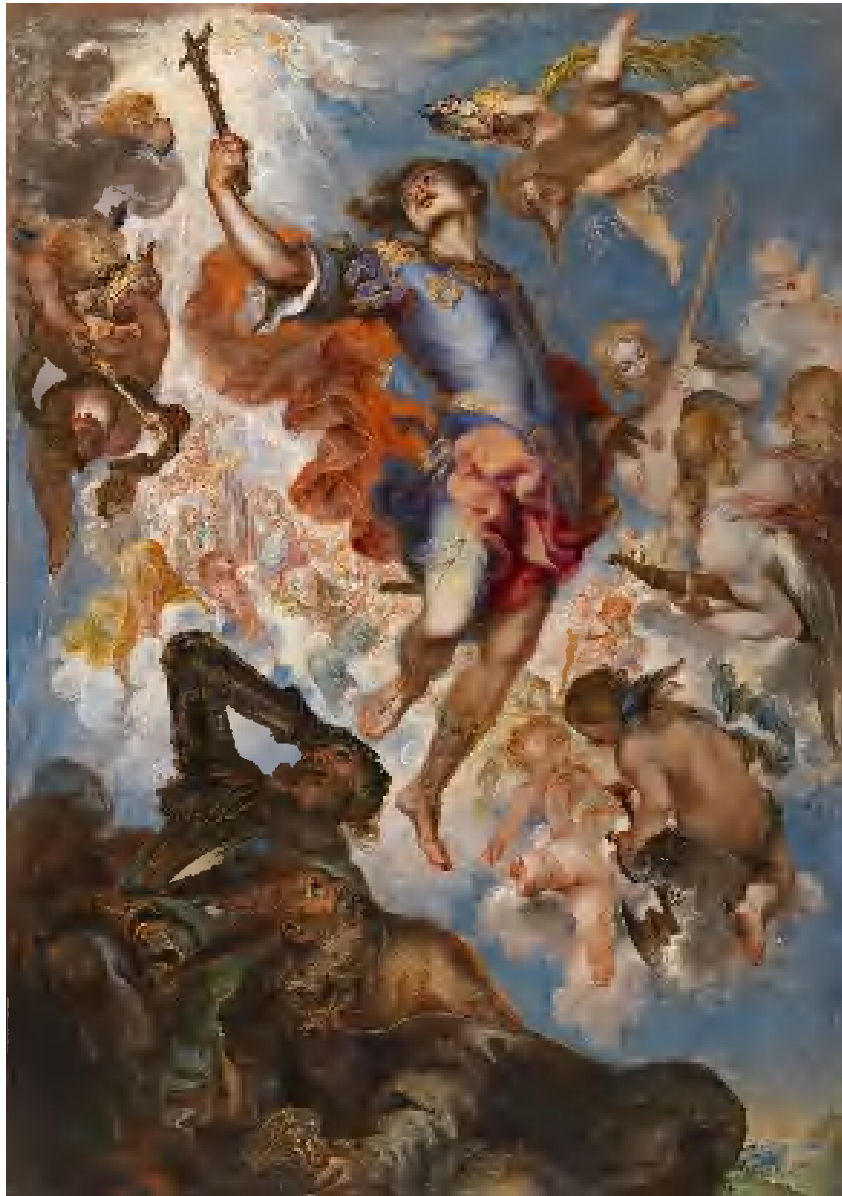


Fig. 263.- Francisco Herrera, el "Mozo", *El triunfo de San Hermenegildo*, 1654. Madrid: Museo Nacional del Prado.

No hay duda de que la residencia romana de Herrera le habría devuelto cierta popularidad entre los pintores a su regreso<sup>1466</sup>, siendo designado como uno de los presidentes de la Academia de Sevilla<sup>1467</sup>, jactándose en este puesto de la grandeza de su propio estilo, tan diferente gracias al italianismo inexistente en los pinceles de los otros miembros de la institución<sup>1468</sup>. Por ello, la consideración que ya disfrutaba en la vida no

<sup>1466</sup> Para conocer más sobre la figura de este pintor y especialmente en su etapa de aprendizaje y viaje, ver Pérez Sánchez, 1985: 91-101. Brown, 1974: 129-138. García Baeza, 2016: 23-34. Navarrete Prieto, 2018: 111-126.

<sup>1467</sup> AAVV, 1982: 23.

<sup>1468</sup> Ceán Bermúdez, 1806: 64-65.



podía ser menor que la del gran maestro por excelencia de la ciudad, Bartolomé Esteban Murillo. En su producción pictórica, se puede vislumbrar una gran influencia del arte italiano, especialmente en aquellas obras ejecutadas en una fase ya madura, como se puede comprobar, por ejemplo, en el *Triunfo de San Hermenegildo* del Museo del Prado ejecutado en 1654 (fig. 263), o en la *Alegoría de la Eucaristía* de la Catedral de Sevilla realizada en 1656 (fig. 264), en la que la deuda con la pintura romana del siglo XVII es innegable.



537

Fig. 264.- Francisco Herrera, el "Mozo", *Alegoría de la Eucaristía*, 1656.  
Sevilla: Catedral.

En 1649, después de un año del comienzo de la estancia romana de Herrera, *el Mozo*, Diego Velázquez llegó a Italia por segunda vez, convirtiéndose en ese momento

en uno de los pintores más importantes de Europa, como agente de Felipe IV<sup>1469</sup>. El rey le había encargado, antes de su regreso en 1651, adquirir una serie de obras de arte para la decoración de las residencias reales y negociar con Pietro da Cortona un contrato para que decorase estos palacios, una oferta rechazada que, sin embargo, sería aceptada por los pintores boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli<sup>1470</sup>. Precisamente, sería en esta ocasión cuando llevó a cabo una de las obras más estimadas de todos los tiempos, el *Retrato de Inocencio X*, en el que el pintor demostraría su virtuosismo con los pinceles.

Después de este recorrido que abarca solamente la primera mitad del siglo XVII, se ha puesto de relieve que la presencia de artistas sevillanos en Roma era mucho más común de lo que se ha considerado precedentemente. Aunque ya se conocían algunos pasajes sobre la formación de Diego Velázquez y Francisco de Herrera, *el Mozo*, en esta ocasión se ha demostrado, por primera vez, que otros pintores hasta ahora desconocidos desarrollaron en esta ciudad su aprendizaje y también sus carreras durante varios años. Junto a la notable presencia de obras de arte italianas en Sevilla y sus alrededores, con ello se pretende demostrar ante todo que la influencia italiana en la pintura sevillana es mucho más profunda de lo que se ha observado. La información analizada anteriormente también indicaría cómo esta influencia no puede entenderse solo con el uso de grabados u otro material visual en las talleres, sino más bien como consecuencia de un aprendizaje común en la cultura pictórica sevillana, en la que aquellos que realizaron este periplo instruyeron a su regreso a otros compañeros y aprendices en los diversos talleres y en la Academia. Pero lo que aún es muy difícil de precisar es la huella que dejaría la presencia sevillana en Roma en estos años, pero al mismo tiempo se puede entender que, de cierta manera, llegaría a triunfar –no solo metafóricamente–, cuando en 1650 Diego Velázquez fuese elegido miembro de la Academia de San Luca y de la Congregación de los Virtuosos del Panteón de la Ciudad Eterna.

---

<sup>1469</sup> Sobre el segundo viaje de Diego Velázquez en Italia existe una amplia bibliografía, véase en particular Martínez de la Peña, 1971: 1-7. Minguito Palomares, 1999: 295-316. Salort-Pons, 2002: 81-145. García Cueto, 2011b: 177-180.

<sup>1470</sup> Salort-Pons, 2002: 157-182. García Cueto, 2005: 82-95.

## 4.2.- Bolonia

«Ya me parecía que no tenía el mundo ciudad como Bolonia, donde apenas habría metido los pies cuando me dieran mi hacienda, tuviera qué gastar y mocitos estudiantes, gente de la hampa, de mi talle y marca, con quien pudiera darme tres o cuatro filos cuando quisiera»<sup>1471</sup>.

Por la condición de Bolonia como parte de los territorios del Estado Pontificio durante la Edad Moderna, esta no tuvo importantes representantes diplomáticos fuera de sus territorios y, por tanto, las demás naciones tampoco los tuvieron en ella<sup>1472</sup>. Aun así, esta ciudad se configuró como un gran centro intelectual desde el siglo XI gracias a la fundación de su universidad, y como lugar estratégico en el mapa político de la península itálica. Por ella pasarían grandes personajes españoles gracias al establecimiento del Real Colegio de España, por parte del cardenal Gil de Albornoz en 1364, encontrándose entre ellos algunos sevillanos como se verá posteriormente. Esta institución formaba a hombres de la élite hispánica que desempeñarían a su vuelta funciones de altos cargos en la corte y en la administración del Estado, en un momento donde los extranjeros ocupaban la mayoría de los puestos relevantes en los reinos españoles. No sólo esta institución apoyó y mejoró las relaciones con España, sino que también se fundó allí el Colegio Vives en 1528 por Andrés Vives, en el que eran bienvenidos alumnos con un nivel social más bajo del requerido por el Colegio de San Clemente, así como a los rechazados por este<sup>1473</sup>.

La construcción de edificios de nueva planta en los que acoger a los estudiantes, como es el caso del Colegio de San Clemente, tuvo su repercusión en España a partir del siglo XV. Primeramente, se sintió su influencia en el colegio de San Bartolomé en

<sup>1471</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]:547.

<sup>1472</sup> García Cueto, 2006: 13.

<sup>1473</sup> García Cueto, 2006: 32. Como bien expone el autor, en el siglo XVII la vida del Colegio de los Españoles no seguía un camino paralelo al resto de la ciudad –en su concepción de núcleo residencial de extranjeros–, sino que se comunicaban de forma permanente, aunque a veces mostrara su propia identidad.

Salamanca, el cual puede considerarse como una fundación del obispo Diego de Anaya en 1401, posteriormente nombrado arzobispo de Sevilla, quien había visitado Bolonia en 1417 al volver del Concilio de Constanza, inspirándose en los estatutos de la institución albarnaziana para la suya propia. La semejanza formal de la construcción va más allá de su función, introduciendo en su planta una capilla en el lado contrario a la fachada de ingreso al recinto, así como una biblioteca<sup>1474</sup>.

La derivación de esta tipología en España se puede comprobar de forma evidente en otras construcciones, como las sedes colegiales de Sigüenza y otras en Valladolid, como los colegios de Santa Cruz y San Gregorio. La evolución de este modelo, que parte de la sede boloñesa, llegará en el siglo XVI a ciertas ciudades del sur de la península ibérica, siendo acogido en Sevilla para el Colegio de Santa María de Jesús, establecido entre 1506 y 1517 por maese Rodrigo Fernández de Santaella y Córdoba. Este significativo personaje de la Sevilla del momento, quien no vio terminada su empresa, siendo bachiller en Teología marchó a Italia donde concluyó su formación en Roma y en el Colegio de San Clemente de Bolonia, propuesto para su beca por el arzobispo de Toledo, titulándose como maestro en Teología y Artes en 1482<sup>1475</sup>.

540

En la provincia hubo otra celebridad muy vinculado con Italia, Juan Téllez-Girón, IV Duque de Ureña, quien quiso proveer a la villa de Osuna de una institución educativa configurada como la boloñesa. Este objetivo fue alcanzado en 1548 cuando el noble recibió de Paulo III una bula por la que se le autorizaba a fundar el Estudio General, a la que terminó llamando Universidad de la Concepción, por su pasión en la defensa de dicho culto<sup>1476</sup>.

El Humanismo difundido desde la *Alma Mater Studiorum* de Europa fue ampliamente apreciado por los centros intelectuales españoles, fenómeno que ha sido estudiado y recogido en significativas publicaciones en las que se pone de manifiesto el alto grado de importancia que llegó a tener. Por esta universidad pasaron grandes

---

<sup>1474</sup> Serra Desfilis, 2006: 24-25.

<sup>1475</sup> Falcón Márquez, 2004: 18.

<sup>1476</sup> La bula se encuentra en: AHN, *Sección Nobleza*, Osuna (Archivo de los Duques de Osuna), C. 6, 1548, 33-37. Recogido por Sancho de Soprani, 1958: 356- 436.

escritores de la altura de Dante y Petrarca, y sobre todo a partir de la segunda mitad del *Trecento* se documenta la presencia de estudiosos españoles. Una de las personalidades más destacadas en pisar el suelo del Colegio boloñés fue Antonio de Nebrija, un sevillano nacido en Lebrija en 1441 que pasó en esta ciudad al menos cinco años de los diez ocupados formándose en la península italiana. Fue admitido como becario en 1465 como estudiante de teología, y aunque es difícil precisar cuánto aportó el humanismo de la ciudad a su propio conocimiento, es indudable su preferencia por el estudio de las letras clásicas. Bologna era por entonces la ciudad donde se encontraban los profesores mejor preparados, como Filelfo o Giovanni Lamola, y se describía como una encrucijada en la cual se localizaban las renovadas empresas editoriales y la tradición del aprendizaje del latín, tan defendido por Nebrija a su vuelta a España<sup>1477</sup>.

Además de acoger a los *bolonios* –nombre dado a los estudiantes españoles en la ciudad–, el Colegio de San Clemente de los Españoles mantendría una actitud especial frente a los acontecimientos relacionados con la madre patria, debido, no sólo a la substancial presencia de los españoles en ella, sino también por el trato de favor que la monarquía hispánica dispensaba a estos colegios. Por ejemplo, en la coronación de Carlos V celebrada en Bologna, los doctores de la universidad –quienes estaban considerados parte de la alta burguesía–, tuvieron un papel determinante en detrimento de los propios senadores, puesto que el emperador los nombró a todos caballeros *aurati*. Dentro de este grupo había numerosos españoles, contándose entre los siglos XII y XVII, cincuenta y dos docentes procedentes de la península ibérica, muchos de ellos vinculados con el Colegio de San Clemente<sup>1478</sup>.

La imposición de la corona de hierro de los Reyes Lombardos a Carlos V se llevó a cabo en la basílica de San Petronio el 22 de febrero de 1530, y dos días más tarde la de oro del Imperio Romano. Este acontecimiento estuvo regido por un importante protocolo, por el cual se formaron diversas comitivas, siendo la primera la preparada para la entrada triunfal en la ciudad. En esta ocasión, un cortejo compuesto por varios príncipes de los

---

<sup>1477</sup> Chines y Rico, 2006: 78-79.

<sup>1478</sup> García Cueto, 2006: 25.

estados italianos y por numerosos nobles acompañó al emperador desde la *Certosa* de Bolonia hasta el Palazzo del Re Enzo, sede comunal, donde se hallaban dispuestos los aposentos tanto del rey como del pontífice. Además, se contaba con la presencia de los acompañantes castellanos que vinieron con él para servirle, de los cuales se distingue en esta ocasión al que fuera Asistente de Sevilla entre 1522 y 1523, y consejero de Carlos V desde 1526, don García Fernández Manrique de Lara y Toledo, III conde de Osorno, quien no dejó de ejercer sus tareas como presidente de los Consejos de Indias y de Órdenes en tan festivas fechas<sup>1479</sup>.

El día señalado saldrían ambos desde este lugar, bajo palio, hasta la basílica en donde se llevaría a cabo la ceremonia, acompañados con la que se llamó la *Gran Cabalgata*<sup>1480</sup>. Pocos años antes, el emperador había escogido precisamente Sevilla para celebrar sus desposorios con Isabel de Portugal el once de marzo de 1526, por lo que la ciudad se engalanó a la italiana, y se preparó una comitiva de la magnitud de la que se haría en la solemnidad boloñesa<sup>1481</sup>. A este acontecimiento en la capital hispalense también asistieron importantes personalidades italianas, como el ilustre humanista Baldassare di Castiglione (1478–1529)<sup>1482</sup>, y diversos nobles representantes de otros estados italianos, entre los cuales podemos nombrar al barón de Petrapersia (Sicilia), Matteo Barresi, cuya estancia en Sevilla se ha documentado recientemente vinculándose a su vez con el ambiente artístico de la villa<sup>1483</sup>.

542

---

<sup>1479</sup> Este personaje firmó una Real Provisión en Bolonia el veinte de marzo de 1530, por la que se le concedía una tesorería de las Casas de la Moneda que habían de hacerse en Santo Domingo y Nueva España; véase el apéndice documental, doc. núm. 324. La presencia de este duque en la corte de Carlos V en Bolonia se dio a conocer en: Campos Harriet, 1969: 85.

<sup>1480</sup> Cadenas y Vicent, 1985: 97-102.

<sup>1481</sup> Los preparativos fueron especialmente importantes en Sevilla, cuyos mandatarios aprovecharon la ocasión para reformar su imagen con elementos de la modernidad; véase: Lleó Cañal, 1979: 105-148. Ramos Sosa, 1988: 163-238. Gómez-Salvago Sánchez, 1998: 105-132. García Bernal, 2006: 250.

<sup>1482</sup> Morales Padrón, 1989: 324. Gómez-Salvago Sánchez, 1998: 167.

<sup>1483</sup> Escuredo y Japón, 2015: 547-555.



Fig. 265.- Ludovico Carracci, *Madonna degli Scalzi*, 1587.  
Bologna: Pinacoteca Nazionale.

La coronación fue recogida en numerosas crónicas, así como en diferentes medios artísticos, como pueden ser las escenas pintadas por Giorgio Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia, o los grabados de Nicolas Hogenberg (1500–1539) conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. En España también se hicieron conmemoraciones por este evento, siendo la más significativa la tallada en el friso del Ayuntamiento de Tarazona, Zaragoza<sup>1484</sup>. Sin embargo, no sería la única vez que la ciudad del Reno disfrutara con la presencia del monarca hispano, entrando de nuevo en ella dos años más tarde con la intención de establecer alianzas con algunas de las familias senatoriales boloñesas, especialmente con los Campeggi<sup>1485</sup>. Tanto la primera como esta segunda vez, fueron numerosos artistas los que retrataron a Carlos V, siendo Tiziano quizás el que mayor repercusión tuvo, puesto que en su *Carlos V con un perro*, conservado en el Museo Nacional del Prado, se observa una importante evolución en su técnica que sería especialmente apreciada por el emperador<sup>1486</sup>.

544

Además del monarca, hubo otros personajes hispanos que de alguna manera impactaron en la vida boloñesa, como el nombrado cardenal Gil de Albornoz, cuyas empresas se recogieron en diversas crónicas, como en los *Annali della Città de Bologna* (1841-1846) por Salvatore Muzzi, e inmortalizados en los frescos de la Sala Farnese del Palazzo Comunale<sup>1487</sup>. El Colegio de San Clemente fue el mediador entre la nobleza boloñesa y las autoridades llegadas de España, además de llevar a cabo ciertas iniciativas de carácter celebrativo relacionadas con acontecimientos de la vida castellana, más allá de la coronación ya mencionada. Un ejemplo muy significativo lo vemos en la acogida en la institución de varios nobles españoles que pasaban por la ciudad en sus expediciones hacia otros puntos de los estados italianos, como pudo ser el III Duque de Alcalá de los Gazules, Fernando Enrique Afán de Ribera, cuando se dirigía a Génova para iniciar su camino de retorno hasta España al término de la embajada en 1626<sup>1488</sup>.

---

<sup>1484</sup> Para profundizar en esta serie de manifestaciones artísticas nacidas de las crónicas de la dicha Coronación, véase: Criado Mainar, 2006: 103-118.

<sup>1485</sup> García Cueto, 2006: 15. Estos vínculos continuaron cuando Felipe II ascendió al trono.

<sup>1486</sup> Checa, 2006: 99-100.

<sup>1487</sup> García Cueto, 2006: 27.

<sup>1488</sup> García Cueto, 2006: 42.



Las noticias llegadas hasta Bolonia procedente de los acontecimientos de la vida de la familia real también eran aclamadas de distintas formas en el seno de la institución albarnaziana. El nacimiento del infante Baltasar Carlos en 1629 fue uno de los más conmemorados, tanto que quedó plasmado en la *Relación* (1629) escrita por Antonio de Fuertes Biota, profesor del Colegio por esos años<sup>1489</sup>. Desde España también llegaban a la capital de la Emilia celebraciones religiosas netamente hispanas que no sólo eran amparadas por el Colegio, sino por toda la ciudad.

Una de las más particulares fue el culto a la Inmaculada Concepción de María, por la cual se unía de nuevo con la capital hispalense por los motivos tratados anteriormente. Especialmente en Bolonia este culto arraigó con fuerza, siendo autoproclamada como la *Città della Vergine*, ciudad del futuro pontífice Gregorio XV Ludovisi, quien se ofreció al monarca Felipe III para apoyar la defensa de la Inmaculada. Otras personalidades precedentemente habían puesto todo su empeño en adelantar la confirmación del dogma financiando obras artísticas, como las pinturas encargadas por el sevillano Pedro de Velasco para la iglesia de Santiago de Roma en 1542<sup>1490</sup>.

545

En Bolonia fue tal la acogida de la causa inmaculista que ya desde finales del siglo XVI quedó definida su imagen como mujer apocalíptica por Ludovico Carracci, en el lienzo de altar pintado para la capilla Bentivoglio de la iglesia Santa Maria degli Scalzi en la Strada Maggiore (fig. 265). Además, muy significativa fue la construcción de un templo para esta advocación en la vía Saraggozza, así como la erección de una columna conmemorativa coronada con la imagen de la Inmaculada triunfante, muy cerca del convento de San Francisco, llamada la *Seliciata*<sup>1491</sup>.

En 1672 en el Colegio de los españoles, auspiciado por el gobernador de Milán, al momento el duque de Osuna, se organizó un solemne acto para celebrar un voto a la Inmaculada Concepción, en el que no faltaron elementos decorativos típicamente festivos. Al año siguiente, para rememorar dicho voto, el Colegio encargó al pintor

---

<sup>1489</sup> García Cueto, 2006: 43. La dicha *Relación* fue, además, estampada en la casa del boloñés Clemente Ferroni.

<sup>1490</sup> García Cueto, 2005: 771-774.

<sup>1491</sup> García Cueto, 2005: 775-776.

Giovan Battista Bolognini (1612–1688) un lienzo para su capilla, llegando a una solución plástica y compositiva muy cercana a las ya realizadas en España por Bartolomé Esteban Murillo<sup>1492</sup>. Otras fueron las devociones difundidas en gran medida por las órdenes religiosas que supusieron una profunda muestra de la religiosidad española en la Bolonia del siglo XVII. Puede ser un ejemplo revelador el culto a Santa Teresa de Jesús gracias a la orden de los Carmelitas Descalzos presentes en la ciudad desde 1611, y por otro lado la labor educativa de la Compañía de Jesús<sup>1493</sup>.

En la Edad Moderna fueron varios los sevillanos que tuvieron la oportunidad de formarse en el Real Colegio de España, siendo en el siglo XVI cuando se sintió una mayor presencia. Se formaron allí en esta centuria Jacobo Diego Velázquez, clérigo que se doctoró en medicina en 1508<sup>1494</sup>; Andrés de la Peña, presbítero sevillano, quien tomó la borla en derecho canónico en 1506<sup>1495</sup>; Francisco Requena Ballesteros y Martínez López de Osuna, ambos clérigos y doctores en la misma materia<sup>1496</sup>; Juan Hidalgo, clérigo y licenciado<sup>1497</sup>; Alfonso Gómez, clérigo y doctor en derecho canónico en 1521<sup>1498</sup>; Jacobo Diego Ponce de León, natural de Lebrija, presentado por la iglesia de Ávila<sup>1499</sup>; Gonzalo de Vega de Carmona, doctor en derecho canónico y civil en 1529<sup>1500</sup>; Joannes Guterius de Vilches, originario de Jaén, pero que ocupó un puesto reservado a la iglesia hispalense<sup>1501</sup>; Juan Baptista de Ojeda, natural de Sevilla, doctor en derecho civil y canónico, quien además a su salida de la institución ocuparía ciertos cargos en Nápoles<sup>1502</sup>; Álvaro Núñez del Castillo, presentado por el obispo de Córdoba en 1534<sup>1503</sup>; Leonardo de Herrera, que se doctoró en ambos derechos y fue senador de Milán,

546

---

<sup>1492</sup> García Cueto, 2005: 781-785.

<sup>1493</sup> Sobre el papel que la religiosidad española llegó a tener en Bolonia, véase: García Cueto, 2006: 76-107.

<sup>1494</sup> Pérez Martín, 1979, II: 596.

<sup>1495</sup> Pérez Martín, 1979, II: 601.

<sup>1496</sup> Pérez Martín, 1979, II: 633-634.

<sup>1497</sup> Pérez Martín, 1979, II: 638.

<sup>1498</sup> Pérez Martín, 1979, II: 675.

<sup>1499</sup> Pérez Martín, 1979, II: 680.

<sup>1500</sup> Pérez Martín, 1979, II: 701.

<sup>1501</sup> Pérez Martín, 1979, II: 703.

<sup>1502</sup> Pérez Martín, 1979, II: 755.

<sup>1503</sup> Pérez Martín, 1979, II: 767.

conservándose un retrato suyo en el Colegio<sup>1504</sup>; Diego Vallecillo y Núñez, natural de Constantina, doctor en ambos derechos en 1575<sup>1505</sup>; Francisco Yáñez, natural de Lebrija, que llegaría a ser capellán del Colegio en 1575<sup>1506</sup>; Pedro de Vera y Aragón, natural de Estepa, presentado por el obispo de Burgos, consiguiendo doctorarse en ambos derechos en 1584<sup>1507</sup>; Francisco de la Garza, beneficiado de la iglesia sevillana de la Magdalena, el cual ocuparía el puesto de capellán del Colegio en 1583<sup>1508</sup>; así como Pedro Álvarez Piñeira, natural de Constantina, quien fue presentado por el obispo de Sagunto y se doctoró en ambos derechos<sup>1509</sup>.

En cambio, en el siglo XVII, la iglesia sevillana presentaría a un gran número de pensionados de otras partes de España, aunque fueron en menor medida aquellos estudiantes llegados desde el reino hispalense. En 1605 se doctoró en leyes Diego de León Garavito, el cual era natural de Huelva, pero había llegado desde la ciudad de Lima<sup>1510</sup>; Juan de Pineda Hurtado de Mendoza<sup>1511</sup>; Martín Morales de Toledo, natural de Écija<sup>1512</sup>, Alfonso Salcedo del Villar, que aunque era de Andújar, ocupaba un puesto de colegial del Salvador de Sevilla<sup>1513</sup>; aunque no se conoce con exactitud desde que localidad llegó, fue colegial de esta institución Giovanni Battista Lomellini<sup>1514</sup>, de padres genoveses nacido en España, con mucha probabilidad en Sevilla, ligado a las familias de comerciantes estudiadas en el capítulo anterior. Este último renunciaría, y en cambio se aceptó otra carta de presentación de Leonor Marta Centurión y Mendoza, marquesa de Estepa y patrona de Colegio, a favor de Eugenio Agustín Votín en 1680, descendiente también de genoveses, aunque nacido en Madrid<sup>1515</sup>; posteriormente, se tiene certeza de la presencia de Luis Ambrosio de Alarcón y Vargas, Salvador de Velasco y Herrera,

<sup>1504</sup> Pérez Martín, 1979, II: 795.

<sup>1505</sup> Pérez Martín, 1979, II: 945.

<sup>1506</sup> Pérez Martín, 1979, II: 954.

<sup>1507</sup> Pérez Martín, 1979, II: 967. Existe un retrato suyo en el Colegio.

<sup>1508</sup> Pérez Martín, 1979, II: 977.

<sup>1509</sup> Pérez Martín, 1979, II: 1003.

<sup>1510</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1158.

<sup>1511</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1247.

<sup>1512</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1262.

<sup>1513</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1340.

<sup>1514</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1459.

<sup>1515</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1459-1460. Leonor Centurión también presentaría a Diego Arias Pardo en 1683; en: Pérez Martín, 1979, III: 1473.

doctor en derecho canónico en 1694<sup>1516</sup>; José Félix de Esplana y Allo<sup>1517</sup>; Juan José de la Fuente Ponce de León y Rosales<sup>1518</sup>; Miguel José Porras de Figueroa de Clavijo<sup>1519</sup>; Julián Izquierdo de Quintanilla<sup>1520</sup>; José Antonio de Zarralde Iriarte y Aramburu<sup>1521</sup>; Martín Antonio de Aguilar Navarro<sup>1522</sup> y Melchor Tomás de la Sal y Hanón Guzmán<sup>1523</sup>, quienes concluyeron sus estancias en el Colegio a comienzos del siglo XVIII. Además de la experiencia de la formación universitaria en el que probablemente era uno de los centros intelectuales más productivos en todo el continente, estos sevillanos tuvieron la oportunidad de residir en Bolonia en el momento de máximo esplendor de su escuela artística, cuyos representantes serían solicitados para trabajar en la corte papal y para distintos monarcas europeos. Aunque la edad alcanzada por los estudiantes y su economía no les permitiría adquirir estas piezas, fueron testigos de todo aquel proceso y convivieron entre los círculos sociales que valoraban la cultura, por lo que a su vuelta en España muy probablemente estos transmitirían las preferencias del gusto dominante en aquellos momentos, siendo por consiguiente una vía muy relevante a tener en consideración en cuanto al conocimiento de la cultura boloñesa en España.

A diferencia de los florentinos y genoveses, fueron pocos los boloñeses que llegaron a establecerse en Sevilla, teniendo en cuenta la documentación conocida hasta el momento. No obstante, existen ciertas referencias a este respecto que parecen apuntar hacia una realidad más bien distinta, por las que se llega a intuir que la presencia boloñesa en la capital andaluza pudo ser mayor. Una de ellas no procede de un comerciante, sino del artista Pietro Antonio Torri, fresquista boloñés discípulo de Francesco Albani, quien a su llegada a Madrid en 1610, le escribió una carta a su amigo Bartolomé Crescencio, epístola que fue recogida por Jusepe Martínez, pintor y autor de los *Discursos*

---

<sup>1516</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1482 y 1505.

<sup>1517</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1522.

<sup>1518</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1534.

<sup>1519</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1537.

<sup>1520</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1562.

<sup>1521</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1575.

<sup>1522</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1577.

<sup>1523</sup> Pérez Martín, 1979, III: 1593.

*practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (c. 1675). Por esta misiva se conoce que llegó a Sevilla en un navío desde Génova en tan solo diez días, encontrándose en esta ciudad con muchos paisanos suyos quienes le ayudaron a entrar en contacto con la sociedad sevillana<sup>1524</sup>, de la siguiente manera:

«Carísimo amigo: luego que salí de esta ciudad, embarcado en una faluca, llegué á Génova, y tuve tan buena dicha que hallé con mucha brevedad un navío de mercancía que se partía para Sevilla, á donde desembarqué con próspera fortuna, no durando el viaje sino diez días. En ella hallé muchos paisanos míos, que luego me introdujeron con algunas personas de gran cuenta»<sup>1525</sup>.

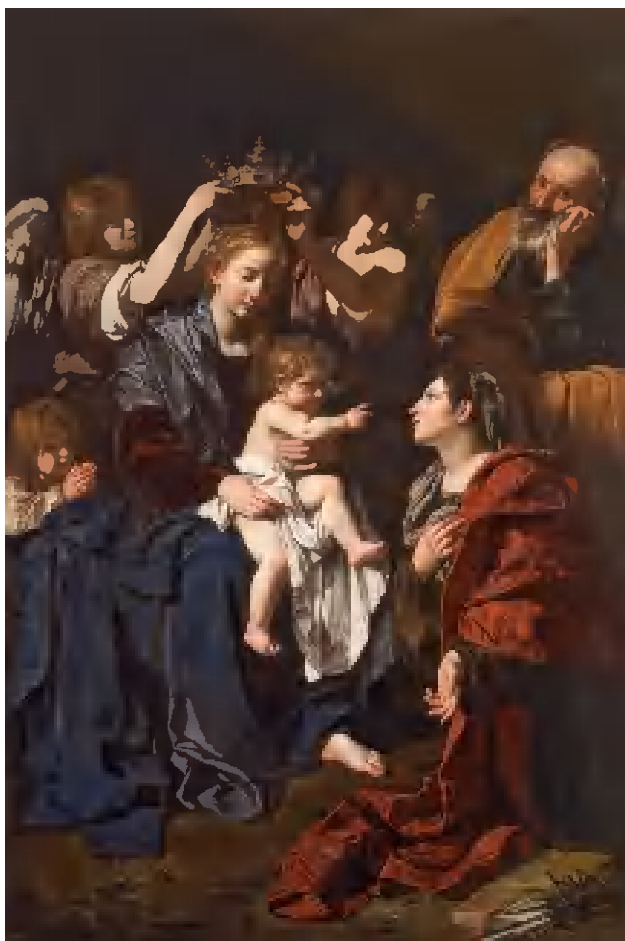


Fig. 266.- Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Familia con Santa Catalina*, 1619. Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>1524</sup> Martínez, [1673 (1866)]: 489-490. Méndez Rodríguez, 2003 540; 2005: 169. García Cueto, 2006: 218.

<sup>1525</sup> Véase el apéndice documental, texto. núm. 2. Martínez, [1673 (1866)]: 489-490.

Aunque su estancia en la ciudad duró apenas cuatro meses, pudo visitar los monumentos y conocer a los pintores sevillanos, para posteriormente marchar a Madrid convencido de encontrar nuevos encargos. Allí también llegaría el destinatario de la carta, quien no es otro que Bartolomeo Cavarozzi, el cual fue conocido como *Bartolomeo del Crescenzi* por su relación con los miembros de esta estirpe, incluso llegó a acompañar en España al marqués Giovan Battista Crescenzi en 1617<sup>1526</sup>. Cabe destacar que de este pintor se conserva en el monasterio de San Paula de Sevilla una copia de elevada calidad de sus *Sagrada familia con de Santa Catalina*, cuyo original se conserva en el Museo del Prado (fig. 266)<sup>1527</sup>.

Por entonces también llegaría a Sevilla Girolamo Lucenti (1568–c. 1624), un pintor, escultor y arquitecto de la localidad Emiliana de Correggio, el cual se documenta en concreto en los territorios andaluces desde 1602 hasta 1624. Es posible que fuera este uno de los paisanos citados por Torri que lo introdujeron en la sociedad hispalense, puesto que se estableció rápidamente y se deduce que su taller sería un punto de atracción para otros artistas italianos de paso por la ciudad; al menos se conoce que en 1604 admitió a otro italiano como aprendiz durante ocho años, el milanés Gaspar de los Reyes<sup>1528</sup>. Sin embargo, el objetivo de su traslado no era viajar a América, como los casos anteriormente comentados, sino conseguir encargos que le permitiera enriquecerse, conocedor de las oportunidades que ofrecía la ciudad más populosa de los reinos castellanos, para volver posteriormente a su lugar de origen<sup>1529</sup>. En las obras que se conservan se aprecia un evidente impacto de la pintura lombarda, así como de la veneciana, dos influencias que tradicionalmente se han puesto en la base en el desarrollo de la pintura clasicista romano-boloñesa, aunque quedaría anclado en las propuestas manieristas, aprendidas quizás entre Correggio y otras ciudades de la actual Emilia-Romaña, así como Módena, y Roma, donde se encontraba hacia 1597 junto a un aprendiz llamado Paolo Gianotti (c. 1585–1630), quien también lo acompañaría en España<sup>1530</sup>. En una de sus primeras obras en

---

<sup>1526</sup> Martínez, [1673(1866)]: 489 (nota 1). Japón, 2018a: 29.

<sup>1527</sup> Valdivieso y Morales, 1987: 139. N° inv. IAPH 94130 (1,98 x 1,44 m).

<sup>1528</sup> Pérez Sánchez, 1965: 39.

<sup>1529</sup> AHPS, *Sección de Protocolos*, 6847P, f. 1117r (7903). Pérez Sánchez, 1965: 39; 2010: 66. Perret, 2018: 291.

<sup>1530</sup> Perret, 2018: 294. Un año más tarde estaría también en la Urbe; véase: Vodret, 2011: 393.

Sevilla, la *Adoración de los Reyes Magos* del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación, se puede observar una suerte de homenaje a las composiciones tardo-manieristas de su región, como las de Pellegrino Tibaldi (1527–1596), Lelio Orsi (c. 1508–1587) y Orazio Samacchini (1532–1577)<sup>1531</sup>. Recientemente, se le ha atribuido, junto con su taller, la ejecución de las pinturas del techo del Salón Principal del palacio arzobispal, realizadas en tiempos de Fernando Niño de Guevara probablemente gracias a la intervención del jesuita Juan de la Sal, obispo de Bona, el mismo que le encargaría la realización de la pintura anterior, considerándose la existencia de una relación de amistad entre ambos<sup>1532</sup>. En 1606, Lucenti realizó cuatro lienzos con diversos episodios de la *Vida de San Martín* para el retablo de la homónima iglesia<sup>1533</sup>, en los cuales se sigue apreciando la influencia de otros artistas como el boloñés Francesco Brizio (1574–1623) y el veneciano Jacopo Palma, *el Joven* (1544–1628), entre otros<sup>1534</sup>. Las trazas del retablo fueron encargadas al arquitecto milanés Vermondo Resta (c. 1555–1625) y el dorado a otro artista de descendencia italiana, Gaspar Ragis (1561–1610), cuya familia estaba formada por artistas procedentes de Cerdeña pero establecidos en Granada, como se verá posteriormente<sup>1535</sup>. Precisamente será en esa ciudad andaluza donde se pierda la pista de Lucenti, quien allí ejecutó una serie de siete cuadros con los episodios del descubrimiento de las reliquias del Sacromonte, que serían grabados por el flamenco residente en aquella ciudad Francisco de Heylan (c.1584–c.1635), los cuales servirían en la ilustración de la *Historia Ecclesiastica de Granada* (1639) de Justino Antolínez<sup>1536</sup>. En tiempos recientes, se le ha atribuido un *Martirio de San Andrés* que se encuentra en la Abadía del Sacromonte, muy probablemente realizada en aquellos momentos, para el cual se inspiró

<sup>1531</sup> Perret, 2018: 297. Recientemente se le ha atribuido otra pintura con este mismo tema perteneciente a una colección privada sevillana; ver: Perret, 2018: 330.

<sup>1532</sup> Valdivieso, 2018: 108-116. Perret, 2018: 302-303.

<sup>1533</sup> López Martínez, 1932: 101.

<sup>1534</sup> Perret, 2018: 304-305. Se piensa que también llevó a cabo las diversas imágenes de bulto redondo de las virtudes que adornan este retablo. En otras ocasiones Lucenti también sería contratado para la realización de esculturas, como en 1611, cuando realizó las once figuras de terracota para la fuente del Jardín de las Damas del Real Alcázar; véase: Pérez Sánchez, 1965: 40.

<sup>1535</sup> Gila Medina, 2003: 390.

<sup>1536</sup> Ceán Bermúdez, 1800, III: 53. Sobre esta serie, véase concretamente: Perret, 2018: 220-226.

en la composición que Juan de Roelas realizada para la iglesia de Santo Tomás de Aquino de Sevilla<sup>1537</sup>.

### **4.3.- Coleccionismo e influencia de la pintura romana y boloñesa en Sevilla**

En la categoría de la pintura romana del siglo XVII concurren obras de estilos muy diversos que evolucionaron prácticamente al unísono en estas regiones, y aunque tienen características muy diversas están íntimamente relacionados tanto temporal como geográficamente, siendo básicamente dos las propuestas que más éxito tuvieron, el clasicismo boloñés y el naturalismo caravaggesco. Si bien sus primeros representantes se mantuvieron prácticamente fieles al estilo creado, estableciendo de forma precisa los límites de ambos, sus seguidores muy a menudo probaron a combinar rasgos de las dos maneras y de otras influencias ajenas a estas, creando asimismo nuevas e interesantes tendencias.

552

#### **4.3.1- Coleccionismo e influencia de la pintura boloñesa en Sevilla**

Los maestros boloñeses que florecieron en la etapa de mayor plenitud creativa de esta escuela, la cual abarca sustancialmente desde la década de 1590 hasta la de 1630, fueron admirados de forma generalizada en todos los territorios de la monarquía hispánica, generando el deseo de adquisición de sus obras por parte de la alta sociedad y el clero, siendo este un fenómeno comparable al coleccionismo de la pintura veneciana en la segunda mitad del siglo XVI. El interés creado en torno a estas obras radicaba en la perfecta adecuación de las imágenes con las propuestas ideológicas emanadas del Concilio de Trento, así como por las novedades compositivas que dejaban atrás las repetitivas formas basadas en la manera de los grandes maestros, las cuales convivían en

---

<sup>1537</sup> Perret, 2018: 329-330. Para conocer más en profundidad esta figura, así como la existencia de otras obras suyas, véase especialmente esta publicación citada.



Sevilla aun con éxito en la primera década del siglo XVII. Los talleres locales, por tanto, debían dar respuesta a una clara demanda de obras de diversa índole, aquellas que por tradición seguían siendo atractivas para una parte de la población, y otras más novedosas cuyo conocimiento llegaría contemporáneamente por las numerosas vías de contacto entre el reino hispano y Roma, muchas de ellas dadas a conocer en esta ocasión. En la búsqueda de modelos, los artífices de la escuela hispalense recurrirían no solo a los ejemplares que llegaron a esta región, sino también de los viajes de aprendizaje en Italia, así como a la corte. Por este motivo, resulta fundamental insistir en el posible impacto que tuvieron ciertas obras presentes en los espacios italianos vinculados con la comunidad española, siendo posiblemente la obra de la Capilla Herrera en Santiago de los Españoles de Roma un referente en este sentido.

La producción de los Carracci, por esta razón y por ser los iniciadores del clasicismo boloñés, fue muy apreciada y sus obras ampliamente copiadas en España, hasta donde llegaron los frescos de la iglesia de Santiago, las cuales por petición de Antonio Solá y a expensas de Fernando VII, fueron desmanteladas en 1835 cuando se abandonó el inmueble, y se traspasaron a lienzos que fueron repartidos entre el museo madrileño y el de Barcelona. Los que llegaron a la capital fueron *San Diego tomando el Hábito* y *El Milagro del niño en el horno*, *San Diego recibiendo limosna* y *La comida milagrosa*, y los óvalos de *San Lorenzo*, *San Francisco* y *Santiago*. El resto del conjunto que se encuentra en la ciudad condal se compone de la *Asunción de la Virgen*, *Dios Padre*, *Los Apóstoles en la Sepultura de la Virgen*, *San Diego predicando*, *La aparición de San Diego*, *San Pedro*, *San Pablo*, *Curación del Ciego*, y *El Milagro de las Flores*<sup>1538</sup>. No debe pasarse por alto que San Diego era natural de la localidad sevillana de San Nicolás del Puerto y que estuvo varios años residiendo en el convento de Nuestra Señora de Loreto en Espartina, por lo que algunos de los milagros representados en estos muros tuvieron lugar en la capital andaluza. Por ejemplo, el episodio en que este santo rescató indemne

<sup>1538</sup> Pérez Sánchez, 1965: 95-99. El autor señala bajo su criterio a qué discípulo de Annibale corresponde cada uno de las pinturas, las cuales como se sabe siguen los diseños del maestro. Como se ha comentado anteriormente, el programa decorativo termina con otra pintura de Annibale que se trasladó a la iglesia de Santa María de Montserrat de Roma que muestra a *San Diego con el Hijo de Herrera contemplando a Cristo*. AAVV, 1990, II: 324-326 (Inv. 1061-1067).

al niño del fuego ocurrió, según transcende de su hagiografía, en una calle de la capital hispalense mientras paseaba con otro religioso del mismo monasterio, llevando a cabo la salvación tras enviar a la madre del niño a que fuera a rezar frente a la *Virgen de la Antigua* en la Catedral hispalense<sup>1539</sup>. Por consiguiente, Annibale debió ser aconsejado por algún miembro religioso de la comunidad española para componer el programa iconográfico, puesto que para la ambientación del milagro del horno (fig. 267), el artista abrió una ventana tras el santo por la que se aprecia una parte de la ciudad, en cuyo centro puede observarse una torre de grandes proporciones con un característico remate, la cual sería su propia versión de la Giralda, la torre-campanario de la Catedral (fig. 267b). Del mismo modo, en la parte derecha de esta composición, el pintor ubicó una puerta tras la que se puede apreciar una segunda escena que no corresponde con el exterior de la casa (fig. 267c), sino con el interior de la capilla de la Antigua con la mujer de rodillas rezando ante la imagen, la cual comparte con la pintura original la composición y el característico color dorado de su fondo, si bien de una manera muy simplificada.

554



Fig. 267.- Annibale Carracci y ayudantes, *San Diego salva al muchacho dormido en el horno*, 1604-1607. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>1539</sup> Cetina, 1609: 114-116.



Fig. 267b.- Annibale Carracci y ayudantes, *San Diego salva al muchacho dormido en el horno* (detalle), 1604-1607. Madrid: Museo Nacional del Prado.

La noticia de la representación de Sevilla y del interior de la célebre capilla de su Catedral en uno de los muros de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma no pasaría desapercibida para los pintores hispalenses. Ya se apuntó en el capítulo dedicado a las relaciones con Florencia algunas sugerencias sobre el conocimiento que Zurbarán pudo tener de este conjunto, basadas fundamentalmente en las afinidades que su *San Diego de Alcalá abriendo su hábito lleno de rosas* compartía con la misma composición de este conjunto. No obstante, muy probablemente, el modo de narrar los diversos episodios de la vida del santo sería inspiración para aquellos otros conjuntos monásticos realizados en Sevilla, donde probablemente llegarían algunos apuntes de estas pinturas traídos por los diversos artistas que se documentaron con precisión en aquel templo, como

Enrique Ballester<sup>1540</sup>. Prueba de ello son las pinturas murales aún visibles, aunque en pésimo estado de conservación, del patio de la antigua Casa-Palacio de Santa Inés en Granada, en el que se desplegó un ciclo de representación en torno a los amores de los dioses clásicos que en parte copian los frescos de la Galleria Farnese de Roma, ideados por Annibale Carracci, en cuya ejecución participaron Agostino y otros discípulos entre 1606 y 1607<sup>1541</sup>.

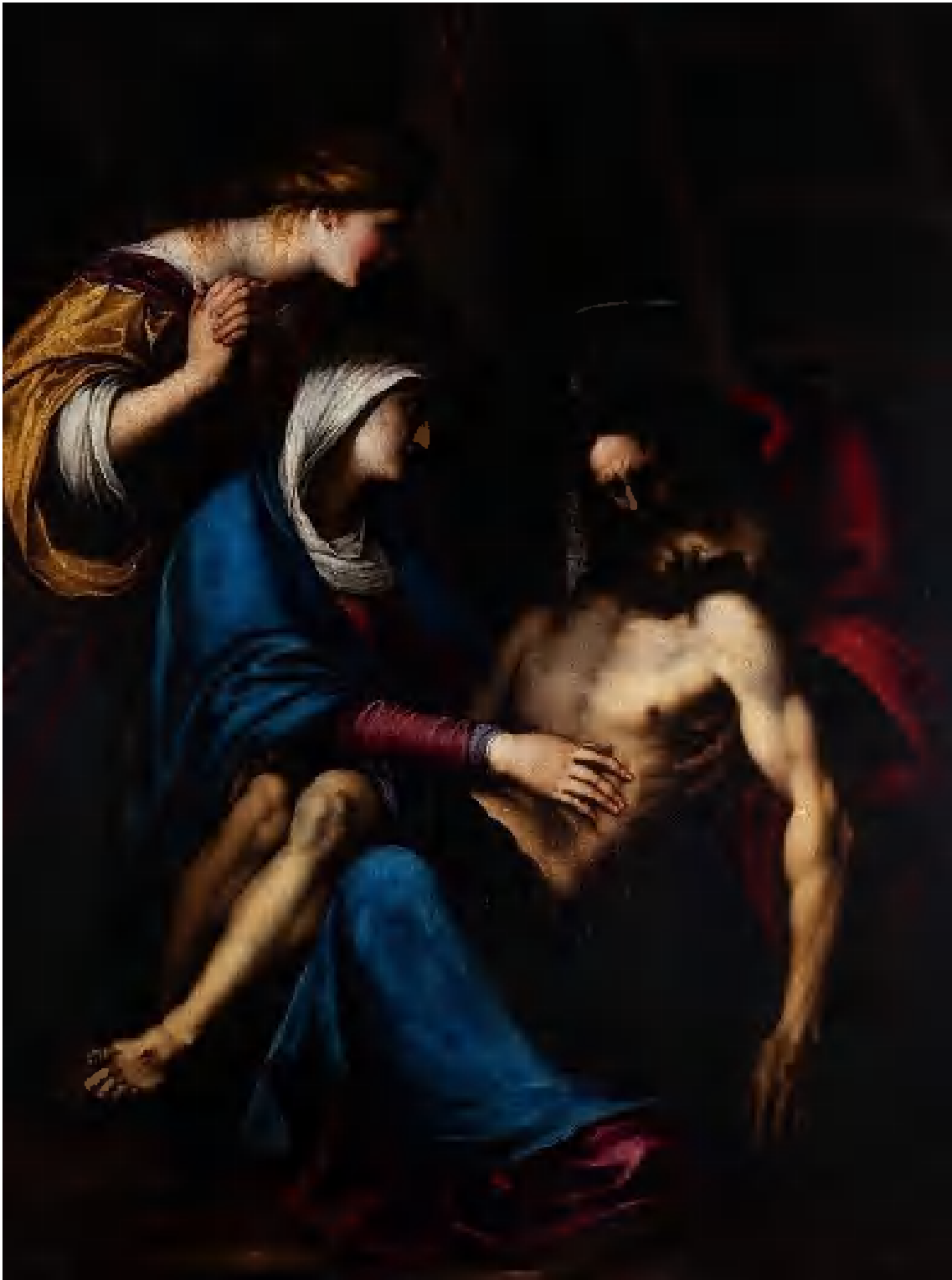


Fig. 267c.- Annibale Carracci y ayudantes, *San Diego salva al muchacho dormido en el horno* (detalle), 1604-1607. Madrid: Museo Nacional del Prado.

---

<sup>1540</sup> Cabe destacar que en la iglesia de San Diego de Sevilla se conservaba en la sala del Oratorio «buenas pinturas, según el gusto italiano». En: Arana de Varflora, 1789: 49 (parte I).

<sup>1541</sup> Japón y García Cueto, 2019: 255-286. Hasta el momento se creían pinturas murales de estirpe genovesa ejecutadas en el siglo XVI, pero en esta ocasión se han descubierto las fuentes visuales utilizadas y el posible significado de todo el conjunto.



557

Fig. 268.- Annibale Carracci (atrib.). *Descendimiento de Cristo*, c. 1600.  
Sevilla: Palacio de las Dueñas.

En el Museo del Prado se conservan otros lienzos de Annibale procedentes de las colecciones reales, como una *Virgen con el niño*, un *Paisaje con río y bañistas*, una *Magdalena Penitente*, la *Asunción de Nuestra Señora*, *Venus*, *Adonis* y *Cupido*, así como un boceto del cuadro de la Galería de los Uffizi que representan a *Un sátiro ofreciendo a Venus una copa de vino*<sup>1542</sup>. Igualmente, de Ludovico se conserva en esta institución y procedente de la colección de Carlos IV, un *San Francisco de Asís en la Porciúncula*, obra de madurez con gran sentido del equilibrio en su composición; y de La Granja de San Ildefonso *La Oración del Huerto* y *San Francisco con dos ángeles*, obra esta última de dudosa atribución<sup>1543</sup>. De Agostino es posible contemplar *La Santa Cena*, atribuida durante mucho tiempo a la escuela de Tintoretto. Asimismo, otro miembro de la familia Carracci del que se conserva una obra en este museo es el sobrino de Annibale, Antonio, con un *San Juan Bautista*, posible copia de un cuadro de su tío<sup>1544</sup>.

558

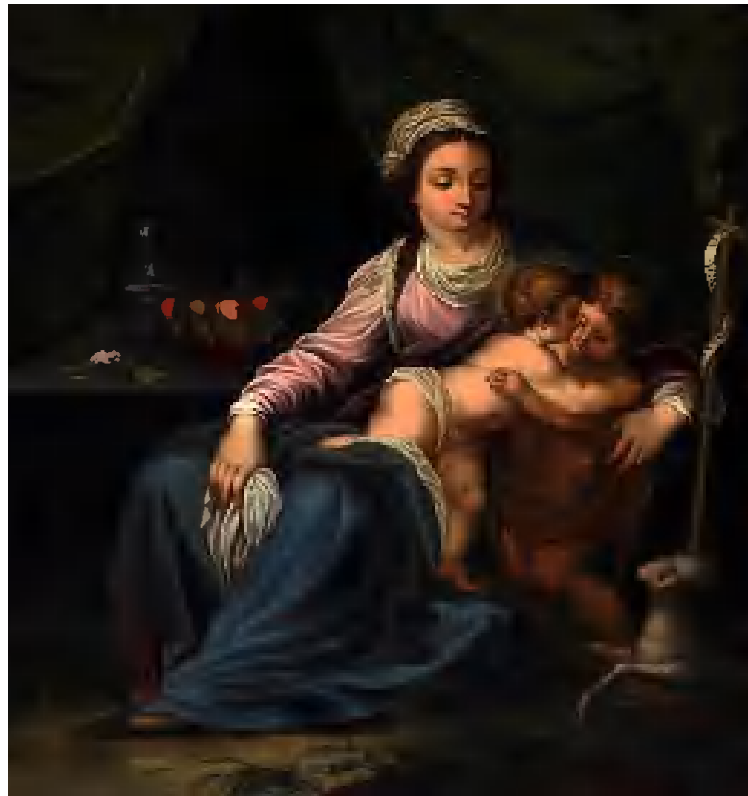


Fig. 269.- Annibale Carracci (copia),  
*Virgen con el Niño y San Juanito*.  
Cádiz: Iglesia de San Juan de Dios.

---

<sup>1542</sup> AAVV, 1990, II: n° inv. 688, 708, 828, 842, 883, 1181, 688.

<sup>1543</sup> Pérez Sánchez, 1965: 111-112. AAVV, 1990, I: 199 (Inv. 705, 927 y 856). Los responsables del inventario ponen en duda la atribución del último mencionado. Sin embargo, Pérez Sánchez pensaba que se trataba de una obra suya de la década de 1590. Para conocer mayor información de este último lienzo, véase: Quiroga Figueroa, 2011: 86-88.

<sup>1544</sup> AAVV, 1990, I: 210 (Inv. 744).

En el Palacio de las Dueñas de Sevilla se conserva actualmente un lienzo con el *Descendimiento* atribuido a Annibale (fig. 268), aunque su estado de conservación impide apreciar cualquier característica propia de este pintor, por lo que se ha puesto en duda esta indicación<sup>1545</sup>.



Fig. 270.- Anónimo italiano, *San Jerónimo*. Cádiz: Convento de San Francisco.

<sup>1545</sup> Valdivieso, 1990: 572.

También constan numerosas copias de las obras de estos pintores conservadas en España, aunque basta con apreciar el número de aquellas que atesora el Museo del Prado para tener una idea de la presencia que estas composiciones tuvieron al menos en la corte. Aunque debieron ser igualmente profusas en los territorios del antiguo reino sevillano, como demuestra por ejemplo la obra del arzobispo Pimentel que reproducía la *Piedad* del palacio Farnese, actualmente son pocas las que se conservan. Una de ellas se halla en la iglesia de San Juan de Dios de Cádiz (fig. 269), copiando *La Virgen con el Niño y San Juanito* cuyo modelo es una de las versiones de Annibale Carracci, en la que destaca la introducción del Agnus Dei, así como un pequeño bodegón de frutas encima de la mesa que completa la composición. Cabe destacar la existencia de un *San Jerónimo penitente* en el convento de San Francisco de Cádiz (fig. 270), el cual ha pasado desapercibido hasta el momento por su estado de conservación que dificulta con una capa de oscuridad su visionado, aunque guarda ciertas concomitancias con algunas composiciones de Ludovico Carracci<sup>1546</sup>.

## 560

Existieron otros originales de estos artistas en colecciones nobiliarias, como por ejemplo en la del VII marqués del Carpio, encontrándose un *Crucificado*, una *Cabeza de Cristo*, una *Oración en el Huerto*, una *Piedad* y un *Retrato de caballero* de Ludovico, actualmente perdidos o no identificados<sup>1547</sup>; de Agostino se documentan nueve obras en el inventario de 1688<sup>1548</sup>, así como de Annibale se hallaban *El rapto de las Sabinas*<sup>1549</sup>,

---

<sup>1546</sup> De este lienzo solo se conoce con certeza que el dorado del marco fue aplicado en el siglo XVIII, realizado por Francisco María Martola en 1769. En: Alonso de la Sierra *et al*, 2005, I: 109.

<sup>1547</sup> Burke, 1984, III: 287. Este *Retrato de caballero con gorgueras* sirvió a Juan Cabré para identificar una obra con esos elementos en el Museo Cerralbo de Madrid, aunque la crítica posteriormente no ha tenido en consideración esta atribución, a pesar de la coincidencia en las dimensiones y la tipología tan afín al estilo de Ludovico. Véase, Pérez Sánchez, 1965: 112. Esta atribución se ha venido poniendo en duda, por lo que en los catálogos realizados con posterioridad la autoría sigue siendo anónima, véase: Catálogo General del Museo Cerralbo: n° Inventario 03736.

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MCM&Museo=MCM&Ninv=03736> (consultado: 12 de agosto de 2019). Redín Michaus, 2009: 65-67. Vaquero Argüelles *et al*, 2010: 39 (n° inv. VH 490).

<sup>1548</sup> Burke, 1984, III: 254.

<sup>1549</sup> Burke, 1984, III: 252. Esta obra se vendió en la almoneda de 1688 a los herederos de don Pedro de Ancona, véase Pérez Sánchez, 1965: 103. Esta obra debía ser una versión de otra conservada en el Palazzo Fava de Bolonia, véase: Bellori, [1672 (2005)]: 57.



la *Piedad con un ángel*<sup>1550</sup>, un *Ecce Homo*<sup>1551</sup>, y una *Virgen María con el niño Jesús dando de beber a San Juanito*<sup>1552</sup>. Además, en la colección del Almirante de Castilla ya había en 1654 una *Piedad* de Agostino, actualmente en paradero desconocido<sup>1553</sup>. Procedentes de la colección Madrazo se encuentran otros dos retratos de Ludovico, los cuales se exponen actualmente en el Palacio del Senado de la capital española. Uno de ellos corresponde a la efigie de *Don Carlos de Gata*, maestre del tercio de la infantería española en Nápoles, y el segundo a *Don Antonio Arias Sotelo*, maestre de campo del mismo ejército, demostrándose así la preferencia de los españoles en Italia por las obras de estos maestros<sup>1554</sup>.

En la colección Maratta, que en parte pasaría en el siglo XIX a decorar La Granja, existían diversos cuadros como una *Cabeza de Salvador* de Ludovico, que posiblemente fuera el mismo que el documentado allí por Pérez Sánchez<sup>1555</sup>, así como varios *Paisajes* de Annibale, muchos de los cuales se encuentran actualmente en la Colección Wellington de Londres, conseguidos tras la batalla de Vitoria<sup>1556</sup>.

561

En las colecciones de los siglos XVIII y XIX de los territorios del antiguo reino sevillano –recordamos que fueron formadas en gran parte con obras que ya se hallaban en el territorio desde antiguo–, se podían contemplar ejemplares salidos de los pinceles de los Carracci. En Cádiz en la citada anteriormente residencia de Cruz Bahamonde se hallaba una pintura con la escena de *Lot y sus hijas* de Ludovico<sup>1557</sup>, que puede estar

<sup>1550</sup> Burke, 1984, III: 252. Concretamente «*Nrô sor muertto q [ue] le ttiene la Virgen y vn Angel*». Esta iconografía es un tanto recurrente en la producción del pintor, llegando a España varios *Descendimientos*, aunque su identificación no es segura. Pérez Sánchez identifica uno de estos como el ejemplar vendido en la almoneda del marqués del Carpio en 1695 al rey, aunque en su descripción no se hace mención del ángel, como si aparece en el inventario de 1688 al que se ha hecho referencia; véase Pérez Sánchez, 1965: 104. Sea como fuere, sabemos ahora que en la colección del arzobispo Pimentel existía una copia llegada desde Roma, como se ha visto en precedencia.

<sup>1551</sup> Burke, 1984, III: 271. «*Vn Exce omo con la Corona de Espinas que es Vna Cauenza Sola*».

<sup>1552</sup> Burke, 1984, III: 297. «*Madonna with the Christ Child. 'cha da a (sic) beuere a s. Giovanino*». Este aparece también en el inventario de 1682.

<sup>1553</sup> Sobre la dispersión de la colección de Juan Tomás Enríquez de Cabrera, último Almirante de Castilla, véase: Delaforce, 2007: 246-255.

<sup>1554</sup> Pérez Sánchez, 1965: 112-113. En esta misma localización se hallaban una *Anunciación* pintada sobre cobre, y varios *Paisajes*, entre otros lienzos, de Annibale.

<sup>1555</sup> Pérez Sánchez, 1965: 93.

<sup>1556</sup> Pérez Sánchez, 1965: 102-103.

<sup>1557</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

relacionada con un ejemplar existente en la Sacristía de la Antigua de la Catedral de Sevilla con la misma iconografía y de evidente procedencia boloñesa<sup>1558</sup>. En la misma colección también se encontraba la *Negación de san Pedro*, obra de Annibale<sup>1559</sup>, así como un dibujo preparatorio para el *Nacimiento de la Virgen* que se conserva actualmente en el Museo del Louvre<sup>1560</sup>, del que además existe en el Prado una copia realizada por Girolamo Bononi<sup>1561</sup>. Además, de Annibale se podía ver una *Sagrada Familia* en la propiedad gaditana de José de Murcia en el siglo XVIII<sup>1562</sup>.

562

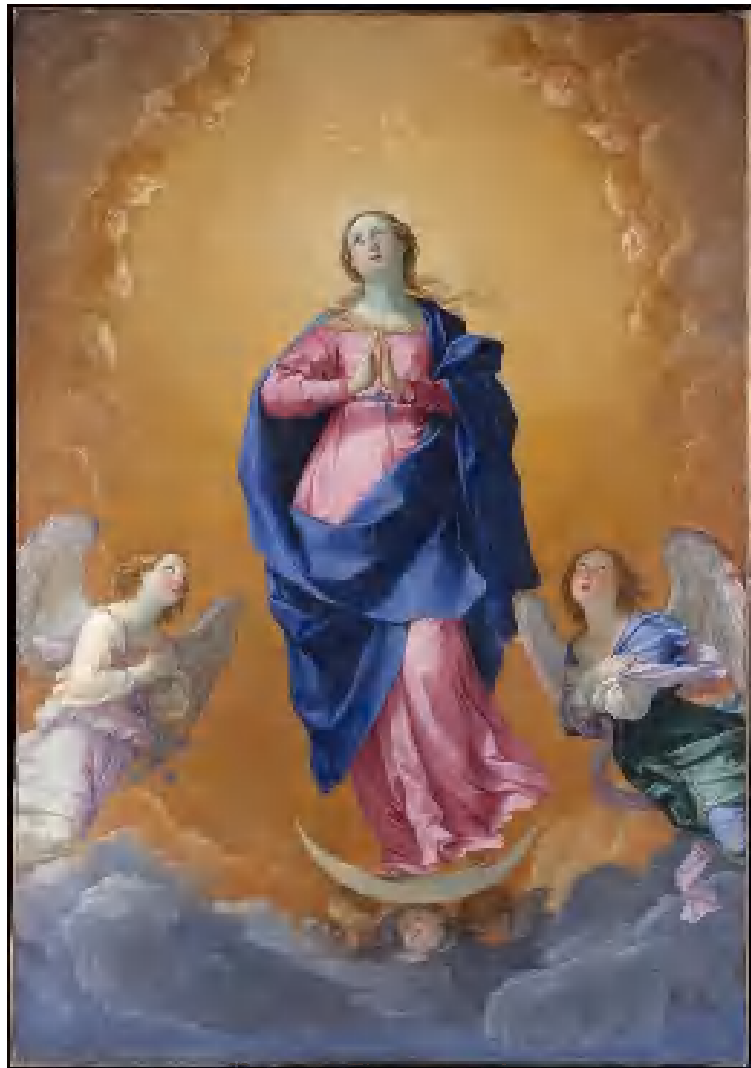


Fig. 271.- Guido Reni,  
*Immaculada  
Concepción*, 1627.  
Nueva York:  
Metropolitan Museum.

---

<sup>1558</sup> Pérez Sánchez, 1965: 213. Valdivieso, 1993: 127.

<sup>1559</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

<sup>1560</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 349.

<sup>1561</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 349.

<sup>1562</sup> Ponz, 1794, XVIII: 27-28.



Fig. 272.- Guido Reni (copia de), *Inmaculada Concepción*. Sevilla: Catedral. (sup. Izq.)

Fig. 273.- Anónimo sevillano, *Inmaculada Concepción*. Sevilla: palacio arzobispal. (sup. Der.)

Fig. 274.- Anónimo, *Inmaculada Concepción*. Granada: Iglesia de San Pedro (inf. Izq.)

En Sevilla, el deán López Cepero llegó a poseer una *Santa Catalina de Siena* de Annibale<sup>1563</sup>; Pedro García tenía en su residencia de la calle de las Cruces una *Sagrada Familia* de este mismo maestro<sup>1564</sup>, así como en la vivienda de Aniceto Bravo también se exponía una *Piedad* de Annibale, erróneamente atribuida a Caravaggio<sup>1565</sup>, y además una *Sagrada Familia* y un *San Juan Evangelista* sin especificarse a cuál de los tres Carracci pertenecían<sup>1566</sup>.

Mayor repercusión tuvieron las obras de unos de sus discípulos más aventajados, Guido Reni, pues como se ha analizado anteriormente los numerosos originales y copias que llegaron a mediados del siglo XVII en la colección de Domingo Pimentel inspiraron a Murillo en su devenir creativo, pero no fueron los únicos ejemplares que se vieron en Sevilla, ni este el único artífice hispalense en ser influenciado por el boloñés. En él se aúnan ciertas características formales e ideológicas que concordaron perfectamente con el gusto español de la primera mitad de la centuria, siendo uno de los pintores extranjeros mejor representados en diversas colecciones particulares y religiosas. En su época de madurez, Reni fue favorecido por los pontífices romanos y, por consiguiente, llegó a ser el artista italiano más solicitado de su tiempo, probablemente porque supo dotar a sus obras de una cierta espiritualidad acorde con el espíritu contrarreformista. Sus imágenes claras y directas, bellas y fáciles de entender por los fieles, propiciaron que se tomaran como propaganda de la fe, estando tan en sintonía con el ambiente piadoso que llegaron a ser ampliamente copiadas para iglesias de todo el orbe cristiano, incluidas las del Nuevo Mundo.

564

---

<sup>1563</sup> AAVV, 1860: 31 (nº inv. 373).

<sup>1564</sup> Amador de los Ríos, 1844: 470. Según las palabras del autor, esta obra era la más significativa de Annibale en Sevilla: «La Virgen que lleva el nombre de este autor reúne por el contrario cuantas dotes han caracterizado sus creaciones. Es cuadro de mucho efecto y aunque las formas del diseño no son tan delicadas como las de otros pintores de su misma escuela, no dejan de tener nobleza, manifestando el autor en las manos y los pies que conocía perfectamente la belleza ideal de los griegos. En nuestra opinión es el cuadro más característico que hemos visto en Sevilla de este famoso artista. La figura del San José es noble y todo el partido de paños de un efecto sorprendente y de mucha riqueza [sic]».

<sup>1565</sup> Amador de los Ríos, 1844: 436-437. Se reproduce en estampa, lo que permite confirmar el error del autor y comprobar que sigue el modelo de la obra ya comentada anteriormente de Capodimonte, del que existía una copia en la colección del arzobispo Pimentel.

<sup>1566</sup> Amador de los Ríos, 1844: 441.

Precisamente a los territorios hispánicos llegaron en fechas muy tempranas, debiéndose la presencia de los primeros ejemplares a unos presentes que el cardenal Camillo Borghese, futuro Papa Paulo V, ofreció a la emperatriz María de Austria. Se trata de dos pinturas que Felipe III ordenó trasladar en 1615 al claustro bajo del coro del monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, junto con los restos mortales de la emperatriz tras su fallecimiento<sup>1567</sup>. Las obras son la *Oración en el Huerto*, un óleo sobre cobre realizado en 1607 que aún se encuentra en el monasterio, y la *Asunción y Coronación de la Virgen*, fechada entre 1602 y 1603, la cual se puede contemplar actualmente en el Museo del Prado<sup>1568</sup>. Con el reinado del sucesor al trono, Felipe IV, se añadirían a las colecciones reales un total de doce obras del pintor boloñés, y en los inventarios ya se recogían la existencia de varias copias, algunas de ellas de excelsa ejecución como el *Cristo abrazado a la Cruz*, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid<sup>1569</sup>. Los primeros encargos para este monarca se llevaron a cabo en 1627, por mediación del conde de Oñate, tratándose del *Rapto de Elena*, el cual nunca llegaría a España, y una *Inmaculada Concepción* que se destinaría posiblemente a la Catedral de Sevilla (fig. 271), la cual fue sustraída muy probablemente tras la invasión francesa y se encuentra en la actualidad en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>1570</sup>. La localización en la capital hispalense de esta magnífica obra se ha puesto en duda desde antiguo, pues no se conoce ningún inventario o rastro documental que la sitúe en este enclave con seguridad, pero la existencia de varias copias y versiones, así como las afinidades con las pinturas del mismo tema surgidas especialmente de los artistas de la escuela sevillana, sugieren que esta *Inmaculada* debía ser muy conocida en la ciudad. Efectivamente, en los

<sup>1567</sup> García Sanz, 1992: 58-59. Sobre la atribución de la primera de las obras a Reni, que no aparece en los inventarios hasta 1900, véase: Matthiesen y Pepper, 1970: 458-459.

<sup>1568</sup> Museo del Prado, n° inv. P000213.

<sup>1569</sup> Esta obra, que ha sido considerada durante mucho tiempo como original (Pérez Sánchez, 1965: 174), es en realidad una pintura comprada por el conde de Peñaranda como copia en la almoneda de Giovan Francesco Serra en Nápoles en 1664, junto con otras obras italianas –incluida *Hipomenes* y *Atalanta*–, entrando en la colección real como original. No obstante, existen otras dos versiones, una en el Museo de Bellas Artes de la Valletta en Malta, que probablemente sea la primera versión salida de los pinceles del maestro, y otra en el Musée des Augustins de Toulouse, pintada por Giacomo Castellino pero retocada por Reni. En: Colomer, 2006: 221-223. No obstante, en el catálogo del Museo de la Academia de San Fernando (n° inv. 0291) aparece inventariado como original de Reni; véase:

<https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0291> (consultado: 12 de agosto de 2019).

<sup>1570</sup> Colomer, 2006: 216-218, y bibliografía precedente.

depósitos de la Catedral se conserva una copia fidedigna a excepción de las dimensiones más reducidas, probablemente ejecutada a finales del siglo XVII (fig. 272), que se podría interpretar como un testigo dejado antes de la salida del original del templo<sup>1571</sup>. Por otro lado, en el palacio arzobispal sevillano se conserva una versión de esta obra (fig. 273), en la cual la figura de la Concepción está copiando indiscutiblemente la de Reni, introduciendo ciertas modificaciones en la decoración de la vestimenta, pero el fondo, en cambio, guarda una estrecha similitud con las propuestas para esta misma iconografía popularizado por otros maestros de la escuela sevillana de las primeras décadas de la centuria, como Pacheco, Roelas o Zurbarán<sup>1572</sup>. Esta versión en concreto debió tener una extensa difusión por todo el territorio andaluz, conservándose una copia de esta en la iglesia de San Pedro de Granada (fig. 274), y otra más basada en esta última pero con la introducción de san Antonio y san Juan Bautista, que se hallaba antes de su destrucción en 1936 en la parroquia de la Encarnación de Motril, atribuida a Ambrosio Martínez Bustos (1614–1672)<sup>1573</sup>. Por tanto, es posible que la obra de Reni fuera versionada en un primer momento tras su llegada y funcionara como una suerte de eslabón iconográfico entre las pinturas tradicionales emanadas de los talleres de los pintores sevillanos a comienzos de siglo, y las propuestas exitosas que Murillo llevaría a cabo posteriormente.

566

Aún resta la incógnita sobre el lugar en donde se expondría la colosal obra de Reni en la Catedral, puesto que no ha trascendido ninguna información al respecto. Aunque, precisamente por este silencio documental y por sus dimensiones, no descartamos que estuviera decorando el techo de una de las salas del palacio arzobispal a modo de *quadro riportato*, de igual modo que un lienzo de la *Asunción de la Virgen* ornamenta el Anteoratorio del Nuncio en el mismo edificio, construido a mediados de la década de 1660, aunque la pintura debe ser de fechas posteriores, pues acusa los ecos de Murillo<sup>1574</sup>.

Es probable que en la Catedral hispalense se encontrara también el *San José con el Niño*, el cual actualmente se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo

---

<sup>1571</sup> Hibbard, 1969: 18-32. Japón, 2018a: 35-36. N° Inv. de la copia en IAPH 96410 (1,52 x 1,05 m)

<sup>1572</sup> N° inv. IAPH 202456 (1,63 x 1,13 m.).

<sup>1573</sup> García Cueto y Japón, 2019: 513-552.

<sup>1574</sup> Sobre esta pintura, véase: Valdivieso y Serrera, 1979: 43-44.

(fig. 225)<sup>1575</sup>. La presencia de esta obra en la ciudad se advierte además a través de la influencia que ejerció en otras composiciones, como el *San Félix Cantalicio con el Niño* de Murillo (fig. 224), procedente de la iglesia de los Capuchinos, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el cual, como se ha visto anteriormente, comparte gran similitud en detalles muy precisos, como la manera en que el Niño juega con la barba del santo, quien se adelanta, sosteniéndolo en sus brazos.



567

Fig. 275.- Guido Reni, *Virgen de la silla*, 1624-1625. Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>1575</sup> Respaldiza, 2002: 213. Valdivieso, 2005b: 201-3.



Fig. 276.- Guido Reni (copia de), *Virgen de la silla*. Los Palacios y Villafranca: Parroquia Mayor de Santa María la Blanca.



Otra obra llegada en tiempos de Felipe IV fue *La Virgen de la silla*, la cual ordenó el monarca llevar a El Escorial, encontrándose actualmente en el Museo del Prado (fig. 275). De esta composición existen varias copias, al menos tres de ellas en El Escorial – una firmada por Eugenio Ximénez de Cisneros en 1794–, otra en el Palacio Real de Riofrío<sup>1576</sup>, y una última conocida en la parroquia mayor de Santa María La Blanca de la localidad sevillana de Los Palacios y Villafranca (fig. 276)<sup>1577</sup>. También en El Escorial se encontraban una *Virgen con el Niño* y un *San José con el Niño*<sup>1578</sup>, que tras el expolio francés el primero se halla en el North Carolina Museum of Art de Raleigh y el segundo en paradero desconocido. En la Casa de la Botica de este mismo edificio se encuentra otro lienzo representando la *Conversión de Saúl* que ha sido recientemente atribuido a Reni, descartando las anteriores autorías realizadas al Guercino y a Luca Giordano<sup>1579</sup>. También se incorporaron a la Colección Real como obsequios al monarca obras procedentes de las casas de nobles españoles, como fueron las cabezas de *San Pedro* y *San Pablo*, procedentes del II conde de Castriello, García de Avellaneda y Haro, ambas realizadas entre 1633 y 1634, y se encuentran en el Museo Nacional del Prado.

569

En tiempos de Carlos II, se incorporó a las colecciones reales una obra de inspiración bíblica sobre *Judith con la cabeza de Holofernes*, que fue un regalo del papa Clemente X y se expuso en el Alcázar, aunque actualmente se halla en la colección Sedlmayer de Ginebra<sup>1580</sup>. Cabe destacar que en el mismo inventario se indica la existencia de una copia de esta obra realizada por Juan Carreño de Miranda (1614–1685). Otra obra que se conocía en la dicha residencia madrileña era un *San Jerónimo*, hoy en la Casa-Museo de Colón en Las Palmas de Gran Canaria como depósito del Museo del Prado, que hacía pareja, según las coincidencias del material y el formato, de una *Magdalena con una Cruz en la mano*, desaparecida quizás en el incendio de 1734. Otras que aparecen en el inventario pero que se desconoce su ubicación actual son una *Virgen* y un *Daniel arrojado a las fieras*.

<sup>1576</sup> Agradezco al profesor García Cueto esta información.

<sup>1577</sup> Morales, 2004, II: 109.

<sup>1578</sup> De los Santos, 1657: 46. Bassegoda, 2002: 125, cat. nº S15.

<sup>1579</sup> Redín Michaus, 2013: 677.

<sup>1580</sup> Colomer, 2006: 226.

Posteriormente en 1722, Felipe V e Isabel de Farnesio se harían con 124 pinturas procedentes de la colección del pintor Carlo Maratta, entre las que, además de las copias que el artista hizo de Guido Reni, también se encontraban tres originales: dos cobres con el *Martirio de Santa Apolonia* y un busto de *Santa Catalina*, todas en posesión del Museo del Prado. También hoy en esta institución, pero procedente de la colección personal de Isabel de Farnesio ubicada en La Granja, se puede apreciar un *San Sebastián*, el *Apóstol Santiago el Mayor* (fig. 162)—analizado al tratar el Apostolado del duque de Alcalá— y una representación de *Santa Cecilia*; ésta última se ubica hoy en la Casita del Príncipe de El Escorial. A estos lienzos que adornaban la capilla de La Granja, se les unió un *San José* procedente de la colección de los condes de Altamira, regalada en 1812 al duque de Wellington, y una copia de una *Magdalena*, propiedad del Prado. En el siglo XVIII, se documentan otros originales de Reni en las colecciones reales, como un *Ecce Homo*, que aún se conserva en la Casita del Príncipe de El Escorial.

## 570

A lo largo de estos siglos, otros personajes españoles ajenos a la nobleza también adquirieron obras de temática religiosa y bíblica de Reni, como pudieron ser en el siglo XVII el arzobispo Pimentel o el arzobispo de Santiago, don Pedro Carrillo. En los inventarios de este último, y en los de la Catedral de Burgos a la que donó varios lienzos, se encuentran mencionados ocho cuadros y tres láminas del pintor boloñés, actualmente en paradero desconocido<sup>1581</sup>. De entre ellos, los que aparecen especificados son los siguientes lienzos: *San Juan en el desierto*, *Nuestra Señora y su Santísimo Hijo dormido*, *San Pedro*, *Santa Catalina*, *una lámina de San Pedro* y *El triunfo de David*. De este último se conservan varias versiones del propio Reni, aunque es muy probable que la mencionada se pueda identificar con el cuadro conservado en la Catedral de Ávila (fig. 277)<sup>1582</sup>. Para concluir con las obras de iconografía religiosa, mencionar la existencia de un cuadro con las efigies de *San Carlos Borromeo* y *San Felipe Neri* de la Catedral de Toledo, así como un interesante *Apostolado*, reconocido como original de Guido Reni, en

---

<sup>1581</sup> Fernández Gasalla, 1992: 431-435.

<sup>1582</sup> Cotillo Torrejón, 2005-2006: 33-48.

la iglesia de San Felipe Neri de Málaga, el cual se trata de una serie de catorce lienzos correspondiente a la colección del Conde de Buenavista, quien los donó a la iglesia malagueña en 1730, aunque tras una restauración en los que se salvaron los daños de los hechos anticlericales de 1931 se creen de su mano ocho de las obras<sup>1583</sup>.



Fig. 277.- Guido reni (atrib.). *David con la cabeza de Goliat*, c. 1610. Ávila: Catedral.

<sup>1583</sup> Sánchez-Lafuente Gémar, 2002: 609-618.

Como se ha podido comprobar con todas estas obras, Reni obtuvo un gran reconocimiento como creador de imágenes devocionales en toda Europa, pero no sólo compuso con éxito iconografías centradas en la santidad, sino que también supo crear lienzos de otros géneros con igual resultado. Por ello, las demás obras que existen en España del pintor boloñés son fundamentalmente mitológicas. El primer encargo que hizo Felipe IV, además de una *Inmaculada Concepción*, consistía en un lienzo con la representación del *Rapto de Helena*, pero debido a la falta de diplomacia del conde de Oñate, la obra fue enviada a Francia, y actualmente está en el Museo del Louvre. En el Museo del Prado se conservan varias pinturas con temas clásicos, como con el ya mencionado *Atalanta e Hipomenes* y un *Cupido*, realizado entre 1637 y 1638, y en el Palacio Real se expone una réplica de *Dido y Eneas*. En cambio, en la pinacoteca madrileña se conservan varias pinturas de historia, como es la *Cleopatra moribunda* y una *Lucrecia*, en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias. En esta última se repite el mismo modelo anterior de heroína sufriente a la vez que contiene su dolor físico estoicamente, asimilando estas figuras a las santas y mártires creadas por el mismo artista, cargándolas, por tanto, de un valor cristiano que le reportaría mayor aceptación y consecuentemente más encargos, puesto que de estas dos iconografías existen en la actualidad numerosas copias.

572

Además de las temáticas, Reni también cultivó el género del retrato con resultados extraordinarios, como el de la *Muchacha con una rosa*, también expuesto en el Museo del Prado, así como una *Alegoría de la Escultura y la Pintura*, que aparece en el inventario anteriormente mencionado de Pedro Carrillo<sup>1584</sup>. Aunque esta última no se conserva, es muy probable que se asemejara compositivamente a las alegorías de *El Aire* y *el Fuego* del palacio boloñés de Orlandini, siendo una de las escasas pinturas de este género que produjo, además de las figuras alegóricas que diseñó siendo joven para la fachada del Reggimiento de Bolonia.

En la capital hispalense se tiene constancia de ciertos originales en los siglos XVIII y XIX, hoy en paradero desconocido, como en la mencionada colección de Aniceto

---

<sup>1584</sup> Fernández Gasalla, 1992: 432.

Bravo, en la que se encontraban un *Ecce Homo*, *Jesús en los azotes*, *Santa Catalina*, una *Judith*, y *El martirio de Santa Águeda*<sup>1585</sup>. De esta última se conserva en el Museo del Prado una versión realizada hacia 1635 por Andrea Vaccaro (fig. 278)<sup>1586</sup>, y es que esta composición debió tener un rotundo éxito incluso en Sevilla, donde Amador de los Ríos señaló la influencia que desde antiguo ejerció esta obra en los obradores locales, de la siguiente manera: «Este cuadro es uno de los que gozan en Sevilla de gran fama, justamente adquirida, siendo incalculable el número de copias que se han sacado»<sup>1587</sup>.

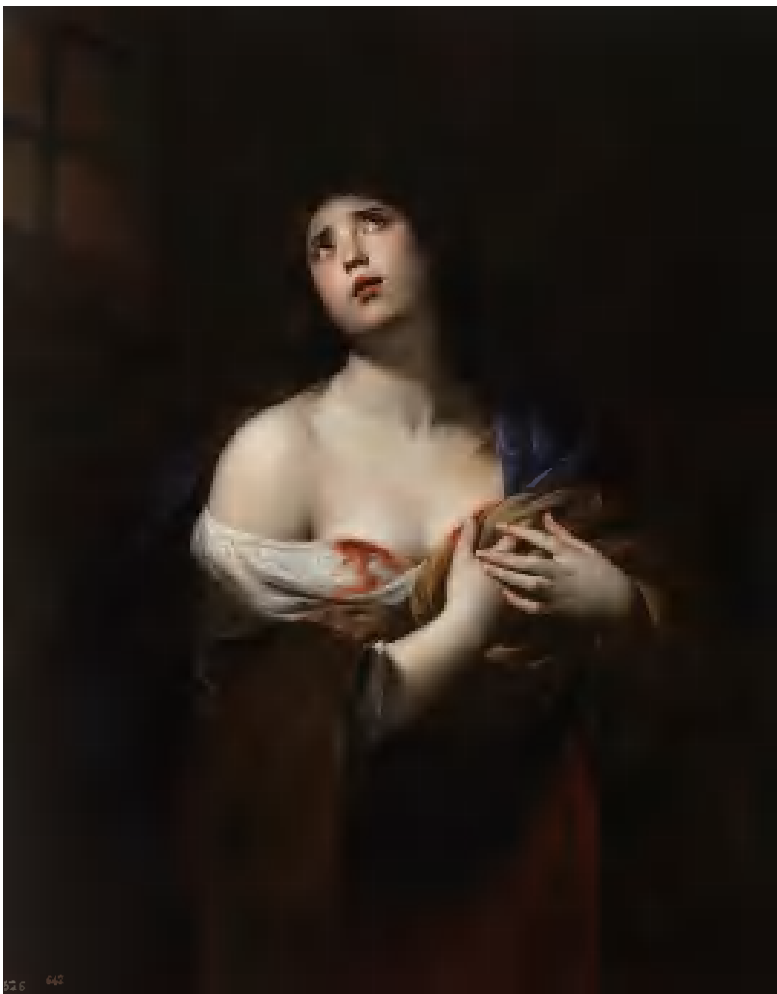


Fig. 278.- Andrea Vaccaro, *Santa Águeda*, c. 1635. Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>1585</sup> Amador de los Ríos, 1844: 440-441.

<sup>1586</sup> Pérez Sánchez, 1965: 465. Este no es el único ejemplar de Vaccaro en España en que se versiona el estilo de Reni, puesto que en la colección gaditana de Sebastian Martínez existía, según pudo apreciar Antonio Ponz, una obra «de Andrea Vacaro imitando á Guido Rheni», en: Ponz, 1794, XVIII: 23. Sobre la faceta de este pintor como copista, véase: Mauro, 2018a: 137-148.

<sup>1587</sup> Amador de los Ríos, 1844: 440.

En la colección del deán López Cepero existía una representación de *Adán y Eva en el Paraíso*, probablemente una versión de una obra desaparecida en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, siendo actualmente la más célebre aquella que se halla en el Museo de Bellas Artes Dijon<sup>1588</sup>, así como una *Virgen de la leche*<sup>1589</sup>, cuyas dimensiones (157.2 x 135.6 cm) se corresponden con la obra que se conserva actualmente en el North Carolina Museum of Art (fig. 279), la cual procede de la colección neoyorquina de David M. Koetser. La inexistencia de otras pinturas de esta temática salidas de los pinceles de Reni, siendo esta una de las iconografías indecorosas que no fueron aprobadas por los preceptos contrarreformistas, así como por la correspondencia de las medidas, hacen pensar que la obra que se halla actualmente en los Estados Unidos fuera la que aparece referenciada en el catálogo de la subasta del deán sevillano. Este personaje tenía además un *Retrato de mujer*, inventariado como de «escuela de guido»<sup>1590</sup>. Por entonces, en la residencia gaditana de Pedro Alonso O’Crowley también se podían ver algunas obras de Reni, aunque no ha trascendido el número ni la temática de estas<sup>1591</sup>, y en la colección de Ramón Díez se hallaban otras dos figuras de medio cuerpo de este artista<sup>1592</sup>.

574

La difusión de su obra en España se produjo en parte gracias a las numerosas copias que llegaron, de las cuales se ha hecho referencia a algunas anteriormente, ejecutadas muchas de ellas por los integrantes de su amplio taller en primer momento, aunque también los pintores españoles comenzaron a ejecutar copias y versiones de estas tempranamente, como sucedió con la *Inmaculada* en Sevilla o la *Virgen de la Silla* en Madrid analizados en precedencia, así como otras muchas conservadas en la Academia de San Fernando, como el *San Miguel* reproducido por Antonio Martínez, o un cuadro anónimo de *Ángeles niños músicos*<sup>1593</sup>.

En diversos lugares de la península ibérica ajenos a la corte, donde existieron numerosos talleres de copiado a la luz de las colecciones reales<sup>1594</sup>, se conservan otras

---

<sup>1588</sup> AAVV, 1860: 14 (nº inv. 128).

<sup>1589</sup> AAVV, 1860: 33 (nº inv. 398).

<sup>1590</sup> AAVV, 1860: 40 (nº inv. 503).

<sup>1591</sup> Ponz, 1794, XVIII: 26.

<sup>1592</sup> Pérez Sánchez, 1965: 182.

<sup>1593</sup> Pérez Sánchez, 1964b: 32.

<sup>1594</sup> Sobre este particular, véase García: Cueto, 2018b: 56-68.

copias de relativa entidad, de las que podemos mencionar como ejemplo el *San Miguel* existente en la iglesia parroquial de San Pablo Apóstol de Zaragoza, una *Santa Cecilia con el Violín* que está depositado por el Prado en el Museo la capital aragonesa, una *Dolorosa* y un *Heraldo* en el Museo de Toledo, una *Magdalena* en el Ayuntamiento de Barcelona, un *Cristo curado por los ángeles* del Museo Carmelitano de Alba de Tormes –el cual es una extraordinaria reproducción de uno de los últimos lienzos realizados por Reni hacia 1640, y conservado en la galería de Schleissheim en Múnich–, y una *Virgen María* copiada por Carlo Maratta en la iglesia del Monasterio de Yuste.



Fig. 279.- Guido Reni, *Virgen de la Leche*, c. 1628-1630. Raleigh: North Carolina Museum of Art.

En los territorios andaluces son abundantes las copias conservadas, siendo algunas de ellas de excelsa calidad como el *Cristo Crucificado* existente en la Catedral de Jaén, para el que se tomó como modelo una vez más el lienzo de la iglesia romana de San Lorenzo in Lucina. En Granada, como se ha comentado anteriormente, son numerosos los ejemplares que han llegado a la actualidad, destacándose el *San José con el Niño* expuesto en la Catedral<sup>1595</sup>, así como en la iglesia de Nuestras Señora de los Remedios de Antequera en la que se puede contemplar una copia del *San Miguel* al que se le ha añadido una cenefa alrededor de ángeles con guirnaldas y detalles dorados, así como otra del mismo modelo en la iglesia de San Agustín de la misma localidad, y una reproducción de dimensiones similares y más que aceptable calidad pictórica, aunque en un deplorable estado de conservación, del *Martirio de San Pedro* en la parroquia de San Sebastián de esta ciudad (fig. 280). No obstante el original se encuentre hoy en los Museos Vaticanos, hasta el siglo XVIII se hallaba en la iglesia de San Paolo alle Tre Fontane, habiendo sido encargada por Pietro Aldobrandini, con la intermediación del cardenal Borghese, con la condición de que fuera elaborada en el estilo de Caravaggio, maestro activo en la Urbe por aquel entonces, y según Malvasia, el magnífico resultado de la tabla destinada a aquel periférico convento le ocasionó el enfrentamiento directo con dicho pintor al que parecía superar incluso con su propia manera<sup>1596</sup>.

576

Además de las copias ya comentadas anteriormente, en la Catedral de Sevilla existe una *Virgen con el Niño* ejecutada en 1613 por el racionero y pintor aficionado Diego Vidal, *el Viejo*, siguiendo los populares modelos renianos, siendo expuesta flanqueando la silla arzobispal del coro<sup>1597</sup>, al igual que otras muchas composiciones marianas, como la *Dolorosa* que se halla en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena<sup>1598</sup>. En Jerez de la Frontera se conserva una copia del *Retrato de Beatrice Cenci*

---

<sup>1595</sup> García Cueto y Japón, 2019: 513-552.

<sup>1596</sup> Malvasia, 1678, IV: 15. Otra copia se conserva en la Academia de San Fernando; véase: Pérez Sánchez, 1964b: 75).

<sup>1597</sup> AAVV, 1991: 413-414.

<sup>1598</sup> Morales, 2004, II: 37.



en la colección Pérez Asensio, el cual reproduc un lienzo atribuido al pintor conservado en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma<sup>1599</sup>.



577

Fig. 280.- Guido Reni (copia de), *Martirio de San Pedro*. Antequera: Iglesia de San Sebastián.

<sup>1599</sup>Pérez Sánchez, 1965: 183-185.

Cabe destacar, que la alargada presencia de sus imágenes en las iglesias sevillanas se ha seguido sintiendo hasta nuestros días, como puede observarse en las reproducciones existentes en los templos que sufrieron las consecuencias de los acontecimientos de 1936, los cuales han sido redecorados con estas nuevas versiones, como sucede en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Brenes<sup>1600</sup>, así como el lienzo de *San Miguel* de la capilla de la Divina Pastora de Santa Marina de Sevilla.

No obstante, el conocimiento de la presencia del arte boloñés de la mano de Guido no sólo se basa en sus obras o las copias de las mismas que se han señalado en precedencia, sino que también tiene una importante mención en las fuentes literarias. Como hemos podido comprobar en numerosas ocasiones, la biografía de este artista fue elaborada en fechas muy tempranas por Carlo Cesare Malvasia, pero al mismo tiempo, fueron otros los tratados artísticos que citaron su obra, como en el *Trattato della pittura* (1619-1630) de Giulio Mancini<sup>1601</sup>, la *Introduttione al racconto de 'principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo re Filippo IV* (1651) de Virgilio Malvezzi<sup>1602</sup>, así como *Il Microcosmo della pittura* (1657) elaborado por Francesco Scannelli<sup>1603</sup>, entre otros muchos. Antes de que se publicaran varios de estos escritos, en España Pacheco ya mencionó a Reni en el *Arte de la Pintura* (1649), al compararlo con José Ribera en cuanto a la práctica del natural<sup>1604</sup>, así como Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que ensena la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres* (1673) expone su cercanía al pintor en su estancia romana, considerándolo como uno de los más celebrados en Italia<sup>1605</sup>, y José García confiesa admirarlo por el modo en que utiliza los colores en los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la pintura* (1693)<sup>1606</sup>.

---

<sup>1600</sup> Morales, 2004, II: 327.

<sup>1601</sup> Mancini, [1614-1630 (1956)]: 241.

<sup>1602</sup> Malvezzi, 1651.

<sup>1603</sup> Scannelli, 1657: 347-357.

<sup>1604</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 443.

<sup>1605</sup> Martínez, [1673 (1866)]: 33.

<sup>1606</sup> García Cueto, 2006: 217.

Otro artista boloñés que tiene en España una presencia destacada es Francesco Barbieri, *el Guercino*. La gran mayoría de los originales que se conocen de este pintor en España están asociados a las adquisiciones de la Casa Real, conservándose consecuentemente estas obras en el Museo del Prado. Ejemplo de ello, es el *San Pedro liberado por el Ángel*<sup>1607</sup>, un ejemplar de su producción más temprana en la que demuestra el apego hacia los modelos de Ludovico Carracci, así como *Susana y los Viejos* y *Lot y sus hijas*, los cuales se hallan en la *Quadra de mediodía* del monasterio de El Escorial tras haber sido regalados por Niccolò Ludovisi a Felipe IV en 1667 y 1681, respectivamente. En ese mismo año ya se exponía en la galería alta de oriente del mismo complejo religioso otro de sus lienzos, el *Cristo camino del Calvario*<sup>1608</sup>. Isabel de Farnesio contaba en su residencia de La Granja con varios lienzos del pintor de Cento, como un *San Agustín meditando sobre la Trinidad*, y una *Magdalena Penitente*<sup>1609</sup>. En cambio, trasciende del inventario realizado tras el incendio del Alcázar que se salvaron de este las alegorías del *Dibujo y la Pintura*<sup>1610</sup>, el *Amor desinteresado*<sup>1611</sup> y la *Diana cazadora*<sup>1612</sup>. No tuvieron tanta suerte otros, como un *Cristo Resucitado*, y una *Andrómeda*, que sí desaparecieron en aquel incidente. Otros de los que se desconoce su paradero son un *San Pedro*, cuya última noticia conocida lo sitúa en el Palacio Real en 1814, al igual que una *Cabeza de Soldado*, comprada a los herederos de Maratta.

Fuera del ámbito regio, encontramos a personalidades de la nobleza que consiguieron tener obras del Guercino, como el Marqués del Carpio, quien poseía un *Bodegón* y un *Paisaje*, así como Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, en cuya colección albergaba ya a mediados del siglo XVII varios lienzos: *San Gregorio el Grande con San Ignacio*, *San Francisco Javier* y *La bendición de Jacob a los hijos de José*, que posteriormente pasaron a la National Gallery de Londres tras el fallecimiento de sir Denis Mahon<sup>1613</sup>. Adquiridos en el siglo XIX por el duque Carlos

<sup>1607</sup> AAVV, 1990, I: 173(nº inv. 603).

<sup>1608</sup> García Cueto, 2006: 206.

<sup>1609</sup> AAVV, 1990, I: 237 (nº inv. 847), y 324 (nº inv. 1181).

<sup>1610</sup> AAVV, 1990, I: 647 (Inv. 647). En depósito en la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canarias desde 1940.

<sup>1611</sup> AAVV, 1990, I: 201 (Inv. 714).

<sup>1612</sup> Pérez Sánchez, 1965, 140-143. AAVV, 1990, II: 208 (nº inv. 738).

<sup>1613</sup> Colomer, 2003: 390.

Miguel, en el Palacio de Liria se exponen dos modelos muy difundidos, el *Salvador* y el *Ecce Homo*. En el Museo de Bilbao se conservan algunos lienzos del Guercino que varios particulares compraron en esa misma centuria, como una *Virgen con el Niño*, una *Bacante* y un *Orfeo*. Igualmente, en otras residencias privadas españolas Pérez Sánchez reconoció varios originales, entre los cuales se encuentran un *Entierro de Cristo*, un *San Pablo* o un *San Mateo con el Ángel*<sup>1614</sup>. En la colección Madrazo se hallaban por lo menos siete obras del pintor de Cento, entre las que destacamos varias escenas religiosas como *Moisés sacado del Nilo*, *San Pedro en Prisión*, o *San Pedro resucita a una muerta*, y otros de diferentes géneros como una *Galatea*, el retrato del *Cardenal Trivulzio*, un *Rapto de Proserpina*, una *Muchacha con la rosa en la mano*, y varios paisajes de la Villa Ludovisi de Roma<sup>1615</sup>.

580



Fig. 281.- Giovan Francesco Barbieri, el “Guercino” (copia de), *San Sebastián atendido por Santa Irene*. Sevilla: Catedral.

---

<sup>1614</sup> Pérez Sánchez, 1965: 144-145.

<sup>1615</sup> García Cueto, 2006: 209.

Como sucedió con la producción de Reni, la obra del Guercino tuvo en el sur de España una cierta difusión a través de las copias, siendo la más relevante un *San Sebastián auxiliado por Santa Irene* que se halla en la Sacristía de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, el cual se data actualmente en el siglo XVIII (fig. 281)<sup>1616</sup>, aunque parece más acertada la opinión de Pérez Sánchez, quien situó la creación de esta obra en el obrador del propio maestro en la década de 1620<sup>1617</sup>. Además, en la colección del conde de Maule existían dos lienzos con las alegorías de la *Filosofía* y las *Artes* llevadas a cabo siguiendo el estilo del Guercino por un pintor no identificado llamado Francesco Giovanni<sup>1618</sup>.

La escuela boloñesa está representada en España también con obras de otros muchos artistas, como Domenico Zampieri, *el Domenichino* (1581–1641), Giovanni Lanfranco, Francesco Albani, Girolamo Bonini, Giacomo Cavedone (1577–1660), Francesco Gessi (1588–1649), Lucio Masari (1569–1633), Ippolito Scarsella, llamado *Lo Scarsellino* (1550–1620), y Lionello Spada (1576–1622), entre otros. Se conoce que otros pintores boloñeses mandaron en el siglo XVII diversas pinturas a las ciudades del Reino de Sevilla, como los cuadros de altar de Giacomo Bolognini (1664–1734) para la ciudad de Cádiz, no identificados actualmente<sup>1619</sup>. En la Catedral de Sevilla se conservan también un *Martirio de Santa Águeda*, situado en la Sacristía de la Antigua (fig. 282), cercano al estilo de Alessandro Tiarini (1577–1668)<sup>1620</sup>, así como una representación de *Ester y Asuero* de excelsa calidad indudablemente ejecutado por un artista boloñés (fig. 283). En el convento de San Buenaventura existía una copia de la *Inmaculada Concepción* de Lanfranco, ejemplar de gran importancia, pues el original que se hallaba en la iglesia de los Capuchinos de Roma se perdió, conservándose dos fragmentos de la zona inferior<sup>1621</sup>, y en el Colegio de Monte Sión se localizaba una copia de la *Santa Cecilia* de Rafael, que probablemente fuera ejecutada por un pintor boloñés, puesto que el original se encuentra

<sup>1616</sup> Morales, 2004, I: 43.

<sup>1617</sup> Pérez Sánchez, 1965: 147.

<sup>1618</sup> Bahamonde, 1813, XIII: 347.

<sup>1619</sup> García Cueto, 2006: 55.

<sup>1620</sup> Pérez Sánchez, 1965: 152-153. Valdivieso propone además como cercano a su estilo un cuadro con San Pedro liberado por el ángel situado en la misma ubicación, véase: Valdivieso, 1984: 455.

<sup>1621</sup> Ponz, 1786, IX: 103.

desde antiguo en Bolonia y fue reproducida, entre otros, por Guido Reni<sup>1622</sup>. En la colección del deán López Cepero se exponía un *Adán y Eva* de Albani<sup>1623</sup>, *Jesús en brazos de su santa Madre* del Domenichino<sup>1624</sup>, así como un *Ecce Homo* de Elisabetta Sirani (1638–1665), el cual estaba firmado y fechado en 1661<sup>1625</sup>; en la residencia jerezana de Pérez Asensio existía un *San Juan Evangelista* de Guido Cagnacci (1601–c. 1681)<sup>1626</sup>, y en la colección gaditana del Conde de Maule se exponía una obra de Cantarini que representaba a la *Virgen, el Niño Jesús y un ángel*, siendo este uno de los pocos originales de ese autor documentados en el antiguo reino sevillano<sup>1627</sup>.



Fig. 282.- Alessandro Tiarini (atrib.), *Martirio de Santa Águeda*.  
Sevilla: Catedral.

---

<sup>1622</sup> Ponz, 1786, IX: 95. Morán Turina, 2007: 48.

<sup>1623</sup> AAVV, 1860: 8 (nº inv. 40).

<sup>1624</sup> AAVV, 1860: 49 (nº inv. 626).

<sup>1625</sup> AAVV, 1860: 67 (nº inv. 871).

<sup>1626</sup> Pérez Sánchez, 1965: 87.

<sup>1627</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 350. En la misma colección se podían ver otros cuadros de seguidores de Reni, como un *Descanso en la huida a Egipto* de Carlo Martatta; véase: Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.



Fig. 283.- Anónimo boloñés, *Esther y Asuero*. Sevilla: Catedral.

Giovanni Battista Salvi, *el Sassoferrato*, fue un discípulo del Domenichino que jugó un papel transcendental en la difusión de los modelos renianos, extendiendo su fama en toda Europa hasta prácticamente el final de la centuria, especialmente con la reproducción de *Virgenes con el Niño* que pueden verse por numerosas iglesias andaluzas<sup>1628</sup>. Así, consta que existían en la residencia de Aniceto Bravo tres «cabezas de Virgenes»<sup>1629</sup>, y en la de López Cepero una *Dolorosa*<sup>1630</sup> y una *Encarnación*<sup>1631</sup>. Igualmente, en la capilla de Santiago de la Catedral hispalense se encuentra una copia de

<sup>1628</sup> En la iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla se conserva una copia del Sassoferrato con una representación de la *Virgen con el Niño* sobre mármol, la cual se basa a su vez en una composición de Guido Reni, mientras que en Osuna se encuentra otra copia de una variante de esta temática; véase para la primera: Pérez Sánchez, 1965: 331. Serrano Estrella, 2017: 37. Y para la segunda, ver: Moreno de Soto, 2018a: 146-148.

<sup>1629</sup> Amador de los Ríos, 1844: 437. Estas obras fueron del gusto del autor, quien las definió de la siguiente manera: «dignas todas de grande aprecio, resaltando en ellas la más angelical pureza. Las formas del diseño son bellísimas, sin aparecer demasiado severas y el partido de claro-oscuro que ofrecen, admirable». De estas piezas, en la actualidad solo se conocen copias tardías de escasa calidad presentes en Sevilla, como las presentes en el convento de Padres Capuchinos (IAPH nº inv. 97192), y en el Convento Santa María de Jesús (IAPH nº inv. 208647). Pocos años antes de la referencia de Amador de los Ríos, en la *Guía de Forasteros de Sevilla* (1832), se informaba de la existencia en su colección de tan solo una «cabeza de la concepción», en: Montero de Espinosa, 1832, II: 88.

<sup>1630</sup> AAVV, 1860: 19 (nº inv. 192).

<sup>1631</sup> AAVV, 1860: 27 (nº inv. 321).

excelente calidad de la *Dolorosa* del Sassoferato conservada en la Palacio Pallavicini-Rospigliosi de Roma<sup>1632</sup>.

La existencia de dibujos boloñeses en Sevilla es un hecho poco conocido, pero pensamos que de vital trascendencia para la difusión de estos modelos en los talleres locales. Los ejemplos más conocidos en la ciudad del Guadalquivir pueden ser los dos diseños preparatorios atribuidos al Domenichino para unas pechinas de la iglesia romana de San Carlo ai Catinari, subastados por la casa *Arte, Información y Gestión* en 2003. Ambos representan temas mitológicos, como *Palas Atenea* y una *Diosa*, simbolizando a las alegorías de la Justicia y la Prudencia. No son los únicos de este pintor en España, ya que en la Academia de San Fernando de Madrid se conservan otros dos dibujos preparatorios para la iglesia da Sant'Andrea della Valle<sup>1633</sup>.

## 584

Esta panorámica permite advertir que la pintura romano-boloñesa tuvo en Madrid una presencia más destacada que en el resto de los territorios castellanos desde el siglo XVII, debido principalmente al mecenazgo de la monarquía, el cual sería imitado asimismo por la nobleza. Además, a la corte llegaron emisarios y diplomáticos italianos que estaban en contacto con estos pintores, como el vicedelegado florentino de Urbano VIII Giulio Sachetti, personaje que mantuvo una estrecha relación con Reni, así como Virgilio Malvezzi y Girolamo Colonna, cardenal nombrado por Felipe IV en Madrid, quien ocupó el cargo de arzobispo de Bolonia desde 1632 hasta 1645, llegando a ser consejero de estado y de guerra en sus últimos años de vida, todos ellos coleccionistas de pintura boloñesa<sup>1634</sup>.

Como consecuencia directa de esta fuerte presencia, sería precisamente en la capital española donde de manera más temprana los pintores acusaran su influencia,

---

<sup>1632</sup> Valdivieso, 1978: 127; 1984: 452.

<sup>1633</sup> Rodríguez Rebollo, 2005: 103-105. El autor ya apunta a la influencia que estos diseños ejercieron en artistas españoles, evidenciándose un ejemplo concreto en las pinturas de la iglesia del Convento de Carmelitas de Toledo.

<sup>1634</sup> García Cueto, 2006: 140-150.



irradiándose velozmente hacia otros puntos de la península. En este sentido, la estancia italiana de Juan Bautista Maíno (1581–1649) en los talleres de Annibale Carracci y Reni le permitió traer de vuelta una estética basada en los preceptos artísticos de estos maestros<sup>1635</sup>. Para 1620 Maíno se hallaba bien inserto en la corte tras haber sido maestro de dibujo de Felipe IV, después de pasar una temporada en el Monasterio de San Pedro Mártir, de la Orden de Santo Domingo, en Toledo. El clasicismo de las composiciones renianas se puede apreciar en diversas de sus pinturas, como en la *Resurrección de Cristo* de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, así como en obras de otros artífices del mismo contexto, como Pedro Núñez del Valle (1597–1649)<sup>1636</sup>.

Los modelos de Reni que mayor impacto tuvieron sobre la escuela madrileña fueron aquellas de las santas en éxtasis que miran al cielo pidiendo clemencia, como la *Magdalena*<sup>1637</sup>, emuladas por los pintores del círculo de Juan Carreño de Miranda, que como se ha mencionado copió al menos la *Judith con la cabeza de Holofernes* del boloñés, así como por Mateo Cerezo, *el Joven* (1637–1666), cuyas obras con esa temática suponen una autentica revisión del prototipo boloñés de Reni y Carracci<sup>1638</sup>. En las composiciones del *Niño Jesús durmiendo en la Cruz*, como las del propio Cerezo<sup>1639</sup>, o la de Alonso del Arco (1635–1704) de la colección Gudiol, se aprecian un indudable apego a los modelos popularizados por Reni<sup>1640</sup>.

Ahondando en este sentido, en 1658 llegaron Agostino Mitelli (1609–1660) y Angelo Michele Colonna (1604–1687), quienes fueron contratados por Felipe IV para decorar varias de las estancias de la residencia reales. Diego Velázquez, en su segundo viaje a Italia, tuvo como misión buscar a los mejores fresquistas que accedieran ir a la corte española, debido a la falta de profesionales en este campo dentro de las fronteras castellanas, tras la negativa de venir a España de Pietro da Cortona<sup>1641</sup>. Lo cierto es que

<sup>1635</sup> Martínez, [1673(1866)]: 120-121. Para ahondar en el conocimiento de este artista, véase: Ruiz Gómez, 2009.

<sup>1636</sup> Navarrete Prieto, 2009: 17.

<sup>1637</sup> Navarrete Prieto, 2003: 425-428.

<sup>1638</sup> Buendía y Gutiérrez Pastor, 1986: 76 y 115.

<sup>1639</sup> Buendía y Gutiérrez Pastor, 1986: 202.

<sup>1640</sup> Navarrete Prieto, 2009: 100.

<sup>1641</sup> García Cueto, 2005: 57-68.

este equipo estuvo decorando varias estancias de edificios tan relevantes como el Real Alcázar —el Cuarto Bajo de Verano o el Salón de los Espejos—, la Iglesia de la Merced, o en residencias al servicio del Marqués de Liche. A pesar de que hoy estas obras no se conservan, fueron especialmente apreciadas tanto por los mecenas como por los pintores españoles, formándose en torno a los boloñeses una suerte de escuela en la que se formaron, entre otros, Dionisio Mantuano (1622–1683) y Francisco Rizi (1614–1685)<sup>1642</sup>. Los viajes realizados por los artistas del resto de España a Madrid, entre los que se cuentan con algunos sevillanos, tuvieron como meta obligada las salas decoradas por los boloñeses, tomando así claras referencias para sus trabajos de decoración mural<sup>1643</sup>. En concreto, el último gran exponente de la pintura barroca de la ciudad en el siglo XVII, Juan de Valdés Leal (1622–1690), realizó un estancia a la capital española, en la que además de entrar en contacto con los artistas cortesanos y de estudiar las colecciones reales<sup>1644</sup>, pudo tomar conciencia de las novedades de la pintura mural de los boloñeses, cuyos elementos ornamentales llevó consigo de vuelta a Sevilla, renovando así el anquilosado panorama que vivía la ciudad en cuanto a este tipo de decoración<sup>1645</sup>. El mejor ejemplo se halla en el Hospital de Venerables Sacerdotes, a pesar de que la terminación de esas pinturas se encuentra muy desvirtuadas por la intervención de su hijo Lucas, quien no alcanzaba el virtuosismo artístico de su padre<sup>1646</sup>. Aun así, es posible hallar ciertas similitudes con los modelos difundidos por Colonna y Mitelli, centradas en la introducción de vegetación y vasos metálicos fingidos, así como en el predominio de los tonos dorados<sup>1647</sup>. Esta influencia es especialmente apreciable en el techo de la sacristía del mencionado hospital (fig. 284), en el que se simuló un segundo nivel en la sala, coronada con una balaustrada y unos óculos abiertos al exterior, mientras que en su centro revolotean de forma ascensional un grupo de ángeles portadores de una cruz arbórea. Con este recurso consiguió dar una falsa profundidad a una estancia angosta, como harían los pintores boloñeses con sus *quadraturas*. Entre los numerosos ejemplos con los que se

---

<sup>1642</sup> García Cueto, 2005: 248-265.

<sup>1643</sup> García Cueto, 2005: 303-309.

<sup>1644</sup> Palomino, 1986: 313.

<sup>1645</sup> García Cueto, 2005: 307.

<sup>1646</sup> Quiles García, 2004: 198-199.

<sup>1647</sup> Quiles García, 2004: 199.

pueden comparar esta obra –pues es un recurso ampliamente utilizado por los boloñeses–, se encuentra mayores analogías con el *San Lorenzo ascendiendo a la Gloria* (fig. 285), llevada a cabo hacia 1643 en la capilla Franceschi de la iglesia de los Santos Miguel y Gaetano de Florencia, donde aparecen la balaustrada y el grupo de cuatro ángeles subiendo hacia el cielo al Santo con el atributo de su martirio, la parrilla<sup>1648</sup>.



Fig. 284.- Juan de Valdés Leal, *El triunfo de la Santa Cruz*, 1686-1688. Sevilla: Sacristía de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes.



Fig. 285.- Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, *Glorificación de San Lorenzo*, c. 1643. Florencia: Iglesia de los Santos Michele y Gaetano.

<sup>1648</sup> Según Navarrete Prieto, Valdés Leal utilizaría un grabado de Giulio Romano representando la *Gloria con tres ángeles* para elaborar la composición del techo de la sacristía del Hospital de los Venerables; en: Navarrete Prieto, 1998: 278. No obstante, el resultado final de esta obra guarda estrechas concomitancias con algunas pinturas de los artistas boloñeses.

No obstante, la influencia de la pintura romano-boloñesa en Sevilla se debe comprender como un fenómeno que se produjo en los obradores locales desde la primera generación de maestros ya activos al inicio del siglo XVII, los cuales comenzaron a introducir tímidamente ciertas novedades compositivas en sus obras, cuya tendencia era la de seguir mayoritariamente una estética tradicional, en la que la pintura flamenca y el manierismo florentino tenían una evidente importancia, como se ha visto en los capítulos anteriores.

En este sentido, Francisco Pacheco debía conocer bien la obra de Reni, pues además de nombrarlo en su tratado, lo cierto es que en muchas de sus pinturas se puede apreciar cierto clasicismo formal, el cual no terminaría de conquistar por completo el imaginario del maestro, quien sería fiel a la tradición hasta el final de su vida. Por este motivo, resulta difícil precisar el grado de intensidad con el que pudo influenciarse del arte boloñés. Bien es cierto, como se ha comentado anteriormente, que posiblemente las nociones de pintura italiana le llegaran en primera instancia a través de Pablo de Céspedes, el cual estuvo en los territorios de la actual región de la Emilia-Romaña y apreció el arte de Correggio, siendo su pintura uno de los cimientos en que se basaron los renovadores de la pintura romano-boloñesa pocos años más tarde. Céspedes debió de percibir en su estancia italiana esta incipiente metamorfosis –quizás coincidiendo con un joven Ludovico Carracci, quien estaba precisamente por entonces formándose a la luz de las obras de Correggio en Parma–, acuciando como un rasgo de contemporaneidad la influencia de Antonio Allegri en su propio estilo. A este respecto, Tubino acierta a comparar las opiniones que tanto Annibale Carracci como Céspedes tenían del Correggio, muy similares en tanto que subrayaban su original genio creador. Así el Carracci le decía a su hermano Ludovico en una carta que «los otros se apoyan sobre alguna cosa extraña: unos sobre el modelo; otros sobre las estatuas ó los grabados; pero el Correggio lo saca todo de sí mismo, de su propias ideas, de sus propios pensamientos», mientras que el propio Céspedes llegaría a la misma conclusión al afirmar que «el Correggio traía del cielo las figuras que pintaba»<sup>1649</sup>.

---

<sup>1649</sup> Tubino, 1868: 74.

Además Pacheco, al ejercer el cargo de veedor de la Santa Inquisición, por el que controlaba que se guardase el máximo decoro en las pinturas producidas por el gremio de pintores de la ciudad hispalense, debía conocer los textos surgidos de las conclusiones del Concilio de Trento, especialmente el *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1581) del cardenal boloñés Gabriele Paleotti, obra que llegaría a citar en el *Arte de la Pintura*<sup>1650</sup>. En esta coyuntura, los nuevos preceptos alusivos a la ideología contrarreformista emanados de los doctores italianos fueron aquellos tomados en consideración por los artistas de las naciones católicas en la creación de las nuevas composiciones, por lo que es probable que con estos textos se difundieran ciertas obras que ilustraran visualmente estos preceptos. Por esta razón, se podría entender que llegaran numerosos ejemplares de Reni, tanto originales, copias y estampas, puesto que llegaría a ser en el siglo XVII uno de los mejores exponentes de la sensibilidad religiosa en el arte. Asimismo, es conocido que Pacheco manejaba a menudo modelos de artistas romano-boloñeses mayoritariamente a través de grabados ejecutados por maestros flamencos, especialmente de Marco Antonio Raimondi, Giulio Bonasone (c. 1498–1574) o Nicolas Béatrizet, e incluso Agostino Carracci y Francesco Villamena (1564–1624)<sup>1651</sup>.

Por todo ello puede intuirse en diversas obras de Pacheco y en otros pintores de la escuela local de este momento una cierta influencia de las composiciones boloñesas, en concreto de Guido Reni. Así, por ejemplo, existen estrechas coincidencias formales y cromáticas entre el conjunto formado por la *Virgen y el Ángel de la Anunciación* (figs. 286 y 287) de Pacheco que se encuentran en el Rectorado de la Universidad de Sevilla, pero procedentes de Casa Profesa, y las dos pinturas de Reni con exactas iconografías que forman *pendant*, conservadas en el Augusteuum de Oldenburg (figs. 288 y 289). Como puede observarse, además de las indudables similitudes derivadas de la composición, en las que se incluye la idea de situar a cada personaje en un lienzo individual, se hallan otras en la expresividad de ambos personajes. Cabe destacar que en el ático del retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Badajoz existen otros dos copias de estas obras de

<sup>1650</sup> Pacheco parafrasea la obra de Paleotti al tratar el uso de las imágenes religiosas, asunto analizado en: Bonet Correa, 2008: XIII.

<sup>1651</sup> Bassegoda, 1999, I: 128.

Reñi ejecutadas y firmadas hacia la mitad del siglo XVII por un pintor poco conocido llamado José Guerrero.

590

Fig. 286.-Francisco Pacheco, *Virgen María*, 1623. Sevilla: Universidad de Sevilla.



Fig. 287.- Francisco Pacheco, *Ángel de la Anunciación*, 1623. Sevilla: Universidad de Sevilla.





Fig. 288.-Guido Reni, *Virgen María*. Oldenburg: Augusteum.



Fig. 289.-Guido Reni, *Ángel de la Anunciación*. Oldenburg: Augusteum.

En su *Cristo servido por los ángeles*, considerada como una de sus obras maestras realizada hacia 1615, y que se conserva en el Museo Goya de Castres (fig. 290), pero procede del refectorio de San Vicente el Real de Sevilla, se aprecian ciertos elementos que parecen extraídos de las estampas de Reni. En esta ocasión, se atiende a una obra de aspecto manierista típico de la producción de Pacheco, pero en la que ya se introducen ciertos visos de naturalismo, como son los objetos de bodegón que adornan la mesa preparada por los ángeles, en la que pudo haber intervenido Velázquez al término de su etapa de aprendizaje<sup>1652</sup>. Aunque es en concreto en uno de los grupos de *putti* donde se aprecie esta influencia de manera clara.

592



Fig. 290.- Francisco Pacheco, *Cristo servido por los Ángeles*, 1616. Castres: Musée Goya.

Estos personajes aparecen frecuentemente en las pinturas de todo el territorio italiano desde los orígenes de la Edad Moderna, siendo empleados en grandes obras maestras, como pueden verse en las composiciones de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina, cuyos ángeles están dibujados con una musculatura muy señalada y representados

---

<sup>1652</sup> Valdivieso, 1999: 64 (Nº Inv. 25).



mediante un canon muy alto para la tierna edad que expresan. Un poco más delante, con Rafael Sanzio estos pequeños niños alados fueron imbuidos de una mayor gracia, pero continuaron alejados de una imagen real, alcanzándose un mayor grado de naturalismo en ciertos exponentes de la escuela veneciana, como Tintoretto y Paris Bordone (1500–1570). Generalmente, estas figuras han servido como ornamentación dentro de una misma composición más elaborada subordinándose a una historia concreta. A partir de los Carracci, estas cobraron un protagonismo inusual, encontrándose en sus rostros una gesticulación personal que llama la atención de manera más acusada.



Fig. 291.- Guido Reni, *Sagrada Familia con dos ángeles*. Nueva York: Metropolitan Museum.

En la pintura de Pacheco se aprecia una suerte de “tres edades de los ángeles”, unos adultos que se encargan de servir la comida, otros músicos adolescentes formando un coro, y los más pequeños parecen revolotear alegremente por encima de la escena arrojando flores y frutos. El pequeño ángel que sobrevuela la escena es el que cobra mayor protagonismo por la gracia que transmite en sus acciones, y parece tomado de composiciones llevadas a la fama por los boloñeses, como la *Coronación de la Virgen de Reni*, que ya estaba en las colecciones reales antes de 1615, y de cuya versión atesorada en Londres ya se ha advertido su procedencia sevillana, en donde se conservan actualmente numerosas copias. Pero este tipo de ángel puede verse en otras creaciones del pintor boloñés como *Santa Apolonia en Oración* de hacia 1602, en la parte derecha de la *Oración en el Huerto y ángeles* del Museo del Louvre de hacia 1607, así como en los frescos del palacio del Quirinal realizados entre 1609 y 1611, que gozaron de una fama muy temprana. En su *Anunciación* vemos además la inspiración para otros *putti* que aparece en la composición sevillana, como el pequeño que sube la rodilla y sostiene sobre su cabeza un canasto con flores. Sin embargo, esta misma figura fue pintada en el fresco de la *Aurora* del palacio Rospligliosi Pallavicini, copiado por sus contemporáneos desde el mismo momento de su creación hacia 1614, fecha muy cercana a la pintura del sevillano. Se puede encontrar, además, cierta relación entre los ángeles músicos que amenizan la comida de Jesucristo en el desierto con aquellos que se encuentra en la iglesia de San Gregorio al Celio en la ciudad del Tíber, precisamente en la composición que decora la bóveda de la capilla de Santa Silvia, llamado *El Eterno en la Gloria y ángeles músicos*, realizado en 1608, teniendo mucha repercusión.

594

A pesar de todos los ejemplos en los Reni utilizó estas mismas composiciones, es muy probable que Pacheco las conociera a partir de una estampa muy difundida por toda Europa con la *Sagrada Familia con dos ángeles* del boloñés (fig. 291), en la que se puede apreciar un grupo de ángeles en idéntica actitud que los pintados en la *Cena servida por los ángeles*<sup>1653</sup>. Asimismo, en el *Triunfo de San Hermenegildo* ejecutado hacia 1620 por

---

<sup>1653</sup> Se conoce que se abrieron al menos dos grabados diversos en la primera mitad del siglo XVII con esta composición, siendo uno de ellos ejecutado por el propio Reni no más tarde de 1610, como puede verse en el ejemplar conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (nº inv. 26.70.4(75)). Candi, 2016: 236.

Francisco de Herrera, *el Viejo*, para la iglesia sevillana del mismo nombre del Santo (fig. 292), se puede apreciar que la composición está coronada por una pareja de ángeles muy similar formalmente y en la misma actitud que la que aparece en la *Asunción de la Virgen* de Reni (fig. 214). Además, en la figura del santo es posible apreciar un regusto clasicista debido a que probablemente pudo inspirarse para su hechura en una estampa con el *Narsés Victorioso* pintado por Reni en la capilla Paulina de Santa Maria Maggiore en 1611 (fig. 293). Es muy llamativo cómo el pintor sevillano desviste de todo el contexto al personaje de Reni, eliminando el escudo y la lanza, pero manteniendo la posición de los brazos y las manos pero de forma inversa, y le coloca un crucifijo en la mano alzada, dejando la otra libre. Herrera posiblemente no tomaría este modelo de manera azarosa, puesto que para representar a un príncipe visigodo como lo fue San Hermenegildo usó la misma composición formal que Reni para un general bizantino, pero ambos con cronologías contemporáneas (siglo VI d.C.). Además, los dos personajes fueron exaltados tras la Contrarreforma como ejemplos de férreos luchadores cristianos frente a la herejía, siendo además el lienzo de *San Hermenegildo* una exaltación de la monarquía hispánica como defensora de la fe y del catolicismo<sup>1654</sup>.

El modelo seguido para los dos ángeles se puede advertir además en la *Asunción* de Juan de Roelas conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, compartiendo con el lienzo de Reni de la pinacoteca londinense la figura de la Virgen, incluyendo el cromatismo de los tejidos, y su expresión dirigida al cielo, así como los ángeles que la acompañan en su ascensión. En una de los más famosas pinturas de su producción como es la *Circuncisión de Jesús*, realizada hacia 1605 (fig. 294), se aprecian además semejanzas entre el coro de ángeles músicos, así como el ángel que porta las flores, que por la fecha de ejecución debía conocer una versión más temprana de la *Coronación de la Virgen* del boloñés, probablemente la conservada en el Museo del Prado, ejecutada pocos años antes, hacia 1602. En este sentido, Mayer apreció un cierto parecido entre la *Virgen hilandera* de Roelas y el *Taller de Costura de la Virgen* de Reni, expuesto en el Museo del Hermitage de San Petersburgo<sup>1655</sup>, y aunque la influencia de

<sup>1654</sup> Fernández López, 2002: 84.

<sup>1655</sup> Mayer, [1911 (2010)]: 162.

Reni es indudable, Roelas no pudo inspirarse en el lienzo señalado pues fue realizado al final de la vida del pintor en la década de 1640. Sin embargo, este mismo tema ya fue elaborado por el boloñés a comienzos de la centuria en la Capilla Paulina, siendo esta obra rápidamente difundida a través de otras versiones de su taller y del mismo maestro, como la ejecutada sobre cobre y regalada a Paolo V Borghese en 1606, así como por multitud de estampas<sup>1656</sup>.

596



Fig. 292.- Francisco Herrera, el "Viejo", *La Apoteosis de San Hermenegildo*, c.1620-1614. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

---

<sup>1656</sup> Candi, 2016: 230-231.



Fig. 293.- Reinier van Persijn (de Guido Reni), *Narcés victorioso*, 1655. Ámsterdam: Rijksmuseum.

Francisco Varela (c. 1580–1645) fue otro pintor de la escuela sevillana de este momento que sintió la influencia de Reni en sus obras, especialmente en el modo de componer a los santos dirigiendo la mirada al cielo, como puede contemplarse en sus *Santas Catalina de Siena* y *Catalina de Alejandría* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 295)<sup>1657</sup>.

Siguiendo la división temporal establecida anteriormente sobre las generaciones de la escuela sevillana del siglo XVII, en las producciones de los pintores que les precedieron se pueden apreciar una mayor apertura en cuanto al uso de los modelos de

<sup>1657</sup> Serrera y Valdivieso, 1985: 231.

los grandes maestros boloñeses, algunos de los cuales seguirían en activo por entonces, así como sus discípulos que alargarían con las versiones y copias la fama y difusión de sus obras. En este sentido, Francisco de Zurbarán sería un continuador en la adopción de los modelos renianos, llegando a ser, como lo definió Pérez Sánchez, «siempre mucho más silencioso e íntimo [que Ribera] y, en esa media voz lírica, es fácil el entendimiento con el lenguaje de Reni»<sup>1658</sup>. Esto se aprecia, por ejemplo, en el uso de las figuras de ángeles que se difundieron por Sevilla, como se ha analizado, para algunas de sus obras como se advierte en la mitad superior de la *Adoración de los Pastores* realizada en 1639 para la Cartuja de Jerez de la Frontera, así como en *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo*<sup>1659</sup>.

598



Fig. 294.- Juan de Roelas, *Circuncisión de Cristo*, c. 1604-1605. Sevilla: Iglesia de la Anunciación.

---

<sup>1658</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 108.

<sup>1659</sup> Delenda, 2009, II: 441.



Fig. 295.- Francisco Varela, *Santas Catalina de Siena y Catalina de Alejandría*, c. 1638.  
Sevilla: Museo de Bellas Artes.

En la *Inmaculada Concepción Niña* del Museo del Prado, llevada a cabo en 1656, el pintor extremeño parece basarse en un grabado del mismo tema de Reni<sup>1660</sup>, siendo acompañada la figura por un coro de ángeles que guarda una estrecha relación con las pinturas ya citadas de la iglesia de San Gregorio al Celio de Roma<sup>1661</sup>. Al igual que Roelas, Zurbarán también se hizo eco de los modelos que ahondan en el sentimiento piadoso, como la *Virgen cosiendo*, de la que se conoce su proximidad por copias y grabados de la obra del italiano, y que se piensa que llegaron a España gracias a grabadores como Sébastien Vouillemont<sup>1662</sup>. Asimismo resulta de especial interés comprobar cómo este pintor se pudo inspirar también en las composiciones de temas mitológicos del boloñés, especialmente para la serie de los *Trabajos de Hércules* que realizaría en 1634 para Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Si bien hasta el momento se ha apuntado que el pintor pudo inspirarse en composiciones de Frans Floris (1519–1570) grabadas por Cornelis Cort, o en un conjunto de Hans Sebald Beham (1500–1550), entre otros<sup>1663</sup>, son indudables las afinidades existentes con algunos de los episodios de la vida del héroe que Guido Reni desarrollara para Federico Gonzaga, duque de Mantua, entre 1617 y 1621, estando actualmente conservados en el Museo del Louvre.

<sup>1660</sup> Batiche, 1988: 62.

<sup>1661</sup> Serrera, 1988: 83-85. Pérez Sánchez, 1993a: 109.

<sup>1662</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 109.

<sup>1663</sup> Soria, 1949: 74-75; 1955: 339-340. Navarrete Prieto, 1995: 87-91.

Estas analogías radican básicamente en el modo de componer las figuras –en las que se aprecian un indudable manejo de fuentes comunes–, cuyo cromatismo e iluminación contrastan con un fondo oscuro, el cual potencia la sensación de relieve y grandiosidad del personaje, siendo especialmente semejantes en *Hércules y el Cancerbero* de Zurbarán (fig. 296) y *Hércules mata a la Hidra* del boloñés (fig. 297).

600



Fig. 296.- Francisco Zurbarán, *Hércules y el Cancerbero*, 1634. Madrid: Museo del Prado.

Fig. 297.- Guido Reni, *Hércules mata a la Hidra*, 1617-1621. París: Musée du Louvre.





Para el *San Bruno y el papa Urbano II*, ejecutado hacia 1655 como parte de la serie llevada a cabo para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, se inspiró en los retratos de personajes religiosos de Roma en la primera mitad de la centuria para efigiar al pontífice, siendo considerado como el modelo tomado el *Retrato del cardenal Roberto Ubaldini* de Reni<sup>1664</sup>. En otras de sus obras, Zurbarán demuestra conocer las producciones de otros pintores boloñeses, como puede comprobarse en su *San Bartolomé* del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, para el que se basó en el *San Pedro* de Bartolomeo Passerotti (1529–1592)<sup>1665</sup>, así como el *Francisco en meditación* de la National Gallery de Londres, firmado y fechado en 1639, el cual parece basarse en un grabado atribuido a Ludovico Carracci<sup>1666</sup>.

Según Antonio Palomino, en el taller de Zurbarán se formó el pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra (1616–1668)<sup>1667</sup>, en cuya producción se intuye cierto gusto por la estética reniana, muy probablemente adquirido en su estancia de aprendizaje en Sevilla, así como otras influencias de procedencia flamenca al utilizar en diversas ocasiones estampas de Hendrick Goltzius para algunas de sus composiciones. Ejemplo de ello es el *San Sebastián* que se conserva en la Catedral de Jaén<sup>1668</sup>, así como la *Asunción* que decora la parte central de la tarja del Museo de Bellas Artes de Córdoba, escena que guarda una estrecha relación con la obra de Reni que se hallaba en Sevilla, y de la que existen numerosas copias. En esta misma pinacoteca existen unos dibujos de Antonio del Castillo en el que parece copiar la *Sagrada Familia con San Juanito* de Reni realizado en sanguina sobre papel verjurado<sup>1669</sup>, siendo esta una composición que también sería apreciada por Murillo gracias a la difusión de las estampas.

Zurbarán debió encontrarse en su estancia en la corte con otros pintores relacionados con la escuela sevillana como Alonso Cano, aprovechando la favorable coyuntura de la presencia de Velázquez y la protección del conde duque de Olivares.

<sup>1664</sup> Delenda, 2009, II: 664-665.

<sup>1665</sup> Serrera, 1988: 188-190. Delenda, 2009, II: 249.

<sup>1666</sup> Delenda, 2009, II: 464.

<sup>1667</sup> Palomino, 1986: 210.

<sup>1668</sup> Nancarrow y Navarrete, 2004: 113.

<sup>1669</sup> García de la Torre y Báez, 2005: 94. En el mismo museo se conserva otro dibujo que sigue la *Asunción* de Reni creado por Antonio García Reinoso.

Tradicionalmente, Cano se ha considerado un gran seguidor de Reni, apreciándose en su producción una indudable huella del clasicismo boloñés, tanto en las composiciones como en la atmósfera que las envuelve, siendo por ello distinguido por Antonio Ponz como el «el Guido Rheni de España»<sup>1670</sup>. Su vínculo con este pintor va más allá de la mera apariencia, pues en sus pinturas parece conectar magistralmente con la sensibilidad contrarreformista a través de la corrección y el decoro, siendo estos factores probablemente cultivados en el taller de Pacheco, llegando a entrar de manera profunda en la propia psique del artista, que llegaría a ser nombrado racionero de la Catedral de Granada.

602



Fig. 298.- Alonso Cano, *Virgen de Belén*, c. 1660. Sevilla: Catedral.

---

<sup>1670</sup> Ponz, 1780, IX: 272; recogido por: Crespo Delgado, 2012: 293.



Fig. 299.- Guido Reni, *Virgen con el Niño y san Juanito*, 1606. París: Musée du Louvre.

En el inventario del Alcázar madrileño de 1686, parecía establecerse una relación entre una copia realizada por Cano de una *Virgen con el Niño* y otra posiblemente de Reni<sup>1671</sup>, lo que podría indicar que este pintor pudo seguir asimilando el estilo del boloñés a través de la reproducción de los ejemplares suyos presentes en las colecciones reales en su estancia madrileña. Ejemplo de ello sería la *Virgen de Belén* de la Catedral de Sevilla (fig. 298), en la que si bien se ha querido ver su adhesión a los modelos del *Cinquecento* italiano<sup>1672</sup>, existe un indudable débito a la pintura de Reni, especialmente cercana a la *Virgen con el Niño y san Juanito* que el artista llevara a cabo para Paolo V en 1606 (fig. 299), cuya composición fue ampliamente difundida a través de multitud de versiones en

<sup>1671</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 111.

<sup>1672</sup> Bernales Ballesteros, 1996: 154.

estampas<sup>1673</sup>. Tradicionalmente se ha datado esta obra de Cano entre 1635 y 1636, aunque se sabe actualmente que muy posiblemente fuera pintada hacia 1660 cuando se hallaba en Málaga, siendo donada por el canónigo Miguel Cascante a través de su testamento al arzobispo don Jaime Palafox, quien finalmente la donaría a la Catedral de Sevilla en 1691<sup>1674</sup>. Además, de este mismo momento se conserva un tondo en el que se representa a *Cristo Niño y San Juan Bautista*, propiedad del Museo del Hermitage, en el que se aprecia la utilización de los grabados de Reni con esa iconografía y que tendrían gran difusión en los obradores sevillanos, especialmente notable en la producción de Murillo<sup>1675</sup>. En su etapa granadina como racionero de la Catedral, realizaría varias obras en las que, como en la *Adoración de los Pastores*, se aprecian evidentes semejanzas con las pinturas de Reni. El uso de grabados llegados desde Bolonia por parte de Alonso Cano queda patente en su *Descenso de Cristo al Limbo*, actualmente en el Country Museum de Los Ángeles para el que tomó literalmente diversas figuras de una stampa de Giulio Bonasone<sup>1676</sup>.

604

Diego Velázquez, quien como se ha mencionado se formó también con Pacheco al mismo tiempo que Alonso Cano, también se influenció profundamente de las corrientes pictóricas romano-boloñesas, especialmente tras su primer viaje en Italia, cuando tuvo la oportunidad de conocer los obradores donde se estaba desarrollando esta corriente pictórica, aunque anteriormente ya la habría apreciado tanto en Sevilla, como en las colecciones reales. En sus dos estancias italianas, Velázquez se detuvo en Cento y Bolonia, así como en otros lugares de la actual Emilia-Romaña, como Ferrara –en la primera–, Módena y Parma –en la segunda–. En todas esas ciudades, así como en Roma, indudablemente este artista aprendería de los grandes maestros que estuvieran aún

---

<sup>1673</sup> Las diversas versiones que se hicieron en grabados de esta obra, puede verse en: Bartsch, 1978, XVIII: 301-302. Candi, 2016: 221-223.

<sup>1674</sup> González Segarra, 2005: 50-51.

<sup>1675</sup> González Segarra, 2005: 49.

<sup>1676</sup> Portús Pérez, 2007b: 31-34.

activos, así como del Guercino en Cento, y de las obras más célebres de tiempos anteriores<sup>1677</sup>.



Fig. 300.- Diego Velázquez, *La túnica de José*, c. 1630. El Escorial: Real Monasterio de San Lorenzo.

El primer viaje supuso una significativa metamorfosis en el devenir de su estilo, asimilando el cromatismo luminoso más vibrante de la pintura romana-boloñesa al claroscuro de estirpe caravaggista aprendido en su etapa sevillana, como se analizará posteriormente. Además, el contacto con las obras de Reni, Cortona o Guercino que adornaban las grandes iglesias romanas, le proporcionó el estímulo suficiente para estudiar la manera de realizar composiciones de historias con un elevado número de personajes, es decir, poder construir una escena con la integración veraz de todas las figuras<sup>1678</sup>. En este sentido, Palomino comenta que la *Túnica de José* fue realizada por

<sup>1677</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 206-207. En 1629, tras abandonar Ferrara, Velázquez llegó «hasta un lugar llamado Ciento, donde estuvo poco, pero muy regalado, y despidiendo la guía siguió el camino a Roma, pro Nuestra Señora de Loreto y Bolonia, donde no paró ni a dar cartas al cardenal Ludovico ni al cardenal Espada, que estaban allí». Salort Ponz, 2002: 41. Justi, 2012: 117. Sobre el conocimiento que Velázquez pudo tener sobre Guercino, véase: Gállego, 1983: 79. Finaldi, 2007b: 179.

<sup>1678</sup> Portús Pérez, 2007a: 22. Colomer, 2007: 155-157.

Velázquez en Roma<sup>1679</sup>, obra en la que se aprecia un evidente cambio en su técnica, aproximándose en cierta manera a las propuestas de Reni en su etapa de madurez, aclarando la paleta y demostrando un verdadero control de las transparencias a través de las finas veladuras (fig. 300). Por ello, para esta obra, Velázquez debió inspirarse en *José y la mujer de Putifar* pintada por el artista boloñés hacia 1625 (fig. 301), siendo estas afinidades no literales en la copia de figuras, sino en el elaborado estudio de la particular gesticulación de cada personaje. Asimismo, en este lienzo también aplicó lo aprendido en torno al desnudo en la producción del Guercino, siendo la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* (fig. 302) una de las obras que tomó como referencia para el tratamiento de los torsos que parecen en la *Túnica*, así con en la *Fragua de Vulcano*<sup>1680</sup>.

606



Fig. 301.- Guido Reni, José y la mujer de Putifar, c. 1630. Moscú: Pushkin Museum.

---

<sup>1679</sup> Palomino, 1986: 165.

<sup>1680</sup> Portús Pérez, 2007a: 65.



Fig. 302.- Giovan Francesco Barbieri, el "Guercino", *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen*, 1629. Cento: Museo.

Se ha querido ver también cierta reminiscencia del estilo de Reni en la conformación apolínea del *Cristo Crucificado*, llamado de *San Plácido*, realizado hacia 1632 (fig. 303), por su relación con otras obras del boloñés en las que se aprecian diversos torsos de personajes masculinos con la misma manera delicada y equilibrada fuerza muscular<sup>1681</sup>. Así como en *Las Tentaciones de Santo Tomás*, del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, por su acentuada composición geométrica, elaborada a través del cruce de diagonales, del mismo modo en que se puede apreciar en obras como *Hipómenes* y *Atalanta*<sup>1682</sup>.

<sup>1681</sup> Harris, 2003: 117-118.

<sup>1682</sup> Finaldi, 2007a: 322-323.

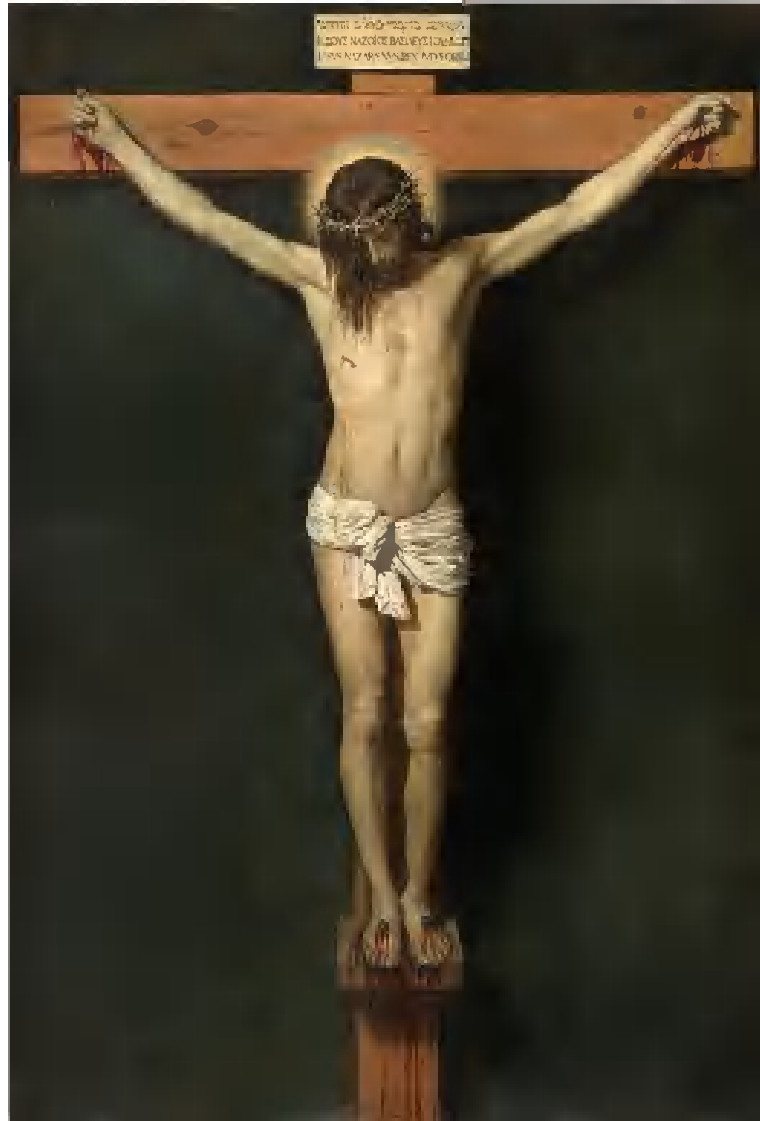


Fig. 303.- Diego Velázquez, *Cristo Crucificado*, c. 1632. Madrid: Museo Nacional del Prado.

No obstante, el pintor de la escuela sevillana del pleno barroco que más acució la influencia de la pintura boloñesa fue Bartolomé Esteban Murillo, el cual, como se ha podido ver anteriormente, no dudó en tomar de los originales, copias y estampas aquello que le servía para componer sus lienzos, aunándolo todo en un estilo propio que lo llevaría a ser uno de los maestros más valorados internacionalmente. Mayer discernió a la perfección la sensibilidad del pintor y lo definió sin conocer la existencia de todas las copias italianas que Murillo tuvo a su alcance en Sevilla, como sigue: «Esta reunión de características de Rafael y Correggio convierten entonces a Murillo en un compañero de Guido Reni, y nosotros creemos que realmente debemos llamarle el Reni mejor que el



Rafael español»<sup>1683</sup>. No se trata de minusvalorar la capacidad inventiva de Murillo, sino de entender la valía de un artista en cuanto conocedor del arte de su tiempo y de las modas europeas que movían los gustos sociales. Anteriormente, se ha puesto de relieve una serie de copias pictóricas de la colección de fray Domingo Pimentel que pudieron servir en el proceso creativo de este maestro, aunque debieron llegar hasta Sevilla de otras diversas vías, puesto que existen en la producción de Murillo obras afines a otras de Reni que no tuvieron una especial difusión. Ejemplo de ello es la decoración de la rosca de un retablo para la iglesia de San Agustín con diversas pinturas de *Ángeles tenantes* con los atributos del santo, llevado a cabo hacia 1665, las cuales se hallan dispersas en diferentes museos europeos y norteamericanos, y guardan una estrecha relación con otro conjunto de similar composición ejecutado por Reni en 1611 para el templo de los Servitas de Bolonia. Así como la *Resurrección de Cristo* que Murillo pintó hacia 1650-1655 para la Capilla de la Expiración en la iglesia del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, para el cual parece que se inspiró en las diversas versiones del mismo tema que Reni realizó, como la expuesta en la iglesia de Santo Domingo de Bolonia, o la escena que forma parte de la *Virgen con el Niño, Santo Domingo y los Misterios del Rosario* del Santuario de la Madonna de San Luca de la misma ciudad.

Los originales y las copias no fueron las únicas vías que él y los demás componentes de la escuela sevillana de pintura tuvieron al alcance para aprender y conocer los heterogéneos factores plásticos foráneos en sus talleres. En la producción de Murillo se conocen varios ejemplos muy evidentes del uso de estampas italianas, concretamente de Guido Reni y su escuela, como se puede ver en el lienzo de *Los niños de la concha*, actualmente en el Museo Nacional del Prado (fig. 304). El propio Mayer identificó que en el trasfondo de esta composición se hallaba una estampa realizada a partir de una pintura de Reni, inspirada a su vez en otra de Annibale Carracci (fig. 305)<sup>1684</sup>. Entre las diferencias que se pueden observar, quizás la más llamativa es la

<sup>1683</sup> Mayer, [1911 (2010)]: 250.

<sup>1684</sup> Mayer, 1913: 89. Angulo Íñiguez, 1981, I: 439-440. Pérez Sánchez, 1993a: 139. Navarrete Prieto, 1998: 293. Hereza, 2017a: 232. Pérez Sánchez propuso además la influencia de un grabado de una obra de Pedro Pablo Rubens con este mismo sujeto, aunque Angulo ya lo descartó precisamente por el impacto que Reni

introducción por parte de Murillo de una concha con la que el Niño da de beber a san Juanito, incrementando con este gesto el valor alegórico del bautismo.



610



Fig. 304.- Bartolomé Esteban Murillo, *Los niños de la concha*, c. 1670. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Fig. 305.- Guido Reni (según composición de Annibale Carracci), *San Juan Bautista y el Niño Jesús abrazándose*, c. 1600-1640. Nueva York: The Metropolitan Museum.

---

tuvo sobre la producción del pintor flamenco. La estampa de Reni a la que se hace referencia se encuentra en: Bartsch, 1818, XVIII: 287-288, nº 13.



Fig. 306.- Manuel Salvador Carmona (según composición de B.E. Murillo), *San Juan Bautista y el Niño Jesús abrazándose*, 1799. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Fig. 307.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Juan Bautista y el Niño Jesús abrazándose*, c. 1660-1670. San Petersburgo: Museo del Hermitage.

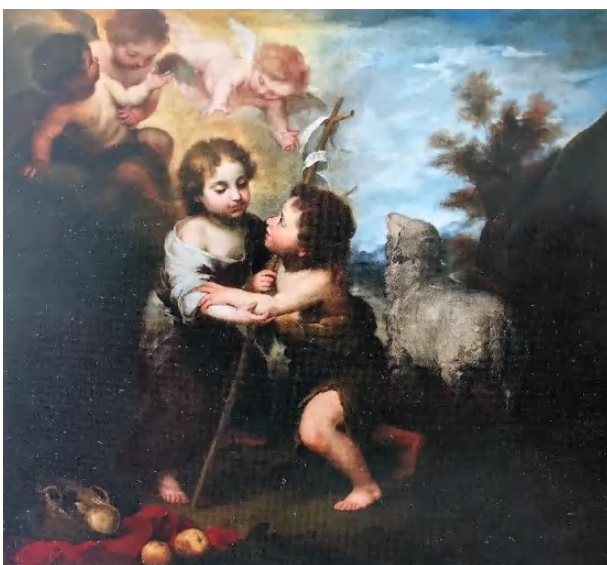


Fig. 308.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Juan Bautista y el Niño Jesús abrazándose*, c. 1660-1670. Madrid: Fondo Cultural Villar Mir.



Fig. 309.- Guido Reni (según composición de Ludovico Carracci), *San Juan Bautista y el Niño Jesús abrazándose*, c. 1600-1640. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

612

No obstante, el pintor sevillano no sólo transporta de forma fidedigna el valor original con el que Reni dotó a su composición, es decir, una idea de piedad que fuera más cercana al pueblo tras la Contrarreforma, sino también lo traduce en cierta manera al lenguaje andaluz. Mucho más fiel al original debió de ser una obra desaparecida de Murillo que fue pasada a estampa en el siglo XVIII por Manuel Salvador Carmona (1734–1820) (fig. 306), en la cual la actitud de los dos simpáticos personajes es idéntica a la del boloñés. De esta misma escena existen en la producción de Murillo otras dos versiones en las que introdujo ciertas variantes, que son sendos *Abrazos del Niño Jesús y san Juanito*, uno propiedad del Museo del Hermitage de San Petersburgo (fig. 307) y otro del Fondo Cultural Villar Mir de Madrid<sup>1685</sup> (fig. 308). Aunque la historiografía se ha empeñado en afirmar que la inspiración para ambos lienzos pudo ser tomada del mismo grabado de Reni citado anteriormente<sup>1686</sup>, las sutiles diferencias encontradas en ellos

<sup>1685</sup> De esta obra, Valdivieso ha reconocido una copia salida en subasta como la réplica que Ceán Bermúdez sitúa en la iglesia del Carmen Descalzo de Madrid en 1800 (Alcalá Subastas, nº sub. 83: lote 2054). Sin embargo, parece más bien una copia del taller por la calidad que presenta.

<sup>1686</sup> Pérez Sánchez, 1993a: 139.

indican que Murillo tenía ante sí una estampa diversa del mismo pintor, esta vez basada en un diseño de Agostino Carracci<sup>1687</sup> (fig. 309).

Murillo dirigió su mirada en diversas ocasiones hacia las composiciones inventadas por otros artistas del círculo de Guido Reni, especialmente aquellas de uno de sus discípulos más conocidos como fue el ya mencionado Simone Cantarini, el cual paradójicamente desarrollaba su carrera al tiempo que el propio Murillo hasta que fue truncada por su prematura muerte. Entre las confrontaciones compositivas más acertadas, se halla el *San Antonio con el Niño* del sevillano que se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo (fig. 310), el cual se basa fielmente en un grabado de Cantarini<sup>1688</sup> (fig. 311). Resulta aún más interesante la vinculación estilística que ha pasado desapercibida hasta el momento entre un dibujo del mismo tema que Cantarini debió de realizar antes de 1648, propiedad de la Biblioteca Nacional del Brasil (fig. 312), con el lienzo de Murillo de grandes dimensiones que decora una de las capillas de la Catedral de Sevilla, el cual fue enormemente estimado por los copistas hasta el siglo XIX (fig. 313). Otros dos ejemplos más lo encontramos en la clara influencia que ejerció sobre la producción de sus afamadas *Inmaculadas* otra estampa del boloñés con una original disposición de la fisionomía de la *Virgen siendo coronada por dos ángeles* (fig. 314)<sup>1689</sup>, y además Mayer distinguió que «la famosa Inmaculada Concepción de Aranjuez, del Museo del Prado, es en la parte superior casi idéntica a la Virgen de la Asunción, de Guido Reni, de la Academia de Bellas Artes de Viena»<sup>1690</sup>.

Los casos aquí señalados demuestran, además de la maestría de Murillo por elaborar composiciones nuevas a partir de otras famosas y coetáneas obras, que los pintores sevillanos tenían a su disposición una mayor amplitud de modelos italianos de la que hasta el momento se tenía constancia. En este sentido, sorprende la preeminencia del

<sup>1687</sup> Se trata de una composición en la que no aparece Santa Ana y San José en el fondo, sino que la escena se reduce a los dos niños, que tienen una actitud visiblemente diversa a la otra composición de Reni. Véase: Bartsch, 1818, XVIII: 287, n° 12a. Candi, 2016: 191-192.

<sup>1688</sup> Navarrete Prieto, 1998: 293; 2017a: 149.

<sup>1689</sup> Para el grabado, véase: Bartsch, 1819, XIX: 134-135, n° 21. En la *Inmaculada "La Colosal"*, además de la influencia aceptada por la crítica del cuadro de Ribera en la iglesia del convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca, es posible ver elementos formales procedentes de esta estampa de Cantarini, en concreto en la manera en que la protagonista pisa la luna.

<sup>1690</sup> Mayer, 1936: 46.

artista y su escuela por el estilo clasicista de estirpe boloñesa que guarda una paralela correspondencia con el gusto de cierto sector de la nobleza y clero. Es probable que la difusión de estos modelos se diera también en el seno de la Academia de pintura, fundada precisamente hacia 1658 entre otros por Murillo, en los mismos años en que se dio con mayor fuerza la influencia de las copias del arzobispo Pimentel. Es indudable que el arte italiano estaría muy presente en aquella institución, pues varios de sus miembros se formaron en Roma<sup>1691</sup>, e incluso algunos pintores italianos debieron de haberla visitado por su paso por Sevilla.

614



Fig. 310.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio con el Niño*, c. 1660-1670. San Petersburgo: Museo del Hermitage.

---

<sup>1691</sup> Cherry, 2002:49. Recientemente estudiado en Japón, 2019e: 219-224.



Fig. 311.- Simone Cantarini, *San Antonio con el Niño*, c. 1640. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

616



Fig. 312.- Simone Cantarini, *San Antonio con el Niño*, c. 1640-1648. Río de Janeiro: Biblioteca Nacional del Brasil.





Fig. 313.- Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio con el Niño*, c. 1656. Sevilla: Catedral.



618

Fig. 314.- Simone Cantarini,  
*Inmaculada Concepción*, c. 1640.  
Cambridge: Harvard Art Museums.

Debido probablemente a la admiración que Murillo profesaba por Velázquez, en diversas obras suyas se aprecia también una cierta influencia común ejercida por la producción del Guercino, siendo esta más bien técnica, intuyéndose certeras semejanzas con la atmósfera alcanzada por el boloñés en su pinturas de la etapa romana. Se conoce que Giovan Francesco Barbieri desarrolló un particular sistema de composición en la pintura de historia a través del dibujo, denominado por la crítica como *Close-ups*, por el que distingue las particularidades de los gestos en la relación establecida entre los personajes de dos en dos, y según su elección parece enfocar –como si de un artefacto fotográfico se tratara– algunos puntos precisos del lienzo, lo que unido a la aplicación de

la masa pictórica mediante unas amplias pinceladas, consigue como resultado una imagen más perfecta de la etérea y lírica realidad<sup>1692</sup>.

En este sentido se puede apreciar como Murillo pudo alcanzar un resultado cercano con unas propuestas metodológicas afines a las comentadas para la composición de obras como *Abraham y los tres ángeles* realizado para el Hospital de la Caridad entre 1666 y 1670, la cual se halla actualmente en la Galería Nacional de Ottawa como consecuencia el expolio artístico llevado a cabo en la invasión francesa. Ceán Bermúdez debió entrever esta influencia al describir este lienzo, dejando patente que le desagradaban los tres ángeles, a los cuales en su opinión les faltaba dignidad, aunque valoró muy positivamente la figura del protagonista «por su nobleza, decoro y actitud, como también por la valentía y grandeza con la que está pintada, pues pudiera pasar por del Guercino»<sup>1693</sup>.

Pedro Núñez de Villavicencio (1644–1695), un seguidor de Murillo que realizaría una estancia en Italia y en Malta, copiaría en 1668 parte de una composición de Guido Reni para la célebre pintura del altar con San Felipe Neri de la Chiesa Nuova de Roma, para la iglesia de Nuestra Señora de Porto Salvo en Senglea<sup>1694</sup>.

El último gran exponente de la pintura barroca sevillana en el siglo XVII sería Juan de Valdés Leal, quien como hemos señalado anteriormente se influenció de los fresquistas boloñeses Colonna y Mitelli, aunque su conocimiento de la pintura romano-boloñesa se presenta más completo, como puede comprobarse en el *San Sebastián* (fig. 315) de la iglesia de la Magdalena de Sevilla, realizado hacia 1660<sup>1695</sup>, para el cual se basó en una obra de la misma temática conservada en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia, llevada a cabo hacia 1640 (fig. 316)<sup>1696</sup>.

<sup>1692</sup> Brooks, 2006: 9-12.

<sup>1693</sup> Ceán Bermúdez, 1806: 80. Esta afirmación no cautivó a Angulo Íñiguez, quien pensaba que esta comparación no hacía falta para ensalzar la figura de Murillo, en: Mateo Gómez, 2002: 333.

<sup>1694</sup> Espinosa Rodríguez, 1985: 10. González Ramos. 1999: 132.

<sup>1695</sup> De este lienzo se conserva el contrato, recogido en Kinkead, 1978: 387-391.

<sup>1696</sup> Valdivieso, 1991: 158.



Fig. 315.- Juan de Valdés Leal, *San Sebastián*, c. 1660. Sevilla: Iglesia de Santa María Magdalena.



Fig. 316.- Guido Reni, *San Sebastián*, c.1640. Bolonia: Pinacoteca Nazionale.

#### **4.3.2- Coleccionismo e influencia de la pintura caravaggista en Sevilla**

La exposición *Caravaggio y el Naturalismo español* organizada en Sevilla en 1973 tomaba el testigo de aquella otra realizada en la Galería de Bellas Artes de Burdeos cerca de veinte años antes titulada *L'Âge d'or espagnol: la peinture en Espagne et en*

*France autour du caravagisme*<sup>1697</sup>. En la muestra francesa se planteaba por primera vez un tímido pero audaz acercamiento al caravaggismo intuido en las obras conservadas en colecciones extranjeras de los grandes representantes del barroco español (José de Ribera, Diego Velázquez y Francisco de Zurbarán), panorámica que se vio profundamente revisada en la ya mencionada exposición sevillana comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez. En el prólogo del catálogo redactado por este especialista se revela la importancia de las subdivisiones de las escuelas regionales de la pintura del siglo XVII en España, una visión que abría la puerta a diversas hipótesis sobre la introducción del estilo de Caravaggio en los focos pictóricos de Toledo, Valencia y Sevilla<sup>1698</sup>.

No obstante, la empresa hispalense se insertaba en un enérgico diálogo internacional que debatía la difusión del tenebrismo caravaggesco a través de los seguidores del maestro lombardo. En este sentido, el mismo Pérez Sánchez se percató tempranamente de la existencia de dos tendencias historiográficas contrapuestas: una por la cual todo el tenebrismo del barroco italiano se basaba en Caravaggio (que denominó Pancaravaggismo, asentada en los estudios de Roberto Longhi<sup>1699</sup> y Alfred Moir<sup>1700</sup>), y otra más rigurosa que atiende a interpretaciones más profundas de las fuentes y de las obras. El historiador español se decantó por esta segunda vertiente, representada entonces por Richard Spear, quien tres años antes, en 1970, había organizado en el Museo de Cleveland una exitosa exposición titulada *Caravaggio and his followers*<sup>1701</sup>. El propio

<sup>1697</sup> En el prólogo del catálogo de esta exposición, Lafuente-Ferrari ya ponía de relieve cómo desde hacía años, ciertos especialistas españoles se preocupaban por el problema de la definición del *tenebrismo*, proponiendo que en España se pudo dar una evolución artística análoga a la italiana desde la pintura del Greco, o a partir de una supuesta visita de Francisco Ribalta en 1582 a Italia donde conocería las obras claroscuroscistas de artistas como los Bassano, llegando a una «affinité de vision artistique» que explicaría por aquel entonces el precoz naturalismo de los bodegones de Juan Sánchez Cotán, presente en la muestra. Sin embargo, no titubeaba en afirmar que Velázquez y los pintores de su generación se habían visto influenciados por el caravaggismo a través de las obras de José de Ribera; véase: Lafuente-Ferrari, 1955: XII-XIX.

<sup>1698</sup> Pérez Sánchez, 1973.

<sup>1699</sup> Roberto Longhi trató este tema en numerosas ocasiones. Más allá de los diversos artículos en que estudia el amplio círculo de los caravaggistas, el historiador comisarió varias exposiciones con este tema, entre las que destaca la celebrada en el Palazzo Reale de Milán en 1951 titulada *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*.

<sup>1700</sup> Véase especialmente: Moir, 1967.

<sup>1701</sup> La exposición de Cleveland despertó un gran interés internacional y, además de las numerosas recensiones, varios expertos en el pintor publicaron diversos artículos apostillando información relativa a la misma; véase: Gregori, 1972. Volpe, 1972. Además, en el mismo año de la exposición norteamericana se organizó en el Palazzo Pitti de Florencia otra muestra sobre los seguidores de Caravaggio, titulada *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*.

Pérez Sánchez, cuyo texto sobre las estancias de los pintores italianos Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España es citado por Spear en el catálogo<sup>1702</sup>, alabó este evento en el ensayo introductorio ya mencionado como «un jalón fundamental para entender el sentido de los seguidores de Caravaggio, y fija, de modo claro y convincente, los capítulos fundamentales del verdadero caravaggismo»<sup>1703</sup>. Sin embargo, en todos los catálogos de las muestras tratadas hasta el momento se ignoró un texto publicado en fechas muy tempranas –en cuanto a la cuestión centrada en la influencia de Caravaggio en los artistas españoles se refiere– como es el escrito de la exposición *Gli antichi pittori spagnoli della Collezione Contini-Bonacossi*, realizada en Roma en 1930 por Roberto Longhi y August L. Mayer. Los especialistas no dudaron entonces en afirmar que en la formación de Velázquez, así como en la producción de Zurbarán, tuvieron que incidir ciertas obras de Ribera y Caravaggio que debieron hallarse en Sevilla<sup>1704</sup>.

Ahondando en este sentido, la exposición sevillana se basó en comparar las pinturas de Caravaggio y sus seguidores que pertenecieron a diversas colecciones españolas en el siglo XVII, con aquellas de los maestros del barroco hispano para determinar el grado de afinidad estilística existente entre ellas. De este modo, una de las conclusiones extraídas en aquella ocasión fue la importancia de conocer más en profundidad la historia del mecenazgo pictórico entre Italia y la península ibérica, llegando a reformularse la hipótesis en la siguiente gran muestra que se llevó a cabo de nuevo en la capital hispalense sobre este asunto en 2005. La Fundación Focus-Abengoa, sede del Centro Velázquez, fue la escogida para proponer una serie de novedosos diálogos visuales siguiendo el esquema anterior, pero en esta ocasión la ya avanzada madurez

---

<sup>1702</sup> Pérez Sánchez, 1964a. Esta publicación ponía al día las noticias documentales sobre estos pintores en España, resultando fundamental para el avance en la comprensión de las afinidades estilísticas aquí señaladas. Un año antes, Mariano Andreu había indicado una posible influencia de Caravaggio, Sánchez Cotán y El Greco en los primeros bodegones de Velázquez, en: Andreu, 1963: 65-70. Otro estudio precedente de gran importancia para entender a nivel español el caravaggismo es Ainaud, 1947: 345-413. En él, además se señalarse un gran número de originales y copias de Caravaggio en España, el autor afirma que «Desde luego, antes de que Velázquez se trasladara a Madrid ya debió llegar a Sevilla desde la Corte el reflejo de la fama que allí alcanzaba también Caravaggio» (p. 408).

<sup>1703</sup> Pérez Sánchez, 1973.

<sup>1704</sup> Longhi y Mayer, 1930: 33-36. Ya anteriormente, Longhi planteó en 1927 la interesante relación entre la pintura italiana y española de inicio del siglo XVII; en: Longhi, 1927: 4-12. Luigi Salerno también apoyó la idea de la existencia de los originales de Caravaggio en el mismo periodo; en: Salerno, 1955: 258-260.

historiográfica española dirigió la discusión hacia un sentido más nacionalista: ya no se hablaba sólo de Caravaggismo; en esa ocasión se trataba el primer naturalismo en Sevilla<sup>1705</sup>. Se necesitaron más de treinta años para que de nuevo Pérez Sánchez, esta vez junto a Navarrete Prieto, revisaran las teorías en torno a la pintura del primer tercio del siglo XVII en esta ciudad, al mismo tiempo que la figura de Diego Velázquez venía revisada paradójicamente a nivel internacional<sup>1706</sup>.

Entre los ensayos incluidos en el catálogo –en el que se abordaban nuevas hipótesis del inicio del naturalismo en las figuras de Francisco de Herrera, *el Viejo*, Juan de Roelas y Velázquez–, destaca el capítulo escrito por Salvador Salort Pons en el que se constata desde la documentación archivística las diferentes vías de introducción de la influencia italiana. Sintéticamente, el autor asentó las bases para comprender desde el punto de vista histórico-artístico la complejidad del coleccionismo pictórico en los distintos niveles sociales de las comunidades de italianos y *filoitalianos* en la Sevilla de inicios del siglo XVII, entre cuyos diversos sectores se planteaba vagamente novedosos puentes entre Italia y Sevilla más allá del coleccionismo nobiliario<sup>1707</sup>. Su planteamiento se basó en el despliegue de ejemplos muy concretos de personajes no enlazados entre sí, aportando una visión sesgada aunque indudablemente valiosa para confirmar una realidad cultural más complicada de la que se venía sosteniendo.

Más recientemente, en el Simposio Internacional dedicado a la etapa de formación de Velázquez en 2015, Guillaume Kientz volvió a tratar la incógnita de la incidencia de la obra de Caravaggio en la formación del pintor sevillano, concluyendo que debió de conocer este estilo antes de su marcha a Madrid solamente a través de las pinturas de otros

<sup>1705</sup> Como señalan los comisarios en la introducción del catálogo, otro evento que tuvieron en cuenta como punto de partida fue la exposición organizada por Enriqueta Harris en 1996 en Edimburgo, en la que trataba la influencia del arte italiano en el aprendizaje de Velázquez, «pero era necesario precisar más cauces de penetración de las nuevas formas»; en: Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, 2005:15. En este sentido, fue de gran importancia la exposición que dedicó el Museo del Prado a Caravaggio, en cuyo catálogo se hayan relevantes textos, como los de Marini y Zuccari.

<sup>1706</sup> Entre las monografías dedicadas a las diversas facetas de Velázquez fueron publicadas en ese mismo año, entre otros: Marini, 2005. Méndez Rodríguez, 2005. Pérez Sánchez y Spinosa, 2005. Warnke, 2005.

<sup>1707</sup> Salort Pons, 2005: 53-68. Resulta imprescindible, como indica el autor, la colección de pintura italiana del III duque de Alcalá, de cuya evolución y paradero de las obras se conoce mejor actualmente, como se puede ver en: Lleó Cañal, 2017a: 129-168. Mallén Herráiz, 2007: 111-130. Además, como se ha visto en los capítulos anteriores, suponen de especial interés al respecto el *Apostolado* donado por este noble al monasterio de Santa María de las Cuevas, entre los que se encontraban pinturas de Guido Reni y Ribera, así como de pintores caravaggistas como Artemisia Gentileschi y Giovanni Baglione, entre otros.

artistas caravaggistas como Ribera o Bartolomeo Cavarozzi<sup>1708</sup>, una reflexión configurada años antes por Enrique Valdivieso, quien afirmó tajantemente que la influencia de Caravaggio en Sevilla «nunca fue directa, sino a través de otros artistas»<sup>1709</sup>. Para sostener su confirmación, Kientz se basó en parte de la bibliografía publicada hasta el momento, la cual no permite corroborar la llegada a Andalucía de algún ejemplar salido de los pinceles del pintor lombardo en los años en que florecía Velázquez. Esta contribución, por tanto, pone de manifiesto cómo en los casi diez años que pasaron desde la publicación del artículo de Salort Pons el avance documental sobre este tema ha sido insuficiente para probar esta hipótesis referida desde antiguo. Si bien Kientz formula una síntesis del tema con algunas de las noticias sobre el coleccionismo español de Caravaggio y sus seguidores en esos primeros años del siglo, incluyendo en su discurso Toledo y otros focos andaluces, no profundiza en ninguna de ellas ni conecta con el ambiente cultural sevillano de entonces.

624



Fig. 317.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Juan Bautista*, c. 1602. Roma: Pinacoteca Capitolina.

---

<sup>1708</sup> Kientz, 2015: 495-527.

<sup>1709</sup> Valdivieso, 2003a: 200.



Sin embargo, el desconocimiento sobre las fuentes historiográficas no debería ser aún determinante para excluir la presencia de originales y otras copias de Caravaggio en Sevilla y otras ciudades andaluzas en tiempos de la formación de Velázquez, puesto que como se está poniendo de relieve en este estudio, las relaciones culturales entre Sevilla e Italia fueron más prósperas y continuadas de lo que se conocía hasta el momento. Por otro lado, apenas se han tenido en cuenta las posibles conexiones entre los diferentes reinos andaluces en cuanto a la permeabilidad de la influencia del gusto caravaggista entre estas regiones, pero como se ha analizado en esta ocasión, existieron familias italianas en constante movimiento entre la capital hispalense, Cádiz y Granada, como los Centurione de Estepa o los Levanto. Ahondando en este sentido, Granada fue desde muy pronto receptora del naturalismo italiano y posiblemente jugara un papel fundamental como nexo entre la corriente toledana y el antiguo reino de Sevilla.

Primeramente, cuando se ha tratado en ocasiones anteriores este amplio argumento, únicamente se ha mencionado la figura de Juan de Matute, un canónigo de la Catedral de Granada, quien antes de morir en 1629 redactó su testamento en el que incluyó el inventario de las pinturas conservadas en sus dos residencias granadinas<sup>1710</sup>. Entre ellas, se hallaba una copia del *San Juan Bautista* de Caravaggio que formaba parte de la colección de Ciriaco Mattei en Roma (fig. 317), y si bien hasta el momento se ha puesto en duda que esta obra pudiera haber estado en Granada previamente a la marcha de Velázquez a la corte en 1622<sup>1711</sup>, el que escribe ha podido demostrar recientemente que Matute debió de adquirirla en la Urbe al menos antes de 1624, y posiblemente hacia 1611. Además, se ha esclarecido una parte de la biografía de este canónigo concerniente a sus estancias en Roma, Nápoles y posiblemente Florencia, y su relación con el arzobispo de Sevilla Pedro de Castro y Quiñones, quien había ocupado el mismo puesto en Granada

<sup>1710</sup> Barrio Moya, 1991. Burke y Cherry, 1997, I: 278-280.

<sup>1711</sup> Se pone en tela de juicio en: López-Rey, 1963: 26. Brown, 1986: 12. Kientz, 2015: 519. A pesar de que Pacheco conocía la pintura de Caravaggio, como se puede intuir en su tratado (Pacheco, [1649 (1990)]: 183), otros autores piensan en un conocimiento oral del caravaggismo; véase: Jordán, 1985: 75. Marías, 1995: 35. Más precavido fue Méndez Rodríguez, quien acepta las diversas influencias del realismo flamenco y local en el joven Velázquez, aunque sin despreciar el posible impacto de Caravaggio debido al desconocimiento historiográfico existente sobre el tema; en: Méndez Rodríguez, 2005: 308.

hasta 1611 cuando se estableció en Sevilla hasta su muerte. La correspondencia existente entre ambos permite conocer el grado de confianza que Matute pudo tener con este religioso, al que no dudó en referirle en una misiva los significativos contactos que había establecido en Italia ya en el mismo año de su llegada a la Urbe<sup>1712</sup>.

Pocos años más tarde fallecía en Granada doña Sancha de Mendoza, esposa del II marqués de Armuña, Francisco Centurión, hijo a su vez del II marqués de Estepa, y del mismo modo dejó por escrito el elenco de sus bienes artísticos<sup>1713</sup>, que como se ha mencionado anteriormente, una gran parte de estos acabó en Estepa. Hasta en tres ocasiones sale a relucir el nombre de Caravaggio asociado a sendas copias de un *San Francisco*, una *Flagelación de Cristo*, y un *Sacrificio de Abraham*. Si bien las dos primeras referencias se podrían identificar con algunas de las reproducciones difundidas por los seguidores del maestro, un error en la interpretación de este instrumento notarial ha hecho que pasara desapercibido un dato de especial relevancia, como es que muy probablemente el *Sacrificio* mencionado se tratara de una versión de este tema salida de los pinceles del propio Caravaggio<sup>1714</sup>.

626

Tanto Matute como doña Sancha también atesoraban obras de uno de los artistas que más pronto se adhirieron al estilo de Caravaggio y que visitó la corte española a comienzos del *Seicento*, Orazio Borgianni. El primero tenía una *Oración en el Huerto*<sup>1715</sup> que se ha identificado con el ejemplar conservado en el Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig (fig. 318), el cual fue adquirido muy probablemente por el canónigo en Roma en 1615<sup>1716</sup>, aunque desde antiguo se ha pensado que Borgianni pudo ejecutarla en su etapa española<sup>1717</sup>. Por otro lado, en la colección de doña Sancha existían dos copias

---

<sup>1712</sup> Japón, 2019c: 169-212. Además, en su testamento se deja constancia de que debió establecer en Roma cierta confianza con Octavio Costa y Juan Enríquez de Herrera, propietarios de uno de los bancos más prósperos de toda la península italiana y mecenas de los más célebres pintores del momento, entre ellos Caravaggio, a quienes también debía saldar al momento de su muerte una deuda.

<sup>1713</sup> El inventario fue publicado por Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996.

<sup>1714</sup> Japón, 2019c: 169-212. A diferencia de cómo vienen descritas las numerosas copias existentes en la colección de doña Sancha, al mencionar el *Sacrificio de Abraham* se hace especificando que el cuadro es «copia de mano del Caravaggio». En Granada aún se conservan varias copias de obras de Caravaggio, como dos ejemplares de la *Duda de Santo Tomás* expuestas en la iglesia de Santos Justo y Pastor, y en la iglesia parroquial de Santa María de la Cabeza de Ogíjares; véase: García Cueto, 2014a: 381. Japón, 2019c: 169-212.

<sup>1715</sup> Barrio Moya, 1991: 184.

<sup>1716</sup> Vannugli, 2010: 1521.

<sup>1717</sup> Longhi, [1926 (1967)]: 272. Cannizzaro, 1962: 28. Papi, 1993: 103-104.

de Borgianni de un *San Juan Bautista* y del *Martirio de San Cristóbal*<sup>1718</sup>. De este último, además del conocido lienzo existente en la iglesia parroquial de Gelves en Sevilla que perteneció posiblemente a Juan de Lezcano (fig. 319), secretario del embajador Francisco Ruiz de Castro en Roma<sup>1719</sup>, se podía ver otro ejemplar original en la iglesia del Ángel Custodio de Granada junto con otros cuatro lienzos del mismo pintor que representaban al *Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor*, la *Adoración de los Reyes*, *San Sebastián*, y *San Agustín*<sup>1720</sup>. De todas estas obras, de la única que parece conservarse su huella es de una de los ejemplares del *San Cristóbal*, conservado actualmente en el Hogar Virgen del Pilar de Granada<sup>1721</sup>.



Fig. 318.- Orazio Borgianni, *Oración en el Huerto*, c. 1606-1615. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.

<sup>1718</sup> Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 126.

<sup>1719</sup> Morales, 1986: 415-416. Papi, 1993: 26-27. Vannugli, 1998: 7. Pérez Sánchez, 2005b: 178-179. Vannugli, 2010: 1517-1519. Japón, 2019c: [en prensa].

<sup>1720</sup> Hebrera, 1698: 205. Madero López, 2019: [en prensa].

<sup>1721</sup> Publicado por Madero López, 2014: 19-20. El autor señala además una relación entre el cuadro de *San Sebastián Curado por Santa Irene* de la Catedral de Granada con aquel que se exponía en el convento destruido, proponiendo con ciertas reticencias una posible autoría a Orazio Borgianni.

628



Fig. 319.- Orazio Borgianni, *San Cristóbal con el Niño Jesús*, c. 1606-1615.  
Gelves: Iglesia parroquial Santa María de Gracia.

Además de las pinturas enumeradas presentes en Granada en el primer tercio del siglo XVII, es digna de mención la cercanía existente entre Juan de Matute y Orazio Borgianni, pues ya quedó demostrado anteriormente que el religioso entró en la órbita del III duque de Osuna en Nápoles a través de Francisco Ruiz de Castro al mismo tiempo que el pintor en 1615<sup>1722</sup>. En este sentido, no debe olvidarse que Juan Sánchez Cotán llegó desde Toledo en 1603, habiendo adquirido previamente un estilo similar al naturalismo caravaggista visible en sus célebres bodegones, debido posiblemente a la proximidad con Borgianni, quien realizó una estancia por el centro de España hacia 1595<sup>1723</sup>. Todos estos factores, unidos a la enorme presencia en esta ciudad de las obras de otros pintores adscritos a este mismo estilo, como Ribera<sup>1724</sup>, en la primera mitad de la centuria, permiten pensar en Granada como receptora de las novedades artísticas llegadas directamente desde Italia y desde Toledo, convirtiéndose por tanto en un centro de gran interés para los obradores de la escuela sevillana, donde se formarían los maestros más relevantes de este periodo en Andalucía, como Velázquez y Alonso Cano, entre otros<sup>1725</sup>. En este mismo tiempo llegaba a Sevilla, como se ha mencionado anteriormente, Pedro de Castro para ocupar la silla arzobispal, quien seguramente sería un factor de constante contacto con la capital granadina, siendo ejemplo de ello la mencionada relación mantenida con Juan de Matute. Además, tanto Pedro de Castro como otros personajes sevillanos establecieron vínculos con algunos cardenales de la curia papal y otras significativas personalidades italianas del momento, a través de diversos agentes

<sup>1722</sup> Japón, 2019c: 169-212. De la cercanía de Matute a la embajada se desprende quizás que Ottavio Leoni lo retratase; Burke y Cherry, 1997, I: 278. Petrucci, 2008: 333. En este sentido, cabe la posibilidad que Matute fuera el religioso español que Giovanni Baglione señaló como protector de Borgianni; véase Baglione, [1642 (1733)]: 141. Japón, 2019c: 169-212.

<sup>1723</sup> Japón, 2019c: 169-212. Otra explicación dada a la incidencia del caravaggismo en Sánchez Cotán fue proporcionada por Pérez Sánchez, quien indicó que cabría la posibilidad de que antes de 1602 llegara algún bodegón de Caravaggio a Toledo; Pérez Sánchez, 1993a: 75-76.

<sup>1724</sup> Sobre las obras y derivaciones de la producción de Ribera se profundizará posteriormente.

<sup>1725</sup> Ampliamente tratado en Japón, 2019c: 169-212. Surge la incógnita de la poca incidencia de la pintura naturalista en Granada hasta la llegada precisamente de Cano, debido posiblemente a la supremacía de los Raxis, una familia de artistas de estirpe italiana adscritos a un manierismo que alargaron a lo largo de varias generaciones, gracias al trabajo de un amplio taller; véase: Gila Medina, 1992: 38-39. Calvo Castellón, 2007. Tampoco se conoce si el joven Velázquez viajó a Granada en su juventud. A este respecto se teoriza solamente con una pequeña estancia en la ciudad en 1649 cuando esperaba para embarcar en Málaga antes de su segundo viaje a Italia. En esta visita se piensa que ejecutó el dibujo de la *Vista de la Catedral de Granada* que se le atribuye; véase: Gaya Nuño, 1974: 84. Pérez Pineda, 1991: 9-13.

florentinos residentes en la capital hispalense, siendo uno de ellos el mencionado Alessandro del Nero, familiar de uno de los mecenas más célebres de Caravaggio, el cardenal Francesco María del Monte. Aunque todavía se desconoce si mediante esta relación pudo llegar algún original de Caravaggio a Andalucía, esta información arroja luz al pensamiento historiográfico ya comentado que se decanta precisamente por la prematura influencia del pintor en Velázquez antes de 1622.

Al tratar sobre este particular se menciona recurrentemente la noticia que aporta Giulio Mancini sobre el prior sevillano o siciliano –según la versión del manuscrito<sup>1726</sup>–, del Hospital de la Consolación de Roma en donde estuvo Caravaggio convaleciente. El biógrafo afirmaba que el religioso que ocupaba ese cargo volvió a su patria con cuadros del pintor, pero Marini identificándolo con un personaje llamado Camilo Contreras demostró que este habría ocupado ese cargo en 1593, y que moriría en Roma pocos años después<sup>1727</sup>, aunque más recientemente se ha identificado correctamente a este prior con Luciano Bianchi de Mesina<sup>1728</sup>. Aun así, en los documentos conservados de la mencionada institución hospitalaria, se ha podido comprobar cómo en diferentes momentos pasaron por ella diversos personajes hispanos, incluidos sevillanos, aunque no se conoce ninguno en las fechas en que estuvo Caravaggio debido en parte a la pérdida de la documentación de ese periodo. En este sentido, en 1584 se encontraba dirigiendo este hospital el prior Juan García, religioso de Toledo<sup>1729</sup>, y en el mismo año se redactó en este lugar el testamento de Bernardino de Cruces, nombrando en él a Jerónimo Manrique canónigo de Sevilla<sup>1730</sup>. Tres años más tarde, estaría presente como testigo en un pleito de Tommaso da Fonte la española Juana María de Molina<sup>1731</sup>, y en 1591, año

---

<sup>1726</sup> Giulio Mancini describió de forma ligeramente diversa la estancia de Caravaggio en el Ospedale della Consolazione en dos manuscritos: uno redactado entre 1619 y 1621 por el cual el pintor «fece molti quadri per il priore che li portò in Siviglia sua patria»; mientras que en otro sucesivo, datado hacia 1621, el mismo biógrafo escribió que «fece molti quadri per il priore che li portò in Sicilia sua patria». Véase: Baroncelli, 2011: 60.

<sup>1727</sup> Marini, 1999: 29-30.

<sup>1728</sup> Baroncelli, 2011: 60-64.

<sup>1729</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 325.

<sup>1730</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 326.

<sup>1731</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 327.

muy cercano a la presencia del pintor en el inmueble, también firmó como testigo en otro acto Bartolomé Alfonso<sup>1732</sup>.

Paradojas de la historia, en 1608 Caravaggio llegaría a Sicilia huyendo de la condena de la pena capital impuesta por el asesinato de Ranuccio Tommasoni en Roma. Tras pasar por Nápoles y Malta, el pintor transitaría por las ciudades de Siracusa, Mesina y Palermo en donde se dedicaría al estudio de la arqueología y a ejecutar diversos encargos para poder subsistir, hasta 1609 cuando comienza su retorno a la península itálica<sup>1733</sup>. En su etapa en Mesina, a pesar de acompañarle su fama de excéntrico y problemático, era a su vez considerado como uno de los mejores pintores de su momento, por lo que el coleccionismo de sus obras aumentó entre los nobles nativos y extranjeros residentes en la ciudad<sup>1734</sup>. Entre estos mecenas se encontraba el barón Nicolao di Giacomo, quien le confió la ejecución de cuatro lienzos concernientes a diferentes pasajes de la *Pasión de Cristo*, de los cuales solo se conoce con certeza que para antes del mes de agosto de 1609 había concluido y entregado únicamente uno, el cual representaba el *Camino del Calvario*<sup>1735</sup>. A pesar de la falta de mayor información sobre los demás cuadros, los cuales quizás nunca llegaron a ejecutarse, Marini propuso que el *Ecce Homo* de la colección S. Cortez de Nueva York fuera una de las piezas que conformaban la serie. Esta pintura fue reconocida en 1986 por Gregori como copia de un original perdido de Caravaggio, aunque tras su restauración Cellini lo consideró como obra autógrafa, siendo apoyada esta hipótesis por Marini, quien lo encuadró sin dudas en la etapa siciliana del

<sup>1732</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 328.

<sup>1733</sup> Son varias las fuentes historiográficas que informan del periodo siciliano del pintor: Giovanni Baglione solo se hizo eco de su presencia en Palermo tras escapar de prisión, el cual «arrivato all'sola di Sicilia operò alcune cose in Palermo»; en: Baglione, 1642: 138; posteriormente, Giovan Pietro Bellori confirmaría que antes pasó por Siracusa y Messina, dando información de las grandes pinturas para algunos retablos (Bellori, 1672: 210-212). Entre las fuentes locales, se encuentra el temprano testimonio de Vincenzo Mirabella, quien acompañó al artista en las visitas en los restos arqueológico de Siracusa; en: Mirabella, 1613: 89.

<sup>1734</sup> Sobre la estancia de Caravaggio en Sicilia, véase: Mauceri, 1925: 559-571. Abbate, 1985. Calvesi, 1987. Spadaro, 2008. Governale, 2012. Italiano, 2013.

<sup>1735</sup> Saccà, 1907, VIII: 64. Dell'Acqua y Cinotti, 1971: 161. Cinotti, 1983: 247. Macioce, 2003: 254. Marini, 2015: 90-91. Si bien este cuadro no ha sido aún identificado, su descripción se conoce gracias a una nota manuscrita del propio barón di Giacomo, quien especifica que se trata de Cristo con la cruz a cuesta, la Dolorosa y dos sayones, representándose a uno de estos tocando la tromba.

pintor<sup>1736</sup>. Sin embargo, Gregori se mantuvo firme en su opinión y aceptaría posteriormente como original un nuevo ejemplar presentado en 2004 en Nápoles<sup>1737</sup>, a pesar de que ya Papi en 1990 había adjudicado esta condición a otro lienzo expuesto en el santuario del Niño Jesús de Praga de Arenzano (Génova)<sup>1738</sup>. Además, hasta el momento, se conocen otras dos copias, pertenecientes a colecciones privadas del Piemonte y de España<sup>1739</sup>.

Resulta paradójico que a pesar de la existencia de cinco ejemplares de la misma versión del *Ecce Homo*, defendida la autografía de algunos de ellos por grandes conocedores de Caravaggio, la crítica aún no ha llegado a valorar unánimemente a alguno de ellos como el original. En este sentido son diversas las noticias que indican una estrecha relación entre esta obra y España, y en esta ocasión presentamos otro ejemplar que puede ayudar a esclarecer esta incógnita. La última noticia asociada al lienzo en Sicilia que se conoce es su supuesta presencia en la residencia del marqués de la Rocca en 1679, concretamente en la segunda estancia del apartamento viejo del Castillo de Roccavaldiva<sup>1740</sup>. No obstante, se tiene constancia de que Juan de Tassis, conde de Villamediana, había adquirido una copia del *Ecce Homo* que perteneció al pintor y comerciante sienés Michelangelo Vanni (1585–1674), que por entonces trataba con la venta de obras caravaggescas proporcionadas por Giulio Mancini desde Roma<sup>1741</sup>. El noble y poeta español se encontraba en Nápoles desde 1611 en el círculo del virrey Pedro Antonio Fernández de Castro, conde de Lemos, y recaló en la ciudad de Siena acompañado por Giovan Battista Crescenzi y un escultor en 1613, siendo hospedados en

---

<sup>1736</sup> Marini, 1987: 101. El autor cree identificar este lienzo con un *Ecce Homo* existente en 1659 en un inventario de los bienes del marqués de la Rocca, Andrea Valdina. En el mismo documento se cita precediendo a este un *Cristo con la cruz a cuesta* de Caravaggio de las mismas dimensiones, que permitió a Marini pensar que el artista si pudo llegar a terminar los demás cuadros del encargo. Reditado en: Marini, 2015: 91.

<sup>1737</sup> Gregori, 2004: 155-157.

<sup>1738</sup> Papi, 1990: 28-49. Obra anteriormente atribuida a Battistelo Caracciolo. El mismo autor volvió posteriormente a tratar este tema al conocerse que el lienzo de Arenzano provenía en realidad de la iglesia carmelita de Santa Ana, siendo una obra probablemente comisionada por la familia Doria; en: Papi, 2016: 19-37.

<sup>1739</sup> La obra del Piemonte se presentó también como original, en: Caretta y Magnetti, 2010. Sobre la copia española véase: Hartje, 2006: 211-213.

<sup>1740</sup> Abbate, 1999: 38. Marini, 1999: 39-40.

<sup>1741</sup> Terzaghi, 2018: 64-65. Giulio Mancini, principal biógrafo de Caravaggio, también se dedicó al comercio las obras de este y otros autores hasta su muerte en 1630; véase: Maccherini, 1997; 1999. Gage, 2011: 68-82.



la casa de los Mancini gracias a la generosidad de Deifebo, hermano de Giulio, quien le ayudaba en el comercio de pinturas en la región toscana<sup>1742</sup>. Juan de Tassis y los Mancini debieron de conocerse con anterioridad, probablemente por el gusto que el noble demostró tener en la adquisición de obras caravaggistas, ya que en aquella ocasión Deifebo, manifestando cierta confianza, le intentó vender su propia colección pictórica<sup>1743</sup>.



633

Fig. 320.- Michelangelo Merisi da Caravaggio (copia de), *Ecce Homo*.  
Almuñecar: Iglesia parroquial de la Encarnación.

No obstante, estando a punto de embarcar en Génova para volver a España en 1615, Tassis había solicitado a Andrea Cioli, secretario del gran duque de Toscana, un permiso del estado de Siena para poder llevar consigo sus bienes, pero en el inventario

<sup>1742</sup> Maccherini, 1999: 136. Terzaghi, 2018: 63-64.

<sup>1743</sup> Terzaghi, 2018: 65. A pesar de esto, la autora piensa que el *Ecce Homo* que aparece en el inventario de Tassis pueda no ser la copia de Caravaggio, sino otra de Bartolomeo Manfredi que también se cita en las misivas relacionadas con la visita del noble a Siena.

hecho a tal propósito no se encontraba la copia del *Ecce Homo*<sup>1744</sup>. La interpretación dada en un principio a esta noticia negaba rotundamente que el cuadro hubiera salido de Italia con el noble, y explicaba la presencia de la copia en Arenzano, pero recientemente ha visto la luz nueva información que lo sitúa en Venecia antes de llegar a Génova, desde donde también pudo enviar algunas de sus obras para España<sup>1745</sup>.

Si bien Marini confirmaba la presencia del original en Sicilia hasta finales del siglo XVII, como se ha mencionado, Terzaghi lanzó la hipótesis sobre su supuesta presencia en Nápoles desde el inicio de la centuria, debido al número de copias realizadas por Giovanni Battista Caracciolo<sup>1746</sup>. Sin embargo, además de la copia del Villamediana que pudo recalar en suelo castellano, se suma también la procedencia española del ejemplar de la colección S. Cortez de Nueva York<sup>1747</sup>, otro más que actualmente se halla en una colección particular, así como el ejemplar inédito de la iglesia parroquial de la Encarnación de Almuñécar (Granada) (fig. 320). Por tanto, el interés demostrado desde España por esta obra de Caravaggio en concreto, podría ser indicativo de que el original pudo llegar a tierras hispanas.

634

El lienzo granadino sigue la misma composición que los ejemplares anteriores, con Jesucristo en un lateral que apoya sus brazos atados en un pretil, mientras Pilatos y dos sayones lo muestran al pueblo, secundando el episodio bíblico de la Pasión de Cristo conocido popularmente como *Ecce Homo*, palabras que corresponden a la sentencia pronunciada por el gobernador romano. Sin embargo, las diferencias son sutiles pero de gran importancia, especialmente en el estudio lumínico, pues mientras todas las copias mencionadas anteriormente adolecen de la fuerza expresiva global, en esta pintura se siente el equilibrado contraste en las sombras que proyectan todo los elementos impactados por la luz desde la derecha<sup>1748</sup>. Ejemplo de ello es el personaje más cercano a Pilatos, cuya definición en este caso es muy alta en comparación con las demás obras,

---

<sup>1744</sup> Fumagalli, 1994: 101-116. En el listado, entre otros, se citan otras dos obras caravaggistas y un *Lamento de Aminta* de Bartolomeo Cavarozzi.

<sup>1745</sup> Papi, 2016: 19-37. Terzaghi, 2018: 64.

<sup>1746</sup> Terzaghi, 2018: 66.

<sup>1747</sup> Marini, 2015: 91.

<sup>1748</sup> Sus dimensiones (103 x 89 cm) también difieren, especialmente en la altura, siendo esta mayor que el resto.

ajustándose la luz a los pliegues de la frente de una manera veraz y uniforme, dejando intuir correctamente el espacio entre este y el verdugo cercano. Otros detalles a tener en cuenta son aquellos ejecutados para dar más naturalismo a los personajes, como los finos trazos que conforman los cabellos que se disgregan sobre la espalda de Cristo, así como la terminación esfumada de la barba, o la punta de la caña construida con certeras veladuras. A pesar del deterioro de la tela, causado principalmente por la humedad y varias roturas localizadas en el centro de la composición –la cual parece haber sido remendada en una antigua intervención de restauración basada en un reentelado–, la capa pictórica más superficial parece conservar las estratégicas y precisas pinceladas de blanco que simulan el brillo en fragmentos muy significativos, como la uña de la mano del sayón que agarra a Jesús. Este recurso se une al uso de ciertas tonalidades que se aprecian especialmente en la etapa final del pintor, así como el brillante rojo bermellón de la capa de Pilatos y el color de la túnica de este mismo individuo construida en un marrón grisáceo, las cuales no se contemplan en las otras copias citadas anteriormente.

Es muy probable que su estado de conservación se deba los conflictos bélicos acaecidos en España en el primer tercio del siglo XX, pues se conoce a través de una inscripción en el marco del propio lienzo que fue donado a la iglesia de Almuñécar el 14 de octubre de 1936 por Roberto Ojel-Jaramillo. La fecha indica que la entrega se llevó a cabo tras los destrozos de las quemaduras de iglesias y conventos producidos en España desde 1931<sup>1749</sup>, y cuando la Guerra Civil ya había dado comienzos. No ha trascendido mayor información sobre el donante, que podría identificarse con un profesor de secundaria que trabajó en el colegio de Nuestra Señora del Carmen de Granada, al menos, a finales del siglo XIX<sup>1750</sup>, y pudo estar en relación con un alto cargo de la infantería española en la ciudad nazarí retirado en 1902<sup>1751</sup>. Con estos escasos datos no es posible afirmar si el lienzo formaba parte de su propia colección, o la de su familia, existiendo también la

---

<sup>1749</sup> El edificio se utilizó como almacén de municiones y, si bien su arquitectura apenas sufrió desperfectos, sus bienes muebles fueron destruidos en casi su totalidad, a excepción de ciertas piezas de orfebrería y ropa para la liturgia. Según el cronista: «todos los retablos de sus capillas han sido destruidos totalmente, conservándose parte de sus restos amontonados en la capilla bautismal, convertida en almacén de leña y según esos trozos eran en su mayoría del siglo XVIII y algunos del XVII». En: Gallego Burín, 1937: 87-88.

<sup>1750</sup> AAVV, 1898. El nombre completo de este profesor era Roberto Ojel-Jaramillo Martín.

<sup>1751</sup> AAVV, 1902. Se trata de Rodolfo Ojel-Jaramillo Martín.

posibilidad de que pueda tratarse de una obra salvada de los incendios de otro complejo religioso y llevado allí con la finalidad de decorar el mermado templo de Almuñecar, lo que explicaría los daños visibles en él.

Sea como fuere, la presencia de este cuadro en Granada subraya la importancia dada al acopio artístico de las obras caravaggistas en este territorio. En el primer tercio del siglo XVII convergen en la ciudad varios coleccionistas interesados en este tipo de pintura, como los ya mencionados Juan de Matute y Sancha de Mendoza, que pudieron coincidir puntualmente con otros personajes muy relacionados con este ámbito cultural, como el propio conde de Villamediana. A su regreso de Italia, el noble sufrió una serie de problemas económicos y el consecuente castigo con el destierro de la corte, debido a la publicación de una serie de sátiras contra los ministros de Felipe III, pudiendo por ello haber recalado en Córdoba y Granada desde 1618 a 1621<sup>1752</sup>.

El descubrimiento de otro ejemplar del *Ecce Homo* siciliano de Caravaggio pone de relieve la importancia dada al estilo del pintor en Andalucía, y probablemente sea indicativo de una presencia de sus obras aún mayor de la que se tiene constancia. Anteriormente, se ha citado las copias de obras de este maestro en las colecciones del duque de Alcalá y de Tomás de Mañara, que recordamos eran sendas reproducciones de la *Virgen de los Peregrinos*, así como en los templos de Sevilla, como el *Martirio de San Pedro* mencionado por Pacheco, así como la *Virgen con el Niño y Santa Isabel* del mismo Caravaggio presentes en la colección de Bernabé de Otálora. Posteriormente, en la residencia de Cruz Bahamonde existían «dos bufos» de Caravaggio<sup>1753</sup>, en la de Pedro García en Sevilla se podían ver hacia 1832 dos cuadros apaisados de este maestro<sup>1754</sup>, y en la colección de Aniceto Bravo se encontraban cuatro cuadros atribuidos al mismo maestro, aunque posiblemente ninguno de ellos fueran autógrafos, puesto que la *Piedad* se trataba en realidad de una obra de Annibale Carracci, y los otros tres son un *Psique y Cupido*, el cual parece más bien una versión de la obra de Trophime Bigot (1579–1650)

---

<sup>1752</sup> Pérez Cuenca y Campa, 1996:1220. En Granada pudo relacionarse con su círculo literario de gran relevancia, y su cercanía en Nápoles al poeta Giovan Battista Marino sería de gran interés para el literato Pedro Soto de Rojas, quien llegó a traducir varias de sus obras al castellano.

<sup>1753</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

<sup>1754</sup> Montero de Espinosa, 1832, II: 91. Amador de los Ríos doce años más tarde no los nombra, por lo que es posible que en este tiempo se deshiciera de ellos.

conservada en el Museo Soumaya de Ciudad de México, como se puede apreciar en la ilustración que acompaña al texto en la *Sevilla Pintoresca*, así como dos *vanitas*, las cuales eran:

«dos mesas revueltas, en las cuales se ven cajas, libros, marcos, flores y candelabros, leyéndose en el que tiene el espejo esta inscripción: *Vana est pulchritudo*, y en el otro que hay un reloj la siguiente: *Quasi flos conteritur*, denotando entre ambas leyendas el pensamiento filosófico, que se propuso desenvolver el autor»<sup>1755</sup>.



637

Fig. 321.- Anónimo, *Duda de Santo Tomás*. Jerez de la Frontera: Catedral.

Como se apuntaba en el capítulo anterior, una de las obras de este artista más difundida por el antiguo reino de Sevilla debió ser la *Duda de santo Tomás*, como se

<sup>1755</sup> Amador de los Ríos, 1844: 436-437 y lámina IV.

deduce de las copias y derivaciones que se conservan de este en la actualidad. A este respecto, en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija se expone una de estas copias a la que se ha añadido un recrecido en su parte inferior (fig. 111), en la cual se ha interpretado el resto de los cuerpos de los personajes hasta los pies, y otra en la Catedral de Jerez de la Frontera, en la que se ha introducido en la escena original a los demás apóstoles (fig. 321), ambas de escasa calidad.

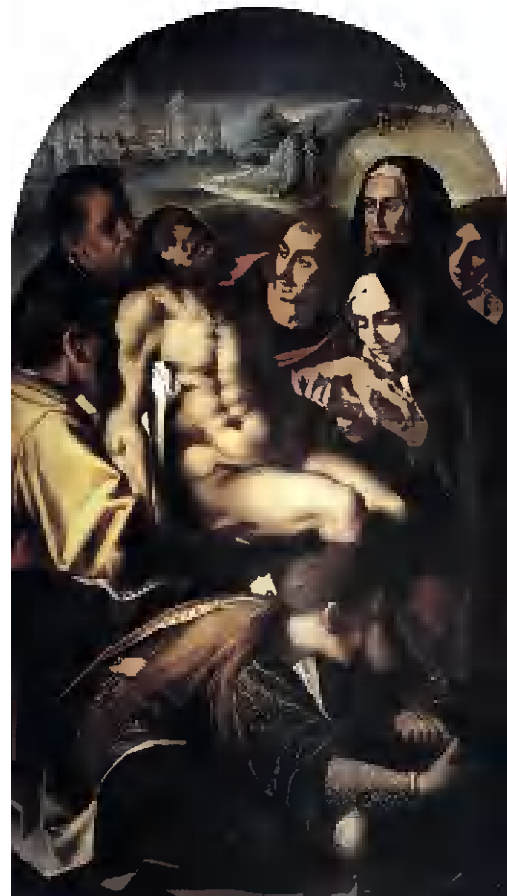


Fig. 322.- Juan Gui, *Descendimiento de Cristo*, 1608. Sevilla: Iglesia de San Martín.

En la difusión de su estilo por el sur de la península ibérica tuvieron un papel fundamental los artistas que siguieron su estela desde principios del siglo. Además de las obras de los artistas mencionados presentes en estas ciudades, como Borgianni y Artemisia, tuvieron una extraordinaria presencia aquellas de los pintores napolitanos adscritos al tenebrismo riberesco, como se verá más adelante, así como otros que desarrollaron sus carreras en Roma. En este sentido, podría resultar trascendental la estancia en Sevilla del pintor romano Juan Gui documentada, al menos, entre 1608 y

1611, periodo en el que ejecutó diversos lienzos en los que se observa un estilo anclado aún a las propuestas manieristas, pero en los que demuestra conocer el naturalismo caravaggista, consiguiendo un resultado cercano al de otros pintores romanos que se reformaron en los primeros años del *Seicento* al percibir el éxito de Caravaggio en la Urbe, como Giovanni Baglione<sup>1756</sup>. Ejemplo de ello es su *Descendimiento de Cristo* ejecutado en 1608 para la iglesia de San Martín de Sevilla (fig. 322), en el cual se aprecia un extraordinario cuidado en los detalles, así como una iluminación de corte naturalista muy conseguida, aportando de esta manera una perfecta unicidad de conjunto. Pérez Sanchez indicó que esta pintura podía recordar a otras de Ribalta y, al mismo tiempo, a la última etapa de Bartolomeo Carducci<sup>1757</sup>, aunque la configuración del fondo parece muy próxima a otros que forman parte de ciertas composiciones de Orazio Borgianni. Precisamente, en el *Cristo Crucificado* de grandes dimensiones (400 x 265 cm) que Gui hiciera para el Asilo de la Mendicidad (fig. 323), actualmente conservado en el Ayuntamiento de Sevilla, guarda estrechas concomitancias con otros lienzos de la misma temática de Borgianni, como puede ser el mencionado del Museo de Cádiz (fig. 239), encontrándose asimismo evidentes diferencias en la manera en la postura de Cristo, compuesto por Gui con un agudo *contrapposto* en el tronco inferior. No obstante, esta colosal propuesta debió tener en Sevilla un amplio reconocimiento en los obradores, siendo inspiración para otros pintores, como puede ser el granadino Atanasio Bocanegra, quien estuvo varios años en la capital hispalense y posteriormente llevaría a cabo un *Cristo Crucificado* para la Catedral de Granada, el cual parece basarse en ella, al menos en la figura central, poniéndose de manifiesto además la similitud en ciertos detalles muy concretos, como la talla de la cruz a la altura de los pies. Aún más próximo parece una obra que se da a conocer en esta ocasión firmada y fechada por Alonso de Zamora, un pintor poco conocido, que se encuentra en el cortijo El Esparragal de Gerena (fig. 324), antiguo convento de la orden de los Jerónimos desamortizado en 1836, pudiendo esta tela proceder muy probablemente de esta fundación religiosa. Se trata también de un lienzo

<sup>1756</sup> Pérez Sánchez, 1965: 287. Banda y Vargas, 1970: 175-182. Navarrete Prieto, 2005a: 126-128. Este último autor señala también cierto parecido entre sus obras y las de Luca Cambiaso.

<sup>1757</sup> Pérez Sánchez, 1965: 287.

de extensas proporciones y, aunque presenta un mediocre estado de conservación, permite aun vislumbrar el estilo del pintor, siendo esta su obra de mejor calidad hasta el momento, puesto que solo se conocen otros cuatro lienzos con episodios de la *Vida de los Santos Cosme y Damián*, ejecutados precisamente en el mismo año, es decir, en 1658, los cuales se conservan en la Capilla Universitaria, aunque provenientes de un retablo de la Casa Profesa hispalense<sup>1758</sup>. La influencia de la pintura italiana en la producción de este artista puede apreciarse también a través de las obras que el mismo coleccionaba hacia 1651, entre las que existen cinco paisajes que eran copias de obras italianas, otros cuatro originales del mismo género, un *Cristo con la cruz a cuesta* y un *Niño Jesús dormido*, ambos de Guido Reni<sup>1759</sup>. En este inventario también se citan algunos lienzos con temáticas de la Pasión de Cristo, los cuales no se identifican con ningún autor, en los que existen varios *Cristos crucificados*.

640



Fig. 322.- Juan Gui, *Cristo crucificado*, 1611. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

---

<sup>1758</sup> Catalogados como anónimo de hacia 1630 en Valdivieso, 2001: 132. Se adscribieron correctamente a este pintor en Romero Torres, 2013: 371-396.

<sup>1759</sup> Kinkead, 2009: 630-631.





Fig. 324.- Alonso de Zamora, *Cristo crucificado*, 1658.  
Gerena: Cortijo El Esparragal.

Otros lienzos atribuidos a Gui en la provincia sevillana son los que componen un retablo en el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce<sup>1760</sup>, donde si bien el cuadro central de la *Deposición de Cristo* sigue la misma composición que el ejemplar de la iglesia de San Martín, la calidad pictórica y el resultado está muy lejos de este. Ello puede deberse probablemente a que se trate de una repetición, pues el original tuvo tal éxito en Sevilla que incluso algunos particulares solicitaron al pintor romano diversas copias de este lienzo, como Antonio Chaves Ponce de León, quien contrató con Gui una pintura «que tenga a Cristo, las Marías, Nuestra Señora, San Juan y los Santos Varones, de la traza y conforme al que tengo hecho para el clérigo Don Diego Gallegos que se ha de poner en la Iglesia de San Martín, de tan buena pintura como este dicho cuadro»<sup>1761</sup>. Este artista realizaría también en 1608 un retablo para la capilla de los Vizcaínos del convento Casa Grande de San Francisco, compuesto por diversas pinturas de *San Onofre*, un *Crucificado*, un *San Diego*, un *San Antonio de Padua*, un *San Francisco de Asís* y un *Santo Domingo de Guzmán*, el cual no se conserva<sup>1762</sup>.

642

Hacia 1615 parece que ya estaba instalada en una iglesia sevillana una pintura con la *Inmaculada Concepción* del Cavalier d'Arpino, pintor manierista pero que hará virar su estilo hacia las propuestas naturalistas al contacto con Caravaggio, quien estuvo en su taller hacia 1593. Esta obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde además está depositada otra copia, aunque parece que ambas fueron ejecutadas a la luz del que se presupone como original, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid (fig. 325), pero muy probablemente proveniente de Sevilla, cuya calidad es muy superior a las demás<sup>1763</sup>. Este modelo tuvo en el reino hispalense un éxito rotundo, pues actualmente se conservan en la Catedral otra copia de menor calidad, considerada como de artista sevillano, la cual ha sido atribuida tradicionalmente a Pacheco<sup>1764</sup>, y una más en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (fig. 326).

---

<sup>1760</sup> Navarrete Prieto, 2005a: 126-128.

<sup>1761</sup> Banda y Vargas, 1970: 175.

<sup>1762</sup> Navarrete Prieto, 2005a: 128.

<sup>1763</sup> Pérez Sánchez, 1965: 220.

<sup>1764</sup> Hornedo, 1953: 191-195. Pérez Sánchez, 1965: 221.

Fuera de la ciudad también se hallan actualmente otros ejemplares, como el del Palacio Ducal de Medina Sidonia, procedente del convento de las Mercedarias de Sanlúcar de Barrameda ejecutado hacia 1625<sup>1765</sup>, otro en la iglesia de San Carlos el Real de Osuna (fig. 327)<sup>1766</sup>, una más en el templo de Santa María la Mayor de Andújar, así como en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Lepe, siendo esta última comprada en Sevilla por Domingo Mora Gómez en la Casa de Murillo en el siglo XX y considerada como obra de taller de Arpino<sup>1767</sup>.



643

Fig. 325.- Cavalier d'Arpino, *Inmaculada Concepción*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>1765</sup> Hornedo, 1953: 195.

<sup>1766</sup> Sobre este ejemplar, véase: Moreno de Soto, 2018b: 98-99.

<sup>1767</sup> García Cueto, 2017: 126.



Fig. 326.- Cavalier d'Arpino (copia de), *Inmaculada Concepción*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

644



Fig. 327.- Cavalier d'Arpino (copia de), *Inmaculada Concepción*. Osuna: Iglesia de San Carlos el Real.

Como puede intuirse de la amplia presencia de este modelo, su influencia se percibe en la obra de los maestros sevillanos en las primeras décadas del siglo XVII, como el mencionado Pacheco, así como Juan de Roelas, en cuya *Inmaculada con el retrato de Hernando de Mata*, mencionado en precedencia, se distinguen elementos que fueron indudablemente tomados del lienzo de Arpino, como la configuración general de la figura central e incluso los ángeles que la coronan. Además, a Sevilla llegaron otras obras diversas de este pintor romano, como las citadas en el capítulo anterior, estantes en las colecciones de Bernabé de Otálora Guevara, así como aquella del marqués de Estepa, procedente de la del marqués de Armuña, siendo la primera una *Batalla de Constantino* y la otra una copia de la *Adoración de los Reyes*. Posteriormente, el conde de Maule indicaría que poseía un lienzo con el *Escarnio de Cristo* de este mismo pintor<sup>1768</sup> y en la casa del pintor sevillano Joaquín Cortés (1776–1835) se podía ver, entre otras obras italianas, un *Festín de Baltasar* también de Arpino<sup>1769</sup>.

De otros de estos pintores que redefinieron su estilo hacía el incipiente caravaggismo tempranamente, Carlo Saraceni (c. 1570–1620), se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz una *Flagelación de Cristo* sobre cobre de excelente calidad (fig. 328), la cual ha sido durante mucho tiempo atribuida erróneamente a Correggio debido a una inscripción realizada en su reverso, en la que además se indica erróneamente que fue ejecutada en 1528, así como que fue un regalo realizado por el infante don Felipe en 1765<sup>1770</sup>. Esta pintura, que procede del legado de Joaquín Roa Castro, es una de las más loables versiones que el artista realizó de este tema, existiendo otras semejantes en una colección privada de París, la colección Papafava de Padua, la Galleria dell'Accademia de Venecia, el anticuario Ettore Viancini de la misma ciudad, la casa de subasta Christies<sup>1771</sup>, una en la Galleria Spada de Roma, la cual está en paradero

<sup>1768</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

<sup>1769</sup> Montero de Espinosa, 1832, II: 90.

<sup>1770</sup> Hernández Nieves, 2003: 58.

<sup>1771</sup> Vendita en Londres de 1980. Catálogo de la Fondazione Federico Zeri, n° inv. 45950, óleo sobre cobre (33 × 27.3 cm) (consultado: 25 de agosto de 2019).

desconocido<sup>1772</sup>, y, de mayores proporciones, una conservada en la colección Piscicelli, pero proveniente de la iglesia romana de Santa Maria dell'Anima<sup>1773</sup>.



Fig. 328.- Carlo Saraceni (atrib.), *Flagelación de Cristo*. Badajoz: Museo de Bellas Artes.

Muy semejante a este modelo se halla un lienzo con la misma temática, pero de mayores proporciones (206 x 141 cm), en la iglesia de la Anunciación de Sevilla (. 329), proveniente de la Casa Profesa de los jesuitas<sup>1774</sup>. Si bien hasta el momento ha estado catalogado como anónimo italiano del siglo XVII, próximo a la pintura napolitana del

---

<sup>1772</sup> Catálogo de la Fondazione Federico Zeri, n° inv. 45950, también óleo sobre cobre (37,5 x 29 cm) (consultado: 25 de agosto de 2019).

<sup>1773</sup> Hernández Nieves, 2003: 58.

<sup>1774</sup> Catálogo del Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla, n° inv. 0957-00-REC-PINT (consultado: 25 de agosto de 2019).

momento, en esta ocasión creemos conveniente adscribirlo a un pintor caravaggista que sigue el modelo de Saraceni. A pesar de la escasa transcendencia que este ejemplar ha suscitado, siendo de hecho totalmente ignorado en los estudios sobre el naturalismo en Sevilla, creemos contrariamente que puede tratarse de una de las obras asociadas al caravaggismo más importantes que quedan en la capital andaluza, ejecutada probablemente en los primeros años del siglo XVII, la cual pudo llegar hasta estas tierras en fechas muy tempranas.

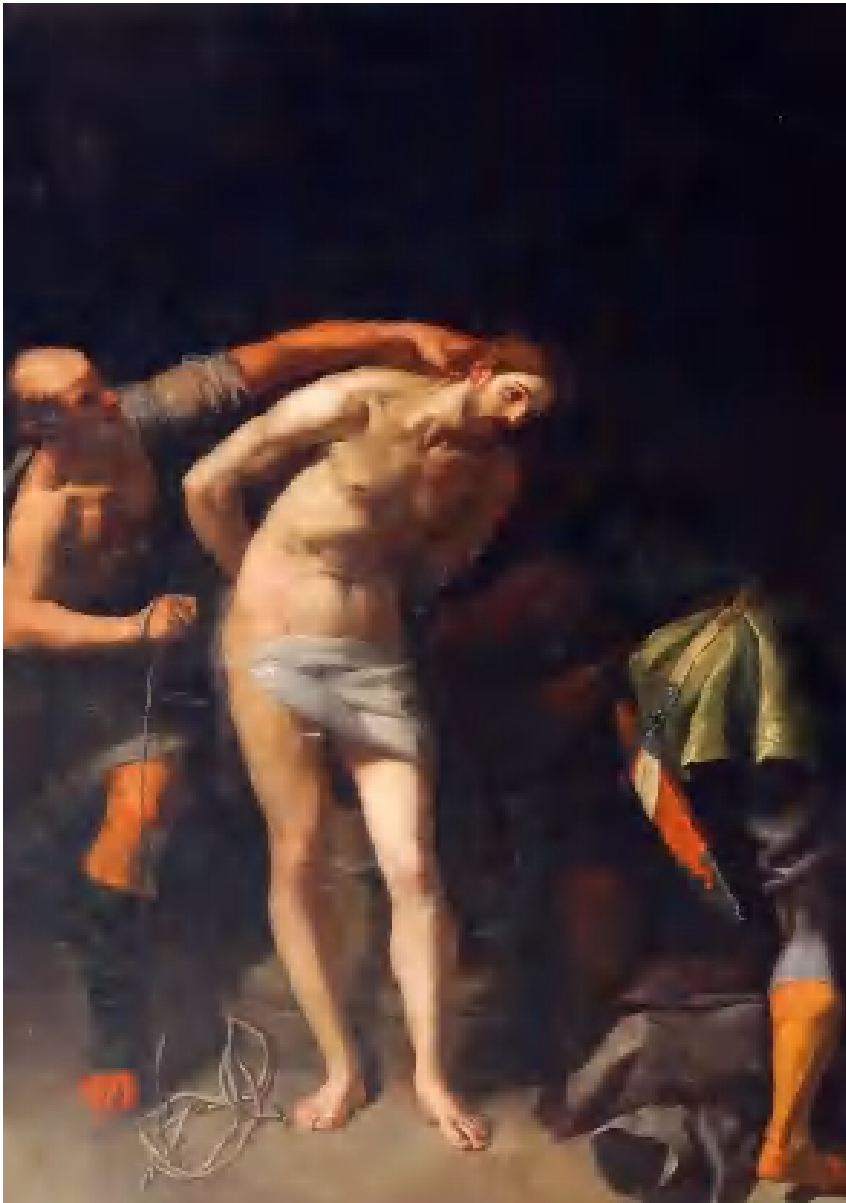


Fig. 329.- Giusto Fiammingo (atrib.), *Flagelación de Cristo*. Sevilla: Iglesia de la Anunciación.

En esta obra se aprecian, además de un conocimiento de la iluminación tenebrista y de los modelos caravaggistas –pues Carlo Saraceni se debió basar en la *Flagelación* del maestro lombardo conservada en el Museo de Capodimonte, concretamente en la actitud del sayón que sostiene a Jesucristo–, en ciertos elementos muy singulares, como las vestimentas del otro verdugo, cuyo cromatismo y composición denotan un conocimiento de la pintura manierista, acercándolo por tanto a las propuestas de artistas como Giusto Fiammingo y Pier Francesco Mazzucchelli, *el Morazzone* (1573– 1626)<sup>1775</sup>.

En este sentido, no resulta extraña la presencia en el sur de España de las obras y copias de los pintores flamencos adscritos al caravaggismo en Roma. Así, por ejemplo, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada existe un lienzo con *La vocación de San Mateo* atribuido a Esteban de Rueda (†1687) y fechado en 1673<sup>1776</sup>, y aunque denota escasa calidad, especialmente en la excesiva planitud de los tonos, demuestra conocer las composiciones y los diferentes ambientes intrínsecos de la pintura caravaggista. En concreto, este pintor granadino formado con Miguel Jerónimo de Cieza (1611–1685)<sup>1777</sup>, copió una obra de Gerard Seghers (1591–1651) hoy en el North Carolina Museum of Art<sup>1778</sup>, de nuevo otro de los pintores del norte que se forma en la estela de Caravaggio en Roma con Bartolomeo Manfredi (1582-1622). En este sentido, se pueden citar *Job siendo atormentado por los demonios y su mujer*, lienzo conservado en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, recientemente atribuido por el que escribe a Dirck van Baburen (c. 1595–1624)<sup>1779</sup>, así como otros dos cuadros ambos con el *Martirio de San Lorenzo* que se encuentran en el plan de coro de la abadía del Sacromonte, los cuales fueron encargados en Roma por el padre jesuita Juan Camacho por orden de Francisco de Barahona, canónigo de aquella institución religiosa, en la primera mitad del siglo XVII<sup>1780</sup>. Para la ejecución de ambos lienzos se debieron tener

---

<sup>1775</sup> Agradezco al profesor Daniele Benati esta indicación.

<sup>1776</sup> Tenorio Vera, 2007: 202, inv. n.º CE/0445/04, 168 x 251 cm. Se trata de un depósito del Museo de Bellas Artes de Granada.

<sup>1777</sup> Cambil Hernández, 2002: 455-465.

<sup>1778</sup> Gómez Román, 2013: 46.

<sup>1779</sup> Japón, 2019c: 169-212.

<sup>1780</sup> Valverde Tercedor, 2019: 383-385. N.º inv. IAPH 72868 y 72869. Ambos lienzos presentan idéntico formato (149 X 110 cm).



presentes dos composiciones diferentes de artistas nórdicos, siendo una de ellas la del célebre *Martirio de los santos Proceso y Martiniano*, llevado a cabo por el francés Valentin de Bolougne (1591–1632) para la decoración de un altar del crucero de la basílica de San Pedro del Vaticano<sup>1781</sup>, y el otro parece basarse en una obra no identificada de la que se conserva un dibujo atribuido a Cornelis Schut (1587–1655), pintor de Amberes que recaló en Roma en la década de 1620, donde trabajó para importantes mecenas como Vincenzo Giustiniani<sup>1782</sup>. Si bien ninguno de ellos son copias fidedignas de los originales nombrados, resulta indudable la influencia ejercida por la producción de los pintores nórdicos fascinados por el naturalismo romano de aquel momento, especialmente centrados en un tema que permitía a otros artistas menos dotados técnicamente, como el autor de estas dos obras, crear nuevas composiciones a partir de estas para diletantes extranjeros que valoraran por encima de todo el sentimiento piadoso postridentino<sup>1783</sup>. En la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de la localidad sevillana de Salteras, existe una copia de notable calidad del *Escarnio de Cristo* de Gerard van Honthorst, cuyo original se expone actualmente en el County Museum of Art de Los Ángeles. De este mismo artista de Utrecht se podían ver en la colección del deán López Cepero dos obras, un *Nacimiento de Jesucristo* y un *Cristo camino de Emaús*<sup>1784</sup>, y en la residencia del conde de Maule se conservaba un «quadro pequeño en piedra de labaña que representa una muger y un niño con una antorcha de Gerardo de la Noche»<sup>1785</sup>.

En los territorios sevillanos se conservan otras obras caravaggistas, cuyo estado de conservación no permite por el momento una mayor profundización, como puede ser *Salomé con la cabeza del Bautista* en la iglesia de San Juan de Marchena (fig. 330), un *Sacamuelas* de escasa calidad en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija, así como una *Negación de San Pedro* en la Catedral de Sevilla (fig. 331), la cual recuerda a las propuestas de los pintores nórdicos en Roma, posiblemente del entorno de Bartolomeo

<sup>1781</sup> Actualmente, el lienzo se expone en la Pinacoteca Vaticana, n° inv. 40381, 302 x 192 cm.

<sup>1782</sup> Este pintor fue tío del artista homónimo establecido en Sevilla hacia la mitad del siglo XVII. El dibujo citado también se ha atribuido a otro pintor flamenco, Rombout Eynhoudts, y se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, n° inv. 2007.427, 36.8 x 27.6 cm.

<sup>1783</sup> Japón, 2019c: 169-212.

<sup>1784</sup> AAVV, 1860: 45 (n° inv. 572) y 52 (n° inv. 661).

<sup>1785</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 349.

Manfredi<sup>1786</sup>, entre otros, los cuales la mayoría se consideran copias más tardías de pintores españoles. En el mismo templo, y con idénticas características se halla otro lienzo que representa el *Entierro de Cristo*<sup>1787</sup>, en el cual puede observarse que los rostros guardan ciertas similitudes con otras obras de Trophime Bigot, según Valdivieso<sup>1788</sup>.



Fig. 330.- Anónimo, *Salomé con la cabeza del Bautista*.  
Marchena: Iglesia de San Juan Bautista.

En menor medida, también llegaron a la capital hispalense obras de otros pintores de la escuela romana que tuvieron otros estilos con identidad propia alejados de la sombra de otros artistas, como Pietro da Cortona, de quien Bernabé de Otálora poseía una copia de la que no especifica su temática, así como una *Fiesta de las Musas*<sup>1789</sup>, y el deán López Cepero tenía un «bajo relieve que representa a Jesucristo y a sus pies un Pontífice de

---

<sup>1786</sup> Pérez Sánchez, 1965: 340. Este autor propone también una cierta cercanía a Rutilio Manetti. Pérez Sánchez, 1973: nº cat. 50.

<sup>1787</sup> Pérez Sánchez, 1973: nº cat. 49.

<sup>1788</sup> Valdivieso, 1978: 129.

<sup>1789</sup> Kinkead, 1989: 126.

rodillas, y angeles con atributos de la pasión, firmado»<sup>1790</sup>. De un discípulo del Cavalier d'Arpino llamado Pasquale Cati (1550–1620), más apegado a las formas manieristas, se conserva en el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce un *San Pedro*<sup>1791</sup>. De Mario Nuzzi (1603–1673), pintor relacionado con el caravaggista Tommaso Salini (c. 1575–1625), conocido por sus pinturas de flores, se pudieron ver en Sevilla dos de sus *Floreros* en la colección del mercader flamenco Carlos de Licht hacia 1689<sup>1792</sup>, así como otros dos en la residencia de Nicolas Omazur en 1690<sup>1793</sup>. Giacinto Brandi (1621–1691) fue otro de los pintores representados en Sevilla con un *Cristo Crucificado* en la colección del arzobispo Ambrosio Ignacio Spinola y Guzmán<sup>1794</sup>, y de su discípulo flamenco Philipp Peter Roos, apodado *Rosa de Tívoli* (1657–1706), existía en la morada de Francisco Pereira, prebendado de la Catedral, dos pinturas de *Cabañas*<sup>1795</sup>, y en la de Joaquín Cortés otras cuatro con la misma iconografía<sup>1796</sup>.

También existieron colecciones sevillanas del siglo XVII compuestas por obras de arte llegadas desde Roma, aunque en los inventarios de los bienes no se especifique a que escuela pertenecía, y mucho menos como pudieron hacerse con ellas. Así, por ejemplo, el procurador de la Casa de la Contratación, Juan Flores Salazar y Manrique, tenía en su residencia de la collación de San Pedro las siguientes pinturas llegadas desde Roma: «Doce fábulas de pintura de Roma en sus bastidores, 3000 rs de vellón [...]. Otro cuadro grande de Nuestra Señora y el Angel Custodio, pintura de Roma, 500 rs de vellón»<sup>1797</sup>.

<sup>1790</sup> AAVV, 1860: 44 (nº inv. 548). Pérez Sánchez, interpretando esta descripción, pensaba que podría tratarse de una pintura en grisalla (Pérez Sánchez, 1965: 268). Sin embargo, se conocen diseños de Cortona para bajorelieves, como el llevado a cabo para la cappella Chigi en la iglesia de Santa María della Pace en Roma, véase Benedetti, 105-111.

<sup>1791</sup> Pérez Sánchez, 1965: 252.

<sup>1792</sup> Kinkead, 1989: 153.

<sup>1793</sup> Kinkead, 1989: 154. La referencia del documento que corresponde a estos dos lienzos resulta ambigua como para llegar a confirmar si se trataban de originales o copias hechas por un tal José Murillo: «Dos lienzos medianos de Floreros con molduras obelillos dorados sacados por los originales de Mario de Fior por mano de don Joseph Murillo».

<sup>1794</sup> Kinkead, 1989: 144.

<sup>1795</sup> Montero de Espinosa, 1832, II: 89.

<sup>1796</sup> Montero de Espinosa, 1832, II: 90. En la colección gaditana de Sebastián Martínez existía un cuadro con una *Samaritana* de otro pintor romano, Francesco Trevisani, el cual probablemente llegara al reino de Sevilla bien avanzado el siglo XVIII; véase: Ponz, 1794, XVIII: 23.

<sup>1797</sup> Aguado de los Reyes, 1994: 223.



Fig. 331.- Anónimo, *Negación de San Pedro*. Sevilla: Catedral.

## V

### Relaciones culturales entre otros centros de Italia meridional y Sevilla en el siglo XVII

En los próximos dos capítulos se tratarán los contactos culturales que el antiguo reino de Sevilla tuvo con otras regiones italianas, cuyos ciudadanos no ejercieron un gran peso social a través de su presencia en la capital andaluza, siendo igualmente desconocida o insignificante la estancia de los sevillanos en ellas. Aunque, como se verá en diversas ocasiones en los territorios pertenecientes a la corona española en Italia, existieron asimismo núcleos de hispanos entre los que se encontró puntualmente algún personaje hispalense.

653

En esta ocasión, nos centraremos en Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Malta, siendo especialmente relevante la primera de estas ciudades por los diversos virreyes relacionados con Sevilla que allí estuvieron, así como por el éxito de José de Ribera, quien llegaría a ser el pintor más relevante de aquella área en la primera mitad del siglo XVII, siendo sus obras, copias y derivaciones ampliamente difundidas por el sur de la España.

### **5.1.- Reino de Nápoles**

«Luego que a Nápoles llegamos, anduvo los primeros días muy bueno el oficio. Trabajóse mucho, muy bien y de provecho. Vestíme de manera que con la presencia pudiera entretener la reputación de hombre de bien y engañar con la pinta»<sup>1798</sup>.

Los vastos territorios del reino de Nápoles ocupaban prácticamente toda la mitad del sur de la península itálica y pertenecieron a la corona española desde el siglo XV hasta la Guerra de Sucesión, habiéndose dado desde entonces la consideración a toda su población de súbditos del rey de España, esta circunstancia política favoreció la movilidad de gentes entre el reino italiano y la península ibérica en la Edad Moderna, ventaja con la que no contaron las otras comunidades italianas hasta ahora analizadas. Esta situación se vería apoyada además por su sistema de gobierno, puesto que el cargo de virrey lo ostentaba siempre un noble español al servicio del monarca. Los momentos de mayor presencia sevillana en la ciudad de Nápoles coincidiría sin dudas con el virreinato de cuatro personajes de aquel reino: Enrique de Guzmán, Conde de Olivares y padre del famoso conde-duque (1595-1599), Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna (1616-1620) y Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules (1629-1631) y Rodrigo Ponce de León y Álvarez de Toledo, IV duque de Arcos (1646-1648). Cada uno de ellos sería acompañado, como parte de su familia o asociados a ella, de una serie de caballeros, hidalgos y clérigos de su estricta confianza, llamados a desempeñar cargos de responsabilidad Nápoles durante sus respectivos virreinos. Por el origen de estos virreyes, cabe suponer que diversos sevillanos se encontraron en tal situación, convirtiéndose potencialmente en agentes de intercambios culturales entre Nápoles y Sevilla tanto durante su permanencia en la capital partenopea como tras su regreso a España.

---

<sup>1798</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 581.

Además, en las diversas provincias de este territorio existían diócesis de patronato regio, cuyas sedes estaban comúnmente ocupadas por religiosos hispanos, que además de cumplir sus funciones pastorales ofrecían una imagen fuerte de la monarquía española, al mismo tiempo que transmitían las gracias de las corona a la élite local. Si bien las figuras de los virreyes han sido por lo general estudiadas en su dimensión cultural en la más reciente historiografía, queda todavía como una incognita el papel preciso desempeñado por los numerosos clérigos españoles que durante el siglo XVII se beneficiaron del patronato regio en Italia al ocupar como titulares algunas de las diócesis del reino de Nápoles<sup>1799</sup>. Desconociéndose incluso el perfil biográfico de muchos de ellos, no sorprenderá en el futuro encontrar entre estos obispos a más hombres originarios del reino de Sevilla.

Sí es sabido que Juan Bravo Laguna, confesor del III duque de Osuna, fue nombrado hacia 1616 obispo de Ugento cuando este noble ocupó el puesto de virrey, y antes de marchar para Italia coincidió en Sevilla con Martín de León y Cárdenas, quien dirigiría años más tarde la sede de Pozzuoli, entre 1631 y 1650<sup>1800</sup>. Este último realizó en aquella ciudad un importantísimo mecenazgo artístico, que le llevaría a contratar a maestros de la talla de Artemisia Gentileschi para la decoración de la Catedral<sup>1801</sup>.

En este sentido, en 1540, pocos años antes de la formación de Consejo de Italia por Felipe II en el que se insertó el reino de Nápoles, se iniciaron las obras de la iglesia de Santiago de los Españoles de la capital partenopea<sup>1802</sup>. El virrey Pedro de Toledo ordenó su construcción asociando el inmueble a un hospital para pobres preexistente, una decisión que tomó por la insistencia de los nobles españoles que allí residían. Muchos de ellos, aprovecharían la erección del nuevo templo para levantar capillas funerarias para sus familias, las cuales fueron decoradas con las piezas de los mejores artistas del

---

<sup>1799</sup> Estudio ya comenzado con importantes aportaciones, en: Mauro, 2015: 25-43.

<sup>1800</sup> Mauro, 2015: 31-32.

<sup>1801</sup> Migliaccio, 2011: 95-125.

<sup>1802</sup> Para una completa panorámica historiográfica de las relaciones culturales entre Nápoles y España, véase: Colomer, 2009: 13-37.

momento. Aunque sufrió drásticas remodelaciones en las centurias sucesivas, se conoce que entre los allí sepultados se encontraba Pedro del Castillo, un militar sevillano hijo de Mencía de Cárdenas y Pedro del Castillo, fallecido en 1579, cuya lápida se hallaba delante del altar mayor<sup>1803</sup>.

El templo se convirtió rápidamente en el centro de reunión y celebración de los acontecimientos de los españoles en Nápoles, como de igual modo sucedía por entonces con las iglesias nacionales en Roma. No obstante, el carácter de esta iglesia vinculada a los nobles y al hospital parece distinguirla de la romana, mayormente sustentada por los religiosos que acudían a la Urbe para completar su formación teológica u otras misiones relacionadas con la cercanía de la curia papal. Aun así, el funcionamiento de la iglesia napolitana, aunque supeditada al virrey y a su corte, se debía a los sacerdotes elegidos para su gobierno, conociéndose que en abril de 1602 fue elegido para tal cargo al sevillano Amador Álvarez de los Ríos, «un sacerdote spañol natural de los más doctos y de nueva vida y costumbres, que en esta Ciudad al presente se hallan»<sup>1804</sup>. En las proximidades de la iglesia se encontraba como ahora los *Quartieri Spagnoli*, barrio en el que residió cuatro años más tarde Caravaggio tras huir de Roma, cuando muy posiblemente pudo conocer al religioso sevillano, además de por la cercanía, por ser un personaje próximo a la nobleza española que residía en la ciudad, así como al virrey<sup>1805</sup>.

656

Ese cargo lo ostentaba por entonces Juan Alonso Pimentel Enríquez, quien aparece retratado como donante en el cuadro de la *Virgen del Rosario* del maestro lombardo, el cual se halla en la actualidad en el Kunshistorisches Museum de Viena. Por ello, entre las diversas teorías existentes en torno al mecenas de este lienzo, se cree que fue precisamente el noble español quien lo encargó para decorar el retablo de la iglesia de los dominicos hacia 1607<sup>1806</sup>. Que se tenga constancia, el conde de Benavente se

---

<sup>1803</sup> Borrelli, 1908: 74.

<sup>1804</sup> Borrelli, 1908: 147.

<sup>1805</sup> Sobre el periodo de Caravaggio en Nápoles, véase especialmente: Terzaghi: 2019: 30-59.

<sup>1806</sup> Brown, 1984: 15-21. Otras teorías sitúan el origen de este lienzo como petición de Niccolò Radolovich, así como un encargo para el duque de Módena. Sobre este lienzo que fue finalmente comprado en Nápoles por el pintor Louis Finson, quien lo llevó a los Países Bajos, véase: Friedlaender, 1995: 235-239. Marini, 2015: 512-517. Sobre el mecenazgo de Nicolò Radolovich y el conde duque de Benavente a Caravaggio, véase: Denunzio, 2009: 175-193.



convirtió en el primer coleccionista español que entró en contacto con el artista, de quien además llegó a tener otros dos lienzos originales suyos, un *San Genaro* y el *Martirio de San Andrés*<sup>1807</sup>. Además, como se ha comentado anteriormente, su hijo fue fray Domingo Pimentel, quien visitó la ciudad a finales de la década de 1610 conociendo personalmente los ejemplares caravaggescos existentes en la residencia paterna, y llegando a tener en su colección dos copias del pintor, una *Sacra Familia* y un *Cristo coronado de espinas con dos ángeles*, los cuales fueron expuestos en el palacio arzobispal sevillano.

Hacia 1611, llegaría a Nápoles el conde de Villamediana, el cual entraría en contacto con el poeta Giovan Battista Marino así como con los círculos culturales de la ciudad, como la Accademia degli Oziosi<sup>1808</sup>. Como se ha mencionado en precedencia, en su estancia italiana llevaría a cabo una campaña de colección de obras de arte, entre las que se hallaron algunos originales y copias de Caravaggio, como el citado *Ecce Homo*, un *David con la Cabeza de Goliat* que se ha identificado con el conservado en el museo de Viena, así como un *Retrato de un joven que sostiene la flor de Azahar*<sup>1809</sup>. A su vuelta en España, Villamediana sería condenado a abandonar la corte, pudiendo haber alcanzado como consecuencia algunas ciudades del sur de la península ibérica.

No obstante, como es bien sabido, el naturalismo tuvo en Nápoles una figura con luz propia, José de Ribera. Su estilo se basa en los mismos principios que el caravaggismo, como el contraste lumínico y el verismo formal, aunque las sutiles pero efectivas diferencias hacen que se distinga claramente de la estirpe artística romana analizada anteriormente y, habiendo creado una nueva estela en el sur de Italia con su propia idiosincrasia<sup>1810</sup>. Recientes publicaciones plantean la posibilidad de un encuentro en Roma entre un joven Ribera y Caravaggio en 1606, justo el año en que el primero llegó a la Urbe para formarse. Esta información la aporta el expediente matrimonial del

<sup>1807</sup> García Chico, 1946: 20. Simal López, 2002: 105.

<sup>1808</sup> Sobre los académicos españoles e italianos de esta institución, véase: Cirillo, 2001: 169-182.

<sup>1809</sup> Bellori, 1672: 214.

<sup>1810</sup> La gran divergencia entre ambos concierne a la técnica empleada para el diseño preparatorio de los lienzos, siendo utilizados por Caravaggio diversos procedimientos reconocibles sólo con análisis científicos –como los esbozos al claroscuro, o las señales de incisión de los contornos–, mientras que Ribera se especializó en el dibujo tradicional; véase: Farina, 2014: 97-98.

primero, en el que además se especifica que se trasladó a Nápoles en mayo de 1616 para contraer nupcias con Caterina Azzolino, hija del pintor Giovanni Bernardino Azzolino (1572–1645), el mismo año en que había ingresado como miembro en la prestigiosa Accademia di San Luca de Roma<sup>1811</sup>. Esta partida la realizó perteneciendo al cortejo del ya mencionado Francisco Ruiz de Castro, que entonces concluía sus funciones como embajador en Roma para marchar a Sicilia como virrey, y recordamos que en su estancia romana ya había ejercido también como protector de Orazio Borgianni<sup>1812</sup>. Por tanto, el noble se reviste de gran trascendencia como posible nexo entre ambos pintores –Ribera y Borgianni–, los cuáles acudieron a él al mismo tiempo para procurarse su ayuda y acceder al favor del recién nombrado virrey de Nápoles, Pedro Téllez-Girón y Velasco, duque de Osuna, aunque este propósito fue solo alcanzado por *El Españolito*<sup>1813</sup>, cuyas obras fueron especialmente estimadas en adelante por los gobernantes destinados a la capital partenopea en el siglo XVII<sup>1814</sup>. Este reconocimiento no es de extrañar, pues debido a la prematura muerte de Caravaggio en 1610 y al perfeccionamiento de la técnica de Ribera, Giulio Mancini lo consideró más valiente y más altivo<sup>1815</sup> –aunque en la senda del Merisi–, por lo que ya en la segunda década de la centuria se empezó a estimar como uno de los mejores artistas, principalmente por unir una excelsa calidad pictórica con una rápida ejecución<sup>1816</sup>.

658

---

<sup>1811</sup> Porzio y D’Alessandro, 2015: 682-683. Este dato contrasta con la opinión de Martínez de la Peña, que veía improbable que abandonara la Accademia en el mismo año en que ingresó; véase: Martínez de la Peña, 1968: 299. Otros autores dudan de la supuesta formación de Ribera en el taller de Caravaggio, como Papi, que no encuentra pruebas suficientes para tal confirmación, incluso pone en tela de juicio las palabras de Giulio Mancini, quien sitúa a Ribera en la escuela del Caravaggio; véase: Papi, 2007: 13-14. Tampoco lo cree Viviana Farina, quien lo supone por el contrario miembro del taller del Cavalier d’Arpino tras el estudio comparativo de sus dibujos; Farina, 2014: 103-107.

<sup>1812</sup> Porzio y D’Alessandro, 2015: 682. Además de Borgianni, el embajador y otros comitentes españoles extendieron su protección en Roma a otros artistas del momento, como Carlo Saraceni, Bartolomeo Cavarozzi, Orazio Gentileschi o Tanzio da Varallo; véase: Lafranconi, 2003: 442-456.

<sup>1813</sup> Baglione, [1642 (1733)], 141. Papi, 1993: 23. Orazio Borgianni pretendía conseguir el encargo de la decoración de la Capilla del Tesoro de Nápoles, aunque su muerte debió producirse en 1616, antes de la marcha de Francisco de Castro y su séquito.

<sup>1814</sup> Finaldi, 2003: 379-382.

<sup>1815</sup> Mancini, 1956-1957: 249.

<sup>1816</sup> Papi, 2011b: 36.



Fig. 332.- José de Ribera, *San Sebastián*, 1616-1617. Osuna: Colegiata.



Fig. 333.- José de Ribera, *Calvario*, 1616-1617. Osuna: Colegiata.

660



Fig. 334.- Guido Reni, *Calvario*, 1616.  
Bologna: Pinacoteca Nazionale.

Consecuentemente, comenzaron a llegar obras suyas a España desde temprano, gracias en primer momento al duque de Osuna cuando el pintor y su hermano llegaron a la capital virreinal, en cuyo palacio estuvieron viviendo por entonces<sup>1817</sup>, convirtiéndose por tanto en uno de sus primeros protectores. Hacía 1617 *El Españolito* ya se encontraba trabajando en varios encargos para la esposa del duque, Catalina Enríquez de Ribera, tratándose más precisamente de una serie de santos y un *Calvario*, que tras llevarlos con ella en 1621 en su regreso a España, los donó a la colegiata de Osuna seis años más tarde, con la finalidad de ornamentar el retablo mayor que solo sería montado hacia 1760<sup>1818</sup>.

Suponemos que estas obras debieron de ser admiradas por los pintores de la escuela sevillana, quienes pudieron advertir en ellas, además del evidente claroscuro caravaggesco, la influencia de escuela boloñesa, cuyos ejemplares por aquel entonces estaban alcanzado la capital hispalense. Ribera conoció la producción de los pintores boloñeses en sus estancias juveniles en Parma y Roma, encontrándose en sus obras un verdadero interés por las composiciones más clásicas y rafaelescas de Ludovico Carracci, como puede ser cuadro de altar de la *Adoración de los Magos* realizada para la Cappella Gessi en la iglesia de San Bartolomeo di Reno de Bolonia<sup>1819</sup>. En este sentido, se conoce que Ludovico llegaría a conocer personalmente al español, refiriéndose a él en cierta ocasión en una misiva, poniendo de relieve la gran calidad técnica del español, calificándolo con un cierto descrédito como seguidor de Caravaggio, y además cita quién fue el primer protector de Ribera en Parma, Mario Farnese<sup>1820</sup>.

Otra relación de gran interés es la compuesta por la composición de Giovanni Lanfranco y el propio Ribera, quien se inspiraría en su *Inmaculada Concepción*, realizada en 1630 para la iglesia romana de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, para la

<sup>1817</sup> Porzio y D'Alessandro, 2015: 682.

<sup>1818</sup> Pérez Sánchez [1978 (2006)]: 10; 1992: 81. Spinosa, 2008: 115-116. Finaldi, 2011: 162-166. Los santos son *San Pedro penitente*, *San Sebastián*, *San Jerónimo* y el *Martirio de San Bartolomé*. Tras volver de Nápoles, el duque de Osuna fue acusado de mal gobierno en Italia, y los bienes de su esposa, entre los que probablemente se encontrara su colección artística -que llegaron al puerto de Málaga en 1621- fueron secuestrados. Como apunta Salort Pons, se desconoce cuál fue el paradero de estos lienzos hasta que se tiene constancia documental de su localización en la colegiata de Osuna en 1627; véase: Salort Pons, 2005: 60-62. Sobre las pinturas de Ribera en la colección del duque, véase: Finaldi, 2018:82-87.

<sup>1819</sup> Farina, 2014: 52-53.

<sup>1820</sup> Finaldi, 2011: 19.

composición del colosal cuadro con la misma temática que se halla inserto en el retablo de la iglesia del convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey de Valladolid. Esta obra, que fue un encargo del Virrey de Nápoles, Manuel de Zúñiga y Fonseca, está íntimamente ligada a la obra de Lanfranco, aunque, como se ha mencionado anteriormente, esta fue destruida casi en su totalidad en un incendio acaecido en 1813<sup>1821</sup>.

Sin embargo, la influencia boloñesa que Ribera llegó a acusar con mayor profundidad fue aquella de Guido Reni. Tal pueden ser los casos del *Bautismo de Cristo* que se conserva en el Museo de Nancy, comparable con la obra homónima de Reni del Museo de Viena, que tomó formalmente para revestirlo con su propio estilo<sup>1822</sup>, así como el lienzo con *San Pedro y San Pablo*, realizado hacia 1616, en el cual Ribera quiso emular la escena de la disputa de los santos, parece tomar para su diseño el cuadro que Reni hiciera para la familia Sampieri de Bolonia hacia 1605, hoy en la Pinacoteca de Brera<sup>1823</sup>. Así como en algunos de los ejemplares que llegaron a Osuna a través de la colección de la casa ducal, como el *San Sebastián* (fig. 332), en el que puede apreciarse «casi un homenaje tributado por el español al más anciano y ya consolidado maestro boloñés [Guido Reni], a quien conocía bien por su reciente producción romana, y tenía en alta admiración»<sup>1824</sup>, y el *Calvario* (fig. 333), considerado como una de las obras más relevantes del pintor valenciano, está en estrecha relación con aquella otra que Reni pintara para el altar mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Bolonia hacía 1617 (fig. 334), ya no sólo compositivamente, sino también en la tensión psicológica que transmite gracias a ciertas características estilísticas similares, como el lirismo cromático y el contraste tonal<sup>1825</sup>. Resulta especialmente sintomático de esta influencia, aunque se trate de un hecho causal, que en el proyecto de restauración de la tela de Osuna se confirmó la existencia de un arrepentimiento llevado a cabo por Ribera por el que se corregía el giro de la cabeza de la Virgen<sup>1826</sup>, mismo arreglo que puede contemplarse en el rostro del

---

<sup>1821</sup> Pérez Sánchez, 1993b: 130.

<sup>1822</sup> Ángulo Íñiguez, 1983: 161-165. Pérez Sánchez, 1993b: 108.

<sup>1823</sup> Finaldi, 2011b: 156.

<sup>1824</sup> Spinosa, 2008: 114.

<sup>1825</sup> Núñez, Martín y Ferreras, 2006: 29. Finaldi, 2011c: 167-168.

<sup>1826</sup> Núñez, Martín y Ferreras, 2006: 34. «El estudio radiográfico revela arrepentimientos en la cara de la Virgen con pequeños movimientos giratorios de la misma y el cambio de situación de la toca

análogo personaje pintado por Reni<sup>1827</sup>. También llegó al antiguo reino sevillano un *Ecce Homo* de Ribera (fig. 335), el cual se halla actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, en el que se aprecia cierto parecido con las propuestas renianas para este tema estudiadas en el capítulo anterior<sup>1828</sup>.



Fig. 335.- José de Ribera, *Ecce Homo*, c. 1630-1640.  
Cádiz: Museo de Bellas Arte.

descubriendo más la zona de la mandíbula para dar mayor expresividad, provocando que la película pictórica sobre el arrepentimiento sea más fina ocasionando desgastes».

<sup>1827</sup> Arrepentimiento visible a simple vista debido al delicado estado de conservación de la obra, estado que ya se ponía en cuestión en el siglo pasado; véase: Garboli y Baccheschi, 1977: 78-79.

<sup>1828</sup> La influencia de Reni en Ribera se presupone mucho más profunda y amplia de lo que aquí se ha señalado, al ceñir los ejemplos al territorio sevillano. Para conocer mayor información al respecto, véase especialmente: Farina, 2014: 72-125.

La influencia ejercida por la obra de Reni sobre Ribera no fue un fenómeno exclusivo del pintor español por entonces en Nápoles, sino que también otros artistas sucumbieron a las formas boloñesas, como sucede en la producción de Massimo Stanzione, quien fue apodado *El Guido Napolitano*<sup>1829</sup>. A este respecto, se podría pensar que la noticia de un pintor español despuntando en el panorama italiano aunando en él lo mejor de los estilos del momento, tomando las características fundamentales del caravaggismo y de la pintura boloñesa, lo hicieran digno de admiración por los pintores de la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, y fuera este un factor más para entender la predilección de algunos de estos maestros, así como de los coleccionistas hispalenses, de estas dos tendencias.

Debido al contacto directo de Ribera con el duque de Osuna y a la incipiente fama que aumentaba exponencialmente, otros nobles y religiosos adquirieron también obras de Ribera que llevaron consigo a su retorno de Italia, y de la misma manera que analizamos anteriormente con el caso de Caravaggio, también llegaron en estas fechas pinturas suyas al sur de la península ibérica. En este sentido, la figura del canónigo Juan de Matute de nuevo supone la piedra angular entre Granada y la cultura napolitana, pues debió introducirse en el círculo del duque de Osuna, quien le proporcionó una reliquia de la Santa Cruz que él mismo describe como sigue: «una raja muy buena de la preciosísima cruz con su legalización hecha en Grecia, que la hube por via del Señor Duque de Osuna y su Secretario Cesar Velli, está en un berretin de fe record, de Paulo V de terciopelo carmesí y afforrado en ormasi colorado con sus perfiles de armiño»<sup>1830</sup>. La mención en concreto de la mediación de Cesare Velli data con certeza una estancia del canónigo en Nápoles al menos entre 1616 y 1618, pues posteriormente a esta fecha Velli deja de ejercer su puesto como secretario del virrey<sup>1831</sup> y fallece el 26 de enero de 1618, siendo enterrado en la desaparecida iglesia de la nación española de Santa Maria della Solità<sup>1832</sup>.

---

<sup>1829</sup> Spinosa, 2008: 101-113.

<sup>1830</sup> Barrio Moya, 1991: 179. Este particular se ha dado a conocer por el que escribe en Japón, 2019c: 169-212.

<sup>1831</sup> De Nardi, 2014: 96.

<sup>1832</sup> Elia y Lapegna, 1996: 31. Cesare Velli, natural de Triola (Génova), había trabajado en la embajada de Roma como secretario supernumerario en el Consiglio Segreto de Milán y como secretario del duque de Osuna en su mandato como virrey en Sicilia y posteriormente en Nápoles, donde falleció al poco tiempo





Fig. 336.- José de Ribera, *San Juan Bautista abrazando al cordero*, c. 1625.  
Amiens: Musée de Picardie.

La relación con el círculo del virrey en Nápoles se manifiesta por segunda vez en su testamento, cuando Matute trata sobre las deudas que por aquel entonces aún tenía contraídas, y se refiere a un pleito que mantuvo con Alonso de Salazar, hombre de confianza del duque de Osuna cuando era virrey de Nápoles, por mil quinientos ducados

---

después de su llegada en 1618. Velli compró la capilla en la que fue enterrado en la iglesia de Santa Maria della Solità, que se localizaba muy cerca de la iglesia de Santa Croce in Palazzo, probablemente en el mismo lugar que hoy ocupa el Museo Artistico Industriale Filippo Palizzi, dotándola de un monumento fúnebre y un cuadro con el tema de *Jesús orando en el huerto*; véase: D'Engenio, 1623: 560-561. Lellis, 2014: 170-171.

de plata<sup>1833</sup>. Su presencia en la capital partenopea se debió de extender más allá de 1618, pues podemos confirmar que se encontraba allí a finales de ese año relacionándose con un personaje de gran trascendencia, Scipione Rovito, un notable jurista que fue consejero del anterior virrey, Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos<sup>1834</sup>.

Por tanto, los datos aquí reunidos demuestran que Juan de Matute, además de conocer al duque de Osuna y entrar en su órbita napolitana, pudo llegar hasta él al mismo tiempo que lo hizo Ribera. Así como muy probablemente del mismo modo, a través del embajador Francisco Ruiz de Castro, pues en 1615 se registra al canónigo granadino residiendo en la vía Condotti, que se situaba dentro del perímetro del denominado «quartiere dell’Ambasciata di Spagna a Roma»<sup>1835</sup>. En cuanto al mecenazgo artístico que Matute pudo ejercer en esta estancia, resulta enigmático que en su inventario no se mencione a Ribera, y que el único lienzo que suponemos debió de adquirir entonces fuera una *Vista de la ciudad de Nápoles* que decoraba su residencia de Pulianas. Sin embargo, es probable que uno de los cuadros sin atribuir en el inventario se pueda adherir a la producción napolitana del artista: se trata de otra pintura de grandes dimensiones con la efigie de *San Juan bautista en el desierto*. Hasta el momento, se ha querido aproximar esta obra a la producción de Juan Bautista Maíno<sup>1836</sup>, del que además se podían ver en la colección de Matute otros dos cuadros, una *Magdalena* y una *Santa María la Mayor*<sup>1837</sup>. Sin embargo, resulta muy extraño que el propio dueño excluyera esta pintura del *San Juan* del elenco dedicado a Maíno, y debido a la relación aquí expuesta del canónigo con el entorno napolitano, así como por la propia iconografía del cuadro, se podría replantear una posible atribución de esta pieza a José de Ribera o a su taller. El artista desarrolló este

---

<sup>1833</sup> Barrio Moya, 1991: 186.

<sup>1834</sup> Bisogni, 1710: 186. Juan de Matute aparece el 28 de noviembre de 1618 como testigo presente en la redacción por parte de Scipione Rovito de las actas de la conformación del Monte de Piedad de Monteleone (hoy Vibo Valentia), en su propia residencia en Nápoles, para la aprobación del virrey Pedro Téllez-Girón. Antes, en marzo de ese mismo año escribió una carta al prefecto de Tarenti comentando la elección del capellán del virrey; véase: Biblioteca Apostólica Vaticana, Fondo Ferrajoli, ms. 631, f. 156 (mencionada en Cacho, 2011: 233). Sobre la actividad de mecenazgo de Pedro Fernández de Castro, véase: Miranda, 2009: 215-227.

<sup>1835</sup> Vannugli, 2010: 1521. De la cercanía de Matute a la embajada se desprende quizás que Ottavio Leoni lo retratase. Burke y Cherry, 1997: 278. Petrucci, 2008: 333. Para más información sobre la importancia de Leoni como retratista en el entorno de la nación española, en especial de los eclesiásticos presentes en el primer tercio del s. XVII en Roma, véase: Cavero y Primarosa, 2017: 383-392.

<sup>1836</sup> Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, 1969: 317. Burke y Cherry, 1997, I: 279.

<sup>1837</sup> Barrio Moya, 1991: 183-184.

tema en varias ocasiones, aproximándose con gran exactitud a la descripción plasmada en el documento, es decir, con el santo desnudo en el desierto abrazando un cordero sin cuernos. Estos elementos remiten también al cuadro que se podía ver en 1657 en la sacristía del Panteón de El Escorial y diez años más tarde en el atrio de los capítulos del monasterio, tras haber sido donada por Felipe IV<sup>1838</sup>. Sin embargo, rehusamos pensar que se trate del mismo cuadro o una reproducción suya, pues las diversas copias que se extrajeron de este modelo se llevaron a cabo dentro de esta institución religiosa a partir de su entrada en la misma<sup>1839</sup>. Además, la existencia de otra versión más afín a la descripción, de un tamaño que podría concordar con el descrito, que se encuentra actualmente en el Museo de Picardie en Amiens (fig. 336), y claramente ejecutada en el ámbito de Ribera, permite suponer en una posible correspondencia con aquella de Matute<sup>1840</sup>. Al igual que la obra de El Escorial salió de España con la invasión francesa, es posible que el cuadro de Amiens también fuera extraído de igual forma, y si en el siglo XIX se tenía como un original en la colección de los hermanos Lavalard, ha estado posteriormente relegado a obra de taller<sup>1841</sup>. La razón sostenida por Pérez Sánchez y Spinosa para su exclusión del corpus riberesco fue el considerarlo una copia invertida de la versión escurialense, juicio que seguramente se basó en una comparación fotográfica, y desde entonces ha seguido teniendo esa misma consideración sin haberse puesto en duda este parecer<sup>1842</sup>. Sin embargo, para este estudio se ha comprobado que no es una copia del modelo más extendido, sino una versión diferente con bastante calidad que se aprecia bajo el deterioro debido al paso del tiempo, y creemos que se debe volver a adscribir a la producción del maestro anterior a 1630. Esta obra dista en numerosos y significativos elementos de aquella de la colección real, especialmente en la expresión y forma del rostro y cabellos, la manera de agarrar al animal, el fondo con una mayor amplitud, o la colocación del bastón que se relega a un segundo plano sobre la roca, entre

<sup>1838</sup> Bassegoda, 2002: 153. Actualmente forma parte de una colección particular de Ginebra.

<sup>1839</sup> Existe una copia considerada de su taller en la Galerie Ryaux de París; véase: Spinosa, 2008: 520. Para profundizar en la fortuna de las copias de esta obra y en general de la producción de Ribera en España, véase: García Cueto, 2018d: 103-126.

<sup>1840</sup> El cuadro pertenecía en el siglo XIX a los hermanos Olympe y Ernest Lavalard, quienes lo donaron al museo en 1890. En: S/A, 1899: 243.

<sup>1841</sup> Pérez Sánchez y Spinosa, 1978: 137, nº 375.

<sup>1842</sup> Metz, 2017: 244.

otros. Además, de esta versión en concreto no existe ninguna copia fidedigna realizada en el siglo XVII o posteriormente, lo que indica que debió de permanecer en una colección privada antes de su salida de España.

Sobre esta misma temática, pero de una versión radicalmente distinta, existe en la iglesia de San Cecilio una copia que denota una alta calidad y que posiblemente fuese realizada por un discípulo muy cercano de Ribera (fig. 337). Esta obra se basa en un original del maestro que se encuentra en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, en el cual se perciben su firma y la fecha de creación, 1638. Una réplica fiel de este lienzo se encuentra en Florencia, en la propiedad de la familia Uzielli de Mari, y Pérez Sánchez y Spinosa identificaron también otra copia en la iglesia del monasterio de San Jerónimo en Granada<sup>1843</sup>, de la que no se ha hallado rastro actualmente en las diferentes estancias visitables del complejo religioso.



Fig. 337. José de Ribera (copia de), *San Juan Bautista con el cordero*, siglo XVII. Granada: Iglesia de San Cecilio.

---

<sup>1843</sup> Pérez Sánchez y Spinosa, 1978: 113, n° 128b.

Dos obras de José de Ribera que con seguridad se podían contemplar en la Granada del primer tercio del siglo XVII se encontraban en las residencias de doña Sancha de Mendoza y del poeta Pedro Soto de Rojas. La primera de ellas era un *Busto de San Sebastián* de algo más de medio metro de largo, que se exponía también junto a una lámina del mismo pintor que representaba a *San Jerónimo*<sup>1844</sup>. Son dos iconografías muy habituales en la producción del pintor, aunque el formato del primero lo hace especialmente poco habitual. La otra se hallaba en uno de los *paraísos* granadinos por excelencia, la casa del poeta Pedro Soto de Rojas, quien hace ostentación en una de sus creaciones literarias de las maravillas de sus propiedades, especialmente de sus jardines proyectados en terrazas. En el penúltimo nivel de los mismos, llamado poéticamente la “Mansión sexta” en su poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), además de describir las fuentes con esculturas de temática mitológica que animaban aquella parcela, comenta la existencia de un pabellón dividido en varias estancias en el que tenía expuesta su pinacoteca. Entre las obras que la componían, se cita a los maestros Blas de Ledesma –del que poseía un *Bodegón*–, a los Bassano, probablemente a Alberto Durero, a Pedro de Raxis y a José de Ribera, al que halaga dilatadamente siendo consciente de la ancianidad que alcanzaba el pintor por entonces, y del que describe un lienzo que representaría verosímilmente a un santo mártir<sup>1845</sup>.

669

A finales de la centuria, el gusto por la obra del pintor debió de aumentar exponencialmente en la ciudad y su provincia, no solo por el número de copias que se llevaron a cabo, como se expondrá a continuación, sino también porque se tiene constancia de la existencia de diversos originales más. Así se confirma con la presencia de varios lienzos salidos de los pinceles de Ribera en el hospital de San Juan de Dios, los cuales sirvieron para decorar uno de los amplios testeros del claustro alto con ocasión de las fiestas de canonización del santo de la orden en 1692<sup>1846</sup>.

<sup>1844</sup> Gila Medina y Peregrina Palomares, 1996: 125 y 127.

<sup>1845</sup> Herrero García, 1943: 116-118. Gallego Morell, 1948: 70. Soto de Rojas, [1652 (1981)]: 125-126. Fernández Dournac, 1992: 229-231. La figura y la obra de Ribera son citada por otros poetas españoles del Siglo de Oro, además de Soto de Rojas; para ello, véase la reciente publicación de Estévez, 2017: 29-63.

<sup>1846</sup> Gadea y Oviedo, 1692: 150. El cronista describió aquel espacio de la siguiente manera: «...hasta desembarcar en los Claustros altos, cuyos grandes espacios estuvieron compuestos con simetría, y concierto maravilloso de tanta copia de excelentes pinturas, que un testero solo escondió sus dilatadas paredes con



Fig. 338.- Bernardo Cavallino, *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, c. 1640. Guadix: Museo de la Catedral.

670

En la actualidad existen en Granada varias pinturas de mano de Ribera cuyas primeras noticias no permiten situarlas con certeza en la ciudad en el siglo XVII. Así sucede con el magnífico conjunto de tres obras que se integran en el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral, en los que se representan a *San Antonio de Padua*, *María Magdalena* y el *Martirio de San Lorenzo*. Cuando se inauguró en 1725, este retablo contaba además con otro lienzo de *El Españolito*, un *San Pablo ermitaño* –sustituido por una copia de poca calidad tras su robo por la francesada–, todos ellos donados por el tesorero del templo José Gutiérrez de Medinilla en 1722, quien hasta el momento los conservaba en su colección particular<sup>1847</sup>. Con el paso de los años y varias intervenciones

---

originales del insigne Español Joseph de Ribera; colocáronse con tal orden, que antes de pasar al reparo de su elegancia, era admiración la igualdad de su correspondencia».

<sup>1847</sup> López-Guadalupe Muñoz, 2009: 16-20. García Cueto, 2014a: 374.

sobre ellos poco afortunadas, los cuadros se empezaron a considerar meras copias, aunque con las últimas restauraciones llevadas a cabo se les ha devuelto parte del esplendor originario, descubriéndose además las firmas del maestro en la *Magdalena* y en el *San Lorenzo*, y también en este último la rúbrica de Juan Dò (1601– c.1656), un discípulo de Ribera en Nápoles<sup>1848</sup>. Esta obra en concreto, que fue copiada en numerosas ocasiones por Ribera y su taller, se ha puesto en relación con una entrada del inventario de los bienes de Ferdinando Vandeneynnden, banquero flamenco afincado en Nápoles, que señala la existencia en su colección de un cuadro de *San Lorenzo en la parrilla* realizado por Ribera con otras figuras pintadas por Juan Dò imitando la manera del maestro<sup>1849</sup>. Aunque en el lienzo de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* no se ha hallado la firma, se ha considerado también como autógrafo y no una copia de taller –como se venía afirmando– del lienzo análogo que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, firmado por Ribera y fechado en 1636<sup>1850</sup>. Hasta el momento, la composición para este modelo se ha comparado con otra del mismo tema realizada hacia 1640 por el pintor napolitano Bernardo Cavallino (1616–1656), actualmente en el museo de Capodimonte, en la que se omite la ascensión diagonal del Niño, que permanece de pie sobre el escritorio<sup>1851</sup>. Sin embargo, creemos de especial relevancia señalar la existencia de una pintura atribuida a Cavallino, con la misma iconografía, en la cercana Catedral de Guadix (fig. 338), en la que sí aparece la figura del Niño ascendiendo en la misma dirección y se da mayor importancia a los objetos que componen la habitación, especialmente al jarrón con las azucenas<sup>1852</sup>. Pero fue la versión del templo mayor granadino la que tuvo una mayor fortuna en la provincia y alrededores en cuanto a las copias que de ella se sacaron, debido principalmente a su ubicación en un lugar principal y también a la existencia de otro original con este mismo tema en las colecciones reales.

---

<sup>1848</sup> Jiménez Díaz, 2009: 31. Juan Dò fue un pintor valenciano que marchó también a Nápoles, donde entró en el taller de Ribera y en el círculo de pintores naturalistas de la ciudad. Recientemente, ciertos especialistas lo han identificado con el denominado Maestro del Anuncio de los pastores; véase: Porzio, 2014: 17-70.

<sup>1849</sup> Porzio, 2014: 19-20.

<sup>1850</sup> Jiménez Díaz, 2009: 47. Las otras copias que se han reconocido se encuentran en Nápoles, una en el Museo Capodimonte procedente de la iglesia de San Severino y otra en la sacristía de la iglesia de San Fernando ambas de la misma ciudad.

<sup>1851</sup> Jiménez Díaz, 2009: 47

<sup>1852</sup> Fajardo Ruiz, 2007: 306-307.

Algunos ejemplos se pueden ver en la iglesia de San Pedro de Granada<sup>1853</sup>, otro de gran calidad en la Colegiata de Santa María de Antequera (fig. 339), en la que el copista ha introducido una curiosa variante, un ligero paño de pureza carmesí que cubre parte de la anatomía del Niño<sup>1854</sup>, así como una versión de escuela local sevillana de escasa calidad en el convento de San Clemente de Sevilla (fig. 340)<sup>1855</sup>.

672



Fig. 339.- José de Ribera (copia de), *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*. Antequera: Real Colegiata de Santa María la Mayor.

---

<sup>1853</sup> García Cueto, 2014: 374.

<sup>1854</sup> Sobre esta obra, véase Fernández Rodríguez, 1970: 105-106.

<sup>1855</sup> Sus dimensiones son 2,50 x 1,20 m. aprox., código IAPH 99826.





Fig. 340.- José de Ribera (copia de), *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*.  
Sevilla: Iglesia de San Clemente.

En el *Apostolado* de la sacristía de la Catedral de Granada, del cual nos hemos ocupado en parte en el capítulo anterior, existe otra serie de copias de maestros napolitanos que supone la aceptación de los modelos de esta escuela por parte de la sociedad de la ciudad en el siglo XVII, siguiendo el curso del gusto predominante en las grandes urbes españolas. Se trata en concreto de los ejemplares que representan a *San Pedro*, *San Pablo* (fig. 341), que siguen un prototipos de Ribera, así como el *San Andrés* que parte de un original realizado por Battistello Caracciolo (1578–1635)<sup>1856</sup>. Además, la influencia de Ribera en otros de los ejemplares de la serie se pone ampliamente de

<sup>1856</sup> García Cueto, 2014: 376.

manifiesto a través del uso de sus estampas, no necesariamente basadas en otros prototipos de sus apóstoles tan presentes en las numerosas copias realizadas para diversos conjuntos en la provincia de Granada y para el resto de Andalucía, sino también en obras de otras temáticas. Así se evidencia que el *Santiago el Menor* se acomoda en la figura del *Pitágoras* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que muestra entre sus manos la misma página de un idéntico volumen que sirve indistintamente como *La ciencia de los números* y el *Evangelio*. No sería extraño pensar que en vez de utilizar una estampa, el pintor que recibió el encargo pudo modificar una copia ya existente de medidas similares a las de los demás lienzos, centrándose en caracterizar las facciones del rostro del personaje y en la introducción de la lanza, principal atributo del apóstol en cuestión. Esta hipótesis no es baladí, sino que se asienta en la existencia de abundantes copias del *Españoleto* que se difundieron por Granada y su entorno en todo el siglo XVII y especialmente en la centuria sucesiva, en la que debieron de conformarse diversos obradores especializados en la copia de las pinturas y grabados de este maestro.

674

En un altar a los pies de la Catedral se conserva un *Descanso en la huida a Egipto* que sigue fielmente un original de José de Ribera conservado en el Fondo Cultural Villa-Mir de Madrid, y que se ha atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra<sup>1857</sup>. En la parroquia de Santa María Magdalena se conserva otra copia ejecutada en sentido inverso especularmente, variando la zona superior y la situación de los personajes principales, los cuales se concentran en la zona central, así como otras en el Museo del Bellas Artes de Granada. Además de un fragmento de esta misma obra que se conserva en el Museo del Prado, en Andalucía se encuentran varias copias de la misma: una de reducido tamaño en la iglesia parroquial de Alfacar<sup>1858</sup>, otra en el convento de Santa Paula de Sevilla atribuida al propio Ribera conjuntamente con Juan Do (fig. 342)<sup>1859</sup>, otra en el monasterio de

---

<sup>1857</sup> Navarrete Prieto, 2005: 369-370. Esta misma obra es tribuida también a Juan de Sevilla, véase: Gallego Burín, 1961: 381.

<sup>1858</sup> Sus medidas son 60 x 41 cm, código IAPH 70779.

<sup>1859</sup> Parrado Ramírez, 2011: 5-8. También se ha atribuido a Juan de Sevilla; en: García Cueto, 2018d: 118.

Jerónimas de Nuestra Señora de los Ángeles de Constantina<sup>1860</sup>, y una más en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, procedente de la iglesia de los Capuchinos<sup>1861</sup>.

Otra copia de Ribera existente entre los muros del templo granadino es un *San Francisco de Paula* que se halla en la capilla de la Trinidad. Para este lienzo, que por su calidad debemos datarlo hacia finales del siglo XVII, se ha tomado como modelo un original que se encontraba antaño en la colección del Infante Sebastián Gabriel de Borbón, pasando en fechas reciente a la Galería Caylus de Madrid<sup>1862</sup>.

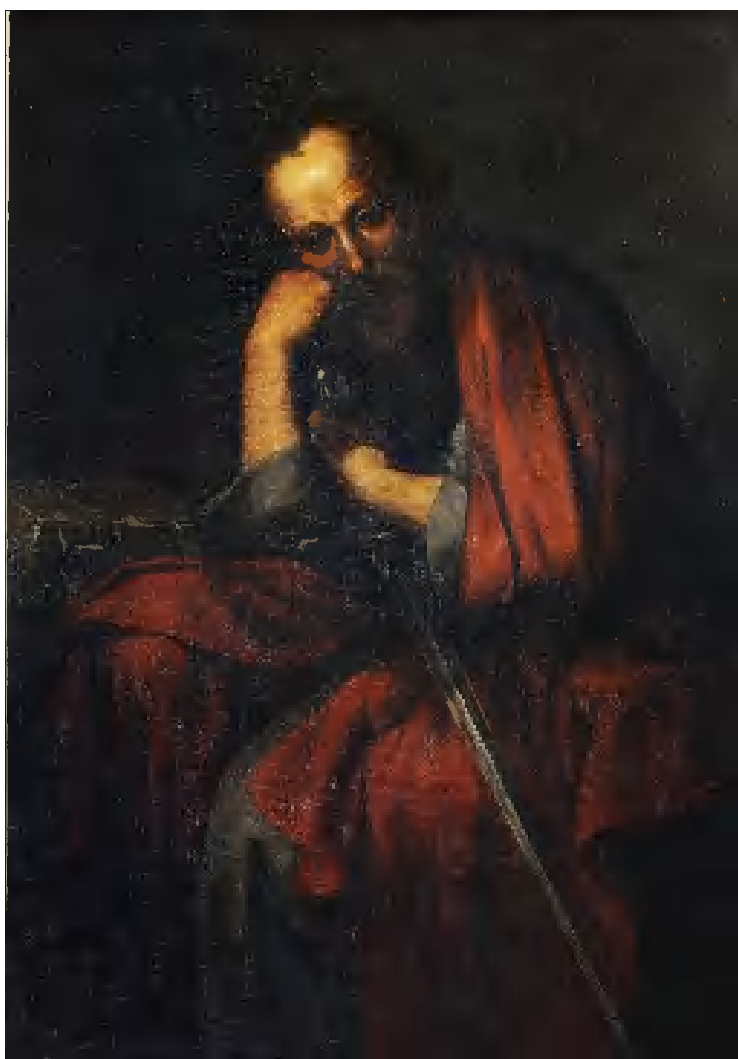


Fig. 341.-Anónimo, *San Pablo*.  
Granada: Catedral.

<sup>1860</sup> Palencia Cerezo, 2004: 69-92. García de la Torre *et al*, 2005: 14.

<sup>1861</sup> Spinosa, 2008: 471. En la iglesia de Santo Domingo de Granada existe una copia de una obra de Ribera que trata otro episodio concerniente a la Sagrada Familia, representada en esta ocasión con San Juanito en el taller de José, cuyo original se halla en la sede de la Soberana Orden Militar de Malta en Roma. Sin embargo, debido a la colocación de la copia a gran altura, no ha sido posible llevar a cabo un análisis más exhaustivo de la misma.

<sup>1862</sup> Se trata de un modelo muy difundido por toda Europa, como demuestran las numerosas variantes y copias que existen de él; véase: Spinosa, 2008: 441.

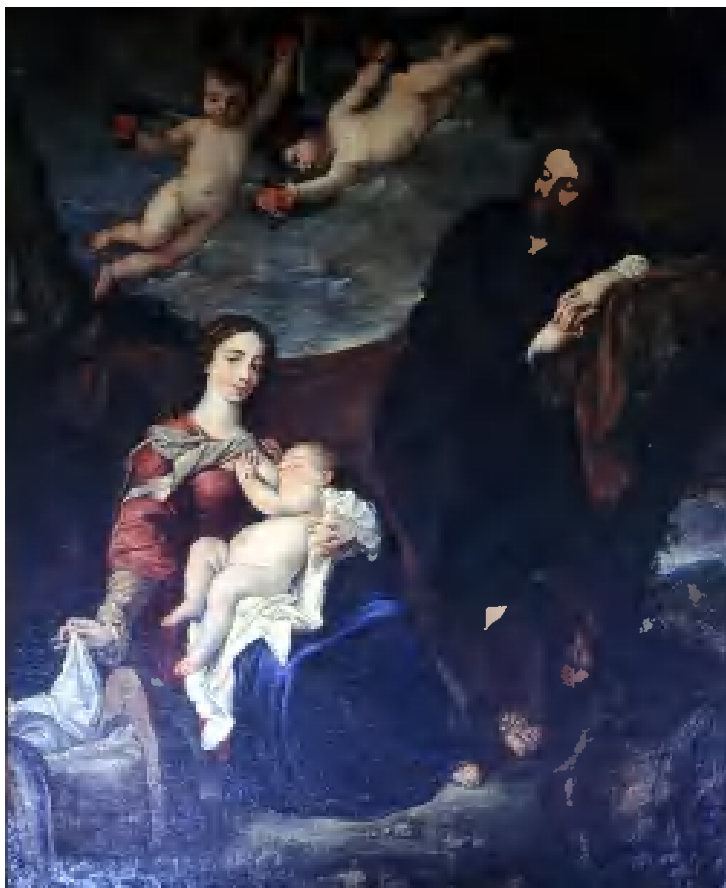


Fig. 342.- José de Ribera y Juan Do (atrib.). *Descanso en la huida a Egipto*. Sevilla: Convento de Santa Paula.

676

Sin embargo, la iconografía de estirpe riberesca más difundida en las iglesias e instituciones de Granada es aquella que representa a *San Jerónimo*. No es de extrañar, pues este maestro elaboró diversas variantes con su peculiar estilo naturalista en las que se aprecia al santo en penitencia o como Padre de la Iglesia, estableciendo con éxito para la posteridad una imagen severa del personaje que entroncó con la sensibilidad religiosa de España en aquel momento. En el Museo del Prado se conserva un *San Jerónimo* proveniente del legado de Juan Gómez de Molina y Elio, II marqués de Fontana, que se atribuye a Ribera (fig. 343), del cual se pueden contemplar en Granada al menos cinco copias<sup>1863</sup>. Una de ellas se encuentra en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de la que sólo destacan las áreas de mayor intensidad lumínica debido a la oscuridad que envuelve la composición por el mediocre estado de conservación y la gran altura de la que pende en uno de sus muros. Por el contrario, en los depósitos del Museo de Bellas Artes de la

<sup>1863</sup> AAVV, 1996: 498. N° reg. 1936, inv. n° 3119, 128 x 102 cm. Trata de estas copias García Cueto, 2018d: 103-126.

ciudad se conserva otra copia<sup>1864</sup>, que si bien se encuentra necesitada de labores de restauración, nos permite apreciar detalles que no son posibles de descubrir ni siquiera en el modelo original. Principalmente, se trata de su fondo, que parece simular parte de la gruta en que se refugia el santo, que se abre a un espacio exterior en el ángulo superior derecho por el que se ve un paisaje con árboles. Esta diferencia también se aprecia en la copia que se encuentra en la iglesia de San Jerónimo (fig. 344), que podríamos datar de mediados del siglo XVII, en la que se ve un recrecido de la composición aún mayor en los que se introducen los atributos del santo y al propio personaje en el mismo orden, pero el fondo se encuentra invertido, es decir, con la abertura en la zona superior izquierda, sin la profusa vegetación del anterior y con el capelo cardenalicio que identifica al protagonista colgando de la pared. En la iglesia de San Matías se halla una copia con ciertas variantes de este mismo lienzo que posiblemente haya surgido en algún taller local de inicios del siglo XVIII, que indica la dilatada pervivencia de la fama de este modelo en la región. Aunque quizás la copia que se mantiene más fiel a la versión del Prado es una que se conserva en la Abadía del Sacromonte.

677

Por tanto, las copias granadinas funcionarían como testigo de un original que podría estar en paradero desconocido, ya que la versión de la pinacoteca madrileña se debería reconocer como copia de taller, pues la dureza en la pincelada y las distintas variaciones encontradas en Granada permiten intuir la existencia de un original muy apreciado cuya exposición fuera de fácil acceso para los pintores copistas, dato que se confirma mediante la correspondencia cromática en todos los casos señalados. Además, la copia del Museo del Prado se encuentra recortada y con el fondo totalmente oscurecido, y su anterior procedencia en colección particular del último marqués de Fontana, de origen sevillano y maestrante de Ronda<sup>1865</sup>, puede indicar junto a la existencia de las numerosas copias que el original se encontrara en Andalucía ya en el siglo XVII<sup>1866</sup>.

---

<sup>1864</sup> Tenorio Vera, 2007: 231. Inv. nº CE/0613/04, 147,5 x 96,5 cm. Este cuadro procede de algún convento desamortizado. En el dorso de este lienzo ha aparecido la inscripción «Emilia de Nicolás» que podría identificar a la autora de la copia o una de las propietarias que lo poseyó.

<sup>1865</sup> Salazar y Acha, 2001: 65.

<sup>1866</sup> Como ejemplo de esta difusión por esta zona de Andalucía, nombremos el ejemplar conservado en el convento de San José de Antequera y otro de gran calidad expuesto en la iglesia del convento de la Madre



Fig. 343.- José de Ribera (copia de), *San Jerónimo penitente*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

678



Fig. 344.- José de Ribera (copia de), *San Jerónimo penitente*. Granada: Iglesia de San Jerónimo.

---

de Dios de la cercana localidad de Baena, provincia de Córdoba, que se postula como el ejemplar más cercano al conservado en el Museo del Prado por el cuidado en los detalles de la composición.



679

Fig. 345.- José de Ribera (copia de grabado), *San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final*.  
Sevilla: Iglesia de Santa Catalina.

Otra versión del mismo santo realizada por José de Ribera es el *San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final*, del cual se conserva una copia de exigua calidad en una colección particular de Granada, basada en uno de los cuatro grabados que el propio maestro llevó a cabo en su carrera<sup>1867</sup>. Inspirado en esta misma composición, existe un lienzo de grandes proporciones y de mejor factura que el anterior en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz de Otura, que presenta interesantes variantes que pueden llevar a pensar en un pintor local de cierta relevancia de principios del siglo XVIII<sup>1868</sup>. De esta composición también puede verse en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla otro ejemplar, que presenta gran calidad pictórica al mismo tiempo que un estado de conservación deficiente (fig. 345). Con esta iconografía, pero con una composición diversa, se conserva en el Convento de Santa Paula un ejemplar cuya factura puede recordar a las propuestas de Hendrick De Somer (1607–c. 1655) (fig. 346), seguidor flamenco de Ribera en Nápoles, pero en realidad parece basarse en una obra de Guido Reni.

680



Fig. 346.- Anónimo italiano, *San Jerónimo*.  
Sevilla: Convento de Santa Paula.

---

<sup>1867</sup> Cambil Hernández, 2004: 301-304. El mismo maestro realizaría varias versiones de este asunto, aunque no se conserva ningún ejemplar original que se presente exactamente como la composición de la estampa. Destacamos la existencia de un cuadro de mano de Ribera con este tema en el conjunto existente en la colegiata de Osuna, realizado para el duque en Nápoles; véase: Finaldi, 2011c: 162-166.

<sup>1868</sup> El mencionado lienzo de Otura mide 163 x 143 cm, código IAPH 79740.



En otro de los aguafuertes de esa limitada serie, el artista plasmó *El martirio de San Bartolomé*, siendo esta estampa dedicada al sobrino de Felipe III y virrey de Sicilia entre 1624 y 1628 Manuel Filiberto de Saboya<sup>1869</sup>, la cual tuvo una gran difusión en los obradores españoles. En Granada existen al menos siete casos que demuestran la fama que adquirió esta composición, basándose especialmente en la parte central del martirio del santo y añadiendo diferentes elementos. Uno de ellos se encuentra en la iglesia de San Miguel Bajo<sup>1870</sup>; otra sin variantes compositivas se puede ver en la iglesia del convento de San Bernardo; una tercera en la iglesia de San Jerónimo; otra con importantes cambios en el Colegio Mayor Bartolomé y Santiago (antiguo palacio de la familia Veneroso), en el que se aprecia la introducción de ciertos personajes secundarios de gran interés por lo singular de sus acciones, como el retrato que asoma entre el protagonista y su verdugo que mira al espectador sosteniendo un monóculo<sup>1871</sup>. Una quinta copia se encuentra en la parroquia de la Encarnación de la localidad de Albolote, cuya originalidad gravita en la recreación del fondo paisajístico de la zona izquierda que se completa con una escena con varios soldados y el sayón que revela una postura diversa. Otra de gran valor se ha localizado en la iglesia de San Juan de Dios, que sigue fielmente la composición del gradado original a excepción de ciertos detalles de ornato, como la exclusión de los restos arqueológicos que completan la parte inferior de la estampa<sup>1872</sup>. Esta obra que se ha atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra, es en realidad una copia ejecutada por Melchor de Guevara, como constata la presencia de su firma ahora advertida en el lienzo. Por último, se ha localizado otra copia en la capilla mayor de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Dílar, en la que se ha invertido y recreado esta misma composición, recreando por completo la figura del verdugo que porta los cuchillos<sup>1873</sup>. En Sevilla este

<sup>1869</sup> Brown, 1992: 636-371. Štěpánek, 1984: 321-324. Finaldi, 2016: 98, n° cat. 21.

<sup>1870</sup> Sobre este ejemplar en concreto, atribuido a los Raxis, véase: Gila Medina, 2019: 129-168.

<sup>1871</sup> Dado a conocer en: García Cueto, 2018b: 475.

<sup>1872</sup> Parra y Cote, 1759: 241.

<sup>1873</sup> Completando la decoración de la cabecera de la iglesia de Dílar se encuentran otros lienzos que imitan el estilo de Ribera, que son *El camino al Calvario*, la *Piedad*, *San Jerónimo* y un retrato de *Santa Teresa*. En parroquia de Nuestra Señora de la Paz de la cercana localidad de Gójar existe también otro lienzo que representa la *Piedad* inspirado en un original del *Españoleto* y de la que hay en la propia capital granadina otra versión en la iglesia del actual convento del Ángel Custodio (código IAHP 76902, 155 x 205 cm). Es posible que el modelo que se encuentre detrás de estas copias sea un original perdido de Ribera, del cual se

modelo también debió tener un gran éxito, como demuestran los ejemplares que aún se conservan en las iglesias de esta ciudad, como en el convento de las Teresas en donde existen dos de ellos<sup>1874</sup>.

Es también de notoria relevancia la copia del *San Pedro liberado por el Ángel* de José de Ribera que se halla en la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de La Zubia. Se trata de una obra de grandes dimensiones que sigue como modelo un lienzo similar realizado por el maestro y procedente de la colección Druodo de Venecia, pero conservado en la actualidad en la Gemäldegalerie de Dresde, donde hace *pendant* con otra obra de igual formato que representa a *San Francisco con el Ángel*, de las que se ha conjeturado que fueron dos de las obras que aparecen en el inventario de los bienes del VI conde de Monterrey en 1653<sup>1875</sup>. Además de la copia de La Zubia, se ha localizado de este original solamente otra reproducción de especial notoriedad en una colección privada de Palma de Mallorca, y de la segunda pintura mencionada se tiene constancia de una copia atribuida al taller de Ribera en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>1876</sup>, que quizás se podría identificar como la pareja de la obra granadina, debido a una aproximación en la valoración de la calidad pictórica, al escaso número de ejemplares que existen de estas dos pinturas y a la cercanía geográfica<sup>1877</sup>. Sin embargo, parece que esta tuvo en Sevilla cierto reconocimiento por los artistas locales, pues se puede apreciar una obra en la iglesia de San Isidoro<sup>1878</sup>, la cual retoma literalmente la figura del santo, pero, en cambio, para el ángel su creador recurrió a otros modelos más cercanos a las propuestas de Zurbarán.

682

Como se puede entender del éxito de las obras de Ribera especialmente en Granada, en esta ciudad debió de existir en el siglo XVII diversos obradores especializados en la copia y difusión de las pinturas del valenciano, muy probablemente

---

conserva otra reproducción en la Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos de Dresde. Agradecemos a Giuseppe Porzio esta indicación.

<sup>1874</sup> Código IAPH 207676 (43 x 32 cm.) y 207685 (1,67 x 1,05 m.)

<sup>1875</sup> Pérez Sánchez, 1977: 457.

<sup>1876</sup> Spinosa, 2008: 451, n° inv. A303 y A304.

<sup>1877</sup> Una copia de otra versión diversa de una obra de José de Ribera se conserva en la iglesia parroquial de Cájar, código IAPH 70362 (150 x 247 cm).

<sup>1878</sup> IAPH 214986 (1,53 x 2,03 m).

como consecuencia de la existencia de un gran número de originales suyos –muy superior a los que han llegado a la actualidad– en colecciones privadas y religiosas. Ejemplo de ello es la producción de *Apostolados* dentro de la escuela local de pintura tan influenciados por sus modelos, existiendo varios en la propia capital y en esta. En este sentido, uno de los conjuntos más interesantes se encuentra decorando la iglesia de la Asunción de la abadía del Sacromonte, cuyos lienzos siguen de cerca la concepción general del ya analizado de la sacristía catedralicia, pero no se empleó la copia fidedigna para ninguno de ellos. Aunque se encuentran en avanzado estado de deterioro, son todavía apreciables las características plásticas de un estilo basado esencialmente en un contraste muy marcado entre luces y sombras, próximo a algún pintor academicista de la primera mitad del siglo XVIII. El resultado estético, que denota además cierta rigidez en el trazo de las figuras, se relaciona directamente con aquellos cinco apóstoles –en concreto *San Felipe* y *San Judas Tadeo*– de la sacristía del complejo catedralicio.

683



Fig. 347.- Luis Sanz Jiménez, *San Pablo*. Granada: Iglesia de Santiago.

En la capilla mayor de la iglesia de Santiago se puede apreciar en cambio una serie de apóstoles, que junto a dos retratos de los *Reyes Católicos* de la misma iglesia fueron atribuidos por Gallego Burín a Luis Sanz Jiménez<sup>1879</sup>, un renombrado pintor dieciochesco responsable de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias junto con el escultor Jean-Michel Verdiguier (1706–1796) y Diego Sánchez Sarabia (1704–1777), con quien compartió la dirección de la sección de pintura<sup>1880</sup>. También se documenta su participación en la decoración de la capilla de la Virgen del Carmen de la Catedral en 1770 con los lienzos de *San Pedro Alcántara* y *San Antonio* de los retablos laterales, así como en la capilla de Santa Ana con los cuadros de *San Juan Nepomuceno* y *San Cristobal*<sup>1881</sup>. A pesar de la escasa calidad que presentan los lienzos y su pobre estado de conservación, este conjunto –desgraciadamente incompleto en la actualidad– podría arrojar luz en la incógnita sobre la juventud de José de Ribera. Se trata de once lienzos que presentan al *Salvador*, la *Virgen María* y diversos apóstoles que siguen un mismo esquema compositivo, siendo representados de medio cuerpo con los atributos, desarrollando diferentes actitudes detrás de un pequeño muro a modo de alfeizar, en donde a su vez se hallan las cartelas que identifican a cada uno de los personajes. De todos ellos, solamente el *San Pablo* (fig. 347) se puede identificar como copia del modelo existente en la serie catedralicia. Sin embargo, existen ciertas coincidencias formales entre algunos de los lienzos del conjunto de la iglesia de Santiago y diversas piezas de un *Apostolado* hoy disperso atribuido a José de Ribera, de extrema relevancia por considerarse de las primeras obras realizadas por el artista español a su llegada a Italia. De este conjunto tan solo se conservan cuatro piezas, las cuales estuvieron asignadas por Michel Laclotte, según indicación de Roberto Longhi, al pintor anónimo conocido como Maestro del Juicio de Salomón, opinión que fue revocada por Papi, quien las situó definitivamente en el catálogo del *Spagnoletto*, siendo así como se ha mantenido

---

<sup>1879</sup> Gallego Burín, 1961: 450. La saga de pintores Sanz Jiménez se completa con un hermano de este pintor de nombre Manuel, que colaboró en la restauración de las pinturas al temple del Peinador de la Reina de la Alhambra en 1729, junto con Martín Andrés de Pineda Ponce de León, Juan Antonio Coello y Francisco Moreno; véase: Gómez-Moreno González, 2004: 659. Gómez Román, 2016: 106-107.

<sup>1880</sup> Gallego Burín, 1961: 482. Para mayor información sobre la fundación de la academia granadina; véase: Gómez Román, 2007: 135-155.

<sup>1881</sup> Gallego Burín, 1961: 372 y 375.

y aceptado unánimemente por la crítica con posterioridad desde la exposición dedicada a la juventud del pintor en 2011<sup>1882</sup>. No ocurre lo mismo con el origen de esta serie – denominada “menor” por presentar dimensiones más reducidas de otro *Apostolado* famoso encargado por Pedro Cosida–, la cual Papi atribuye siguiendo su intuición a la primera fase romana de Ribera, aunque tal propuesta resiente la ausencia documental, debido a que no trasciende la procedencia de ninguno de los ejemplares conocidos. En este sentido, de la pintura que representa a *Santo Tomás* (fig. 348) se conoce que hasta 1821 se encontraba en la colección de Edmund Burke, cuando entra a formar parte de la pinacoteca Esterhazy en Hungría, donde permaneció hasta 1871, cuando fue adquirida por el estado de aquel país, conservándose en la actualidad en el Museo Nacional de Bellas Artes de Budapest<sup>1883</sup>. De esta obra es posible apreciar una copia ejecutada de manera idéntica en el conjunto de la iglesia granadina (fig. 349), hallándose solamente una diferencia en el nombre que aparece en la cartela, el cual hace referencia en cambio a San Felipe. Los otros lienzos reconocidos de la misma serie y de los que se conserva su doble en la iglesia granadina son el *San Mateo* del joven Ribera (figs. 350 y 351), que pertenece a una colección privada parisina, el *Santiago el Menor* (figs. 352 y 353), cuyo original es propiedad de la Galería Caylus de Madrid, así como el *Jesucristo Bendiciendo*, el cual sigue de manera literal una obra atribuida a Ribera e incluida en el *Apostolado menor* también por Papi, según indicaciones de Laclotte, que se encuentra en la iglesia parroquial de Nivillac en Francia<sup>1884</sup> (figs. 354 y 355). En 2012 fue adjunto a la misma serie el *San Juan Evangelista*, el cual fue vendido entonces a través de una subasta en París por la casa Oger-Blanchet<sup>1885</sup> (fig. 356), y en 2014 el *San Judas Tadeo*, reconocido por Farina en el Museo de Bellas Artes de Rennes<sup>1886</sup> (fig. 357), obras que corresponden a dos de las tres piezas que faltan en el grupo de pinturas de la iglesia de Santiago Granada.

<sup>1882</sup> Brejon de Lavergnèe y Cuzin, 1973: 60-61. Papi, 2006: 54. Spinosa, 2008: 303-304. Papi, 2010: 98.

<sup>1883</sup> Papi, 2010: 98.

<sup>1884</sup> Papi, 2007: 131-132.

<sup>1885</sup> Gianni Papi y Nicola Spinosa estuvieron de acuerdo en confirmar tal propuesta, en: Spinosa, 2011 – 2012: 102.

<sup>1886</sup> Farina, 2014: 40 y nota 111.



Fig. 348.- José de Ribera, *Santo Tomás*, c. 1610. Budapest: Museo Nacional de Bellas Artes.

686



Fig. 349.- Luis Sanz Jiménez, *Santo Tomás*. Granada: Iglesia de Santiago.



Fig. 350.- José de Ribera, *San Mateo*, c.1610. París: Colección privada.

687



Fig. 351.- Luis Sanz Jiménez, *San Mateo*. Granada: Iglesia de Santiago.

688

Fig. 352.- José de Ribera, *Santiago el Menor*, c. 1610. Madrid: Galería Caylus.



Fig. 353.- Luis Sanz Jiménez, *Santiago el Menor*. Granada: Iglesia de Santiago.







Fig. 354.- José de Ribera, *Jesucristo bendiciendo*, c. 1610. Nivillac: iglesia parroquial.



Fig. 355.- Luis Sanz Jiménez, *Jesucristo bendiciendo*. Granada: Iglesia de Santiago.



Fig. 356.- José de Ribera, *San Juan Evangelista*, c. 1610. París: Oger-Blanchet.

690

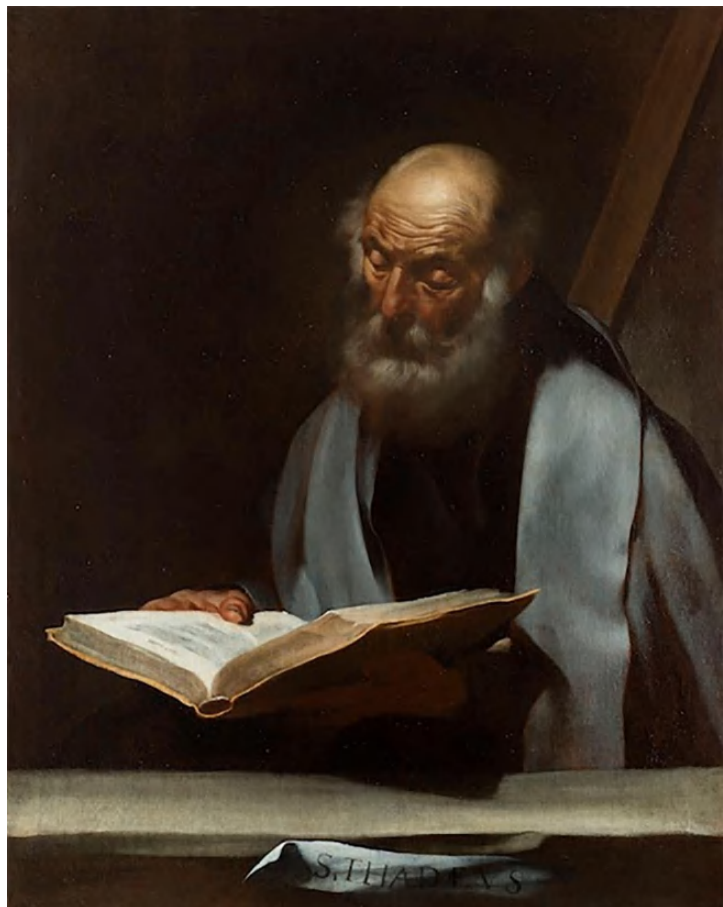


Fig. 357.- José de Ribera, *San Judas Tadeo*, c. 1610. Rennes: Museo del Bellas Artes.

Las copias mencionadas, que adolecen de una muy evidente falta de calidad, siguen fielmente los modelos señalados tanto en la composición –incluyendo la direccionalidad de los personajes– como en la gama cromática empleada, siendo en todos los casos totalmente coincidentes. De esta manera se debe descartar que fueran ejecutadas según estampas o dibujos de la serie riberesca, pues además no se tiene constancia de que fueran pasados al grabado, ni tampoco transcende que fueran copiados antes de su dispersión. El aspecto general de las demás obras que no tienen aún correspondencia por encontrarse los originales en paradero desconocido parece seguir las mismas características generales, tanto de ambiente como de composición individual y de conjunto de las ya conocidas. Si se acepta la atribución realizada desde antiguo a Sanz Jiménez de la ejecución de estas copias, se debería de poner en tela de juicio la localización de la serie original, pues el pintor granadino parece que nunca viajó a Italia, y la presencia de otra copia de mayor calidad del *San Pablo* en la sacristía de la Catedral puede revelar que el *Apostolado menor* se encontrara en el sur de la península ibérica, siendo quizás producto del encargo de un mecenas español en Roma que apoyaría así al joven Ribera recién llegado a la Urbe, trayéndolo consigo a su vuelta. Esta teoría viene apoyada por la existencia desde 1637 de un lienzo con *San Juan Evangelista* salido del taller de Zurbarán en la sacristía de la Iglesia de San Juan Evangelista de Marchena (fig. 358)<sup>1887</sup>, el cual copia el modelo del mismo santo en la serie de Ribera, pero interpretando el resto de su cuerpo.

Por tanto, las reproducciones granadinas se deberían entender como el único testimonio conocido hasta la fecha del aspecto originario del *Apostolado menor* de Ribera, y servirán posiblemente de referencia para la posterior identificación de los originales que aún no se han hallado, especialmente si se modificaron sus formatos. En este sentido, resulta significativo que Papi haya propuesto que el *Busto de apóstol* de la colección Koelliker de Milán podría haber formado parte del mismo grupo, pero se hubo de recortar tras su separación, proponiéndolo como la posible representación de San

---

<sup>1887</sup> Sobre este lienzo y los demás que se hallan en este espacio, véase: Hernández Díaz, 1953: 31-36.

Pedro<sup>1888</sup>. Esta teoría que fue puesta en duda por Nicola Spinosa tras la observación del lienzo al concluir su restauración<sup>1889</sup>, quedaría refutada al menos en su reconocimiento como tal apóstol, pues la composición granadina para el mismo es totalmente diversa (fig. 359), hallándose el santo apoyando su cabeza en sus manos mientras dirige la mirada a las alturas, una composición que cabría considerar precedente a aquella más difundida, presente en el *Apostolado* de la Catedral. Se podría pensar, sin embargo que, debido a la semejanza de la construcción del perfil del personaje propuesto por Papi con otros de la serie de reproducciones, en concreto con el *San Bartolomé*, el fragmento podría corresponder con el único apóstol del que faltan tanto el original como la copia, el *San Andrés*. El *San Pedro* de esta serie, el cual puede parecer en una primera impresión alejarse de la composición general del conjunto por la diversa posición del personaje, creemos igualmente que esta copia sigue al original, que formaba parte de la serie *Menor*, puesto que puede ser considerada como una primera versión de otras obras con la misma temática que el mismo Ribera reelaboraría con un lenguaje más maduro posteriormente, como se puede ver en el *San Pedro en oración*, el cual se hallaba hace años en una iglesia londinense, aunque actualmente se encuentra en paradero desconocido<sup>1890</sup>.

Por último, en otro punto de la provincia de Granada se conserva otro *Apostolado* de especial interés, situado concretamente en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Íllora y atribuido al pintor Diego Sánchez Sarabia. No obstante se encuentra actualmente incompleto, los lienzos que aún se pueden contemplar –con dificultad por la suciedad que los ha oscurecido– parecen presentar una mayor calidad que los de Sanz Jiménez, aproximándose sus composiciones también a ciertos ejemplos de la producción de José de Ribera. De la misma manera que en aquellas pinturas del Sacromonte, en esta ocasión no pueden ser catalogadas como simples copias, ya que sobre la base en la que el pintor se inspiró fue añadiendo diversos elementos que transformaron a los personajes. Este proceso, que es el mismo seguido para el *Santiago el Menor* de la

---

<sup>1888</sup> Papi, 2006: 304.

<sup>1889</sup> Spinosa, 2008: 304.

<sup>1890</sup> Spinosa, 2008: 438.

Catedral comentado anteriormente, se ejemplifica en el mismo santo, para el que se tomó un conocido modelo de Ribera, cuya versión más cercana es la conservada en la colección del marqués de Exeter en Burghley House, Stamford (Inglaterra). Esta noticia no hace más que redundar en la vivacidad de la obra de carácter religioso del *Españoleto*, no solo en los obradores particulares, sino también dentro de la propia Academia de Granada.



Fig. 358.- Francisco de Zurbarán (taller), *San Juan Evangelista*, c. 1637.  
Marchena: Iglesia de San Juan Bautista.



Fig. 359.- Luis Sanz Jiménez, *San Pedro*. Granada: Iglesia de Santiago.

Esta dilatada presencia de los modelos riberescos en la España meridional, sería sin duda conocida también en la capital hispalense, donde algunos de los artistas se influenciaron de ellos, e incluso tuvieron en cuenta la producción de Ribera en su formación. Así sucedió con Murillo, quien habría podido complementarla en una estancia realizada en la corte supuestamente entre 1642 y 1644, ocupándose allí de copiar ciertas obras de pintores como Tiziano y Ribera, favorecido y aconsejado por Diego Velázquez<sup>1891</sup>. Este maestro estuvo en dos ocasiones en Nápoles en sus estancias italianas,

---

<sup>1891</sup> Ceán Bermúdez, 1800, II: 48-49. La primera estancia de Murillo en Madrid ha sido puesta en duda por parte de la historiografía por la inexistencia de documentos que corroboren el relato de Ceán Bermúdez. Sobre esta cuestión, véase: García Cueto, 2018c: 37-53. Sobre la admiración y afinidades entre Velázquez y Murillo, véase: Finaldi, 2017. La cercanía de ambos pintores habría propiciado alguna colaboración, habitual entre maestros y aprendices, especialmente en esa primera hipotética estancia donde Murillo aún estaba perfeccionando la técnica apenas aprendida, aunque de ello no ha trascendido ninguna información. No obstante, en 1946, Sancho Corbacho se hacía eco de un cuadro con la efigie de la *Virgen de Gracia* presente en una colección argentina, pero procedente de Sevilla, el cual tenía adjunto

pudiendo profundizar entonces en la producción del valenciano, quien seguía en activo y según Palomino lo visitó al menos en 1649<sup>1892</sup>, así como de otros artistas de aquella escuela. De la actividad como copista de Murillo en Madrid se podría considerar parte de un *Apostolado* de Ribera, como transcende de un inventario de los bienes de El Escorial redactado en 1787, en el que se cita «Trece quadros: de à vara escasa de alto, y poco menos de ancho, que componen el Apostolado con El Salvador, figuras de medio cuerpo: originales de Josef Ribera»<sup>1893</sup>, así como «Ocho quadros, iguales: que contiene: ocho Apóstoles del tamaño de los antecedentes, è iguales en bondad que si no son del mismo Ribera, son copiados por Murillo»<sup>1894</sup>. A la luz de esta información, García Cueto propuso que una copia del *Santo Tomás* de Ribera conservada en el Museo del Prado fuera la realizada por Murillo en aquella ocasión<sup>1895</sup>, y ponía de relieve la existencia de una copia de la *Virgen con el Niño* del pintor valenciano oculta bajo un *Ecce Homo* de Murillo, de la que existen varias versiones y reproducciones en España, conservándose una de ellas en el Hospital de la Caridad de Sevilla, reconocida ya en su tiempo como del estilo de Murillo, aunque en realidad se trata de una copia de Ribera<sup>1896</sup>. Cabe destacar que en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conserva un lienzo con el apóstol *Santiago el Mayor* de Ribera (fig. 360), procedente de la colección González Abreu<sup>1897</sup>, así como una copia de su Santa Teresa<sup>1898</sup>, y en el Palacio de las Dueñas se atesora una excelente versión de la *Coronación de Espinas* (fig. 361)<sup>1899</sup>. El III duque de Alcalá recibiría de Alba en 1626

---

en su reverso una nota que informada que fue realizado por Velázquez y Murillo para el oratorio privado de Mateo Vázquez de Leca hacia 1645, especificándose las partes a realizar por cada uno de ellos. El documento fue escrito en Sevilla en 1746 por González Rodríguez de Leca, descendiente del canónigo y heredero del cuadro, con la intención de que no se olvidara la historia de la ejecución de ese lienzo que se había transmitido oralmente de generación en generación. Sin embargo, en la fotografía que ilustra el artículo resulta difícil discernir los pinceles de Velázquez, y mucho menos la huella del joven Murillo, probablemente por ello esta publicación ha sido ignorada en todo los estudios posteriores de ambos maestros, aunque la fecha que transcende concuerda con un momento histórico en que ambos pintores pudieron estar juntos en Madrid; véase: Sancho Corbacho, 1946: 117-119.

<sup>1892</sup> Palomino, 1986: 174.

<sup>1893</sup> Urriagli, 2012: 215-216.

<sup>1894</sup> Urriagli, 2012: 215-216.

<sup>1895</sup> García Cueto, 2018c: 50.

<sup>1896</sup> Navarrete Prieto, 2010: 136. Rega Castro, 2018: 110. García Cueto, 2018c: 48-50.

<sup>1897</sup> Este lienzo fue anteriormente atribuido con ciertas reticencias a Pietro Novelli; véase: Pérez Sánchez, 1965: 415. En el Palazzo Venezia de Roma existe una copia atribuida al Monrealese. En: Di Stefano y Mazzè, 1989: 199-200.

<sup>1898</sup> Spinosa, 2008: 463.

<sup>1899</sup> Si bien fue considerada antiguamente como una versión de un imitador (Pérez Sánchez y Spinosa, 1978: 125), actualmente se tiene como un original encargado por el duque de Alba en el periodo en que

los *Preparativos para la crucifixión*, actualmente en Cogolludo, como se especifica en el inventario de sus bienes<sup>1900</sup>. De la presencia de esta obra en Sevilla queda una copia llevada a cabo en uno de los muros de la iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, paradójicamente lugar de sepultura de la familia de los duques de Medina Sidonia, estirpe que había rivalizado históricamente con los propietarios del cuadro<sup>1901</sup>. Los duques de Alcalá y Alba se trataron personalmente en Nápoles, y muy probablemente compartieron sus impresiones sobre la pintura de Ribera, pues Alcalá sería también mecenas del pintor, encargándole varios cuadros que posteriormente recalaron en la Casa de Pilatos, como fueron los dos Apóstoles para la serie donada a la Cartuja, así como la *Mujer Barbuda*, en depósito en el Museo del Prado, y los cuatro *Retratos de filósofos*<sup>1902</sup>. Asimismo, Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos y virrey de Nápoles entre 1646 y 1648, trajo de la capital partenopea diversas obras de arte y piezas de ajuar para su palacio en la villa de Marchena, encontrándose entre ellos un *San Agustín* de Ribera, *Nuestra Señora de Belén* de Massimo Stanzione, diversos paisajes con vistas de Roma, dos series de tapices con el *Triunfo de Decio* y otra con motivos floreales, así como un escritorio y diversas piezas de plata<sup>1903</sup>.

696

Cabe destacar que en la mayoría de colecciones hoy dispersas de los siglos XVIII y XIX ya nombradas en los territorios del antiguo reino de Sevilla se podían ver ejemplares de Ribera, como en la del deán López Cepero, en la que existían un *Martirio de San Lorenzo*, una *Santa* que hacía pareja con el anterior, la *Piedad*, *Caín matando a*

---

fue Virrey de Nápoles, cuando además le solicitó la ejecución del lienzo con los *Preparativos para la crucifixión* de la parroquia de Cogolludos, en: Pérez Sánchez, 1993b: 96. Sobre el mecenazgo de Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba, cuando estuvo destinado en la capital partenopea entre los años 1622 y 1629; véase: Lange, 2009: 253-266. Sobre la evolución de la política cultural en Nápoles en el siglo XVII, ver especialmente: Enciso Alonso-Muñumer, 2010, III: 1715-1796. Mauro, 2018b: 61-82.

<sup>1900</sup> Brown y Kagan, 1987:248. «Otro lienzo grande desnudando a Christo Nuestro Señor y disponiéndole la cruz. Sin guarnición. Es de mano de Joseph de Ribera Valenciano que vive en Nápoles y le dio al Duque mi señor el señor Duque de Alva en Nápoles el año de 1926».

<sup>1901</sup> García Cueto, 2018d: 117.

<sup>1902</sup> Brown y Kagan, 1987: 241-243. En la Universidad de Sevilla se conserva una repetición autógrafa del *Heráclito* de Ribera, considerado anteriormente como una copia realizada por Francisco de Herrera, *el Viejo*. En: Papi, 2007: 160-161. Pacheco admiró el naturalismo de las cabezas de estos cuadros de Ribera presentes en la colección del duque de Alcalá, en: Pacheco, [1642 (1990)]: 443.

<sup>1903</sup> Ravé Prieto, 2018a: 179-185.



*Abel y una Santa Teresa*<sup>1904</sup>; en la de Aniceto Bravo otros doce ejemplares, entre los que destacan un *San Pablo*, dos *San Jerónimo penitente*, un *San Antonio Abad*, un *San Pedro*, una *Dolorosa*, un *Nacimiento de Cristo*, un *Retrato de Dario III* y un *Sacrificio de Isaac*<sup>1905</sup>; en la residencia de Pedro García existía un *San Pedro*<sup>1906</sup>; en aquella de José Lerdo de Tejada una *Magdalena* y una *Retrato de santa*<sup>1907</sup>; y en casa de José María Suárez Urbina se podía ver un *Apóstol San Pedro* y otro con el mismo santo siendo liberado por el ángel <sup>1908</sup>. En Cádiz también se conservaron diversas obras de Ribera en las colecciones particulares, como la del conde de Maule, quien tenía un *Retrato de Demócrito*, un *San Francisco de Asís* y un *San Francisco de Paula*<sup>1909</sup>, así como en las colecciones de Sebastián Martínez, Pedro Alonso O’Crowley y José de Murcia<sup>1910</sup>.



Fig. 360.- José de Ribera, *Santiago el Mayor*. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

<sup>1904</sup> AAVV, 1860: 10 (nº inv. 70 y 71), 12 (nº inv.103), 13 (nº inv. 118) y 32 (nº inv. 389), respectivamente.

<sup>1905</sup> Amador de los Ríos, 1844: 433-434.

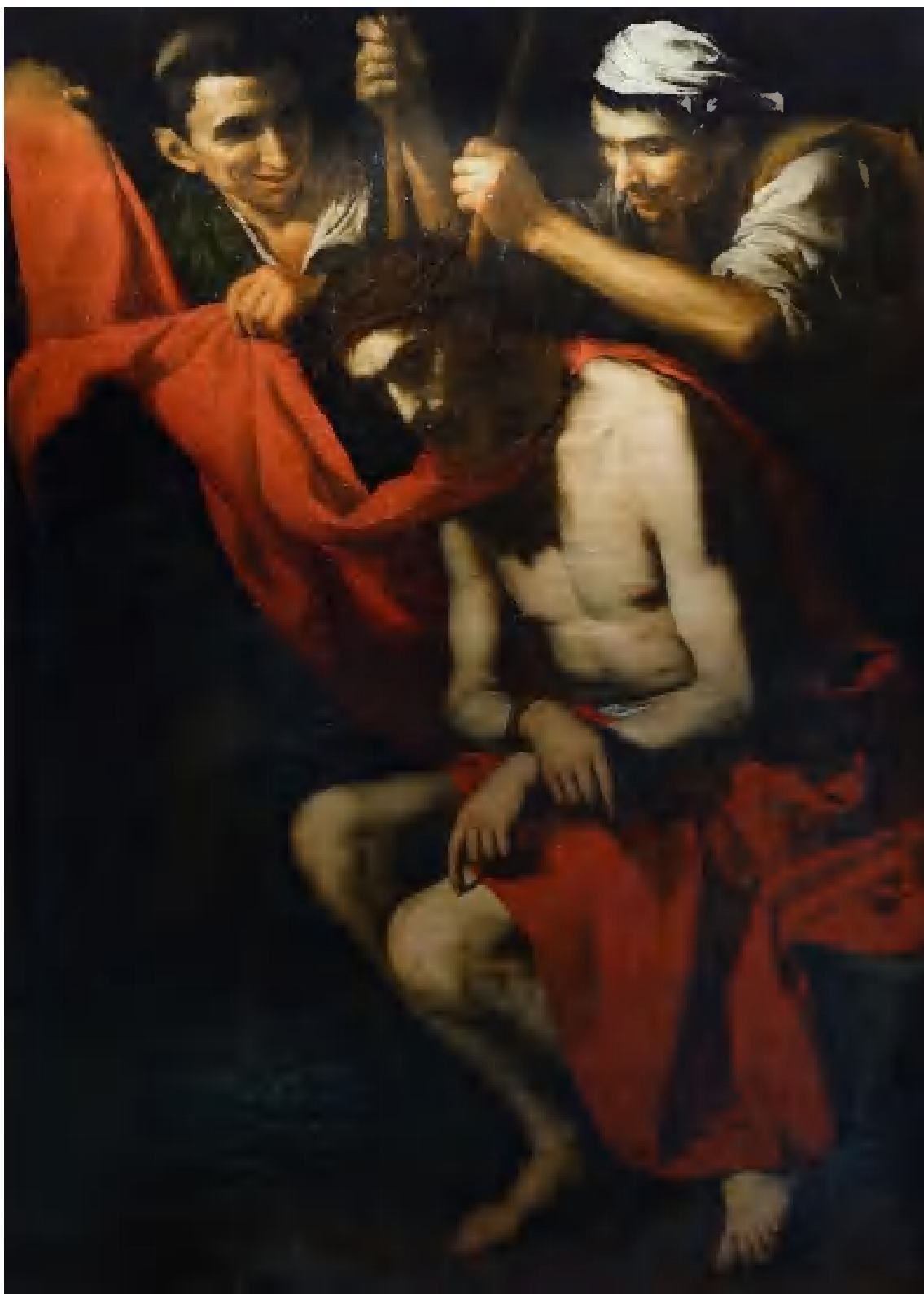
<sup>1906</sup> Amador de los Ríos, 1844: 469.

<sup>1907</sup> Amador de los Ríos, 1844: 484-485.

<sup>1908</sup> Amador de los Ríos, 1844: 496

<sup>1909</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 354-355. El primer ejemplar viene descrito como «otro quadro grande que representa un filósofo con el globo, original excelente de José Ribera, llamado el Españolito».

<sup>1910</sup> Ponz, 1794, XVIII: 23, 26-27. No se especifican las iconografías de los cuadros.



698

Fig. 361.- José de Ribera, *Coronación de Espinas*, 1620.  
Sevilla: Palacios de las Dueñas.

Si bien, en la producción de Murillo a partir de mediados de la década de 1650 se aprecia una deuda a los modelos italianos –especialmente de los boloñeses–, como consecuencia del visionado de la colección del arzobispo Domingo Pimentel, entre otros, como se ha tratado anteriormente, en su periodo de juventud, que se podría encuadrar en la década anterior, y concretamente en las obras llevadas a cabo tras el supuesto primer viaje a Madrid, se intuye una fuerte influencia de las pinturas de Ribera y Velázquez. En este sentido, Ceán Bermúdez acertó a contemplar estas afinidades en la serie ejecutada para el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla de la siguiente manera:

«Manifestó desde luego en estos quadros los tres profesores á quien se propuso imitar en Madrid; porque en los ángeles del que representa a un venerable estático en la cocina, se ve todo el estilo del Spagnoletto: el de Wan Dick en el perfil de la cabeza y manos de la Santa Clara en su tránsito; y el de Velázquez en todo el lienzo de S. Diego con los pobres»<sup>1911</sup>.

699

Como consecuencia, se ha sugerido además que Murillo se pudo inspirar en el *Bautismo de Cristo* de Ribera del Museo de Bellas Artes de Nancy, el cual procedía de la iglesia de San Pascual Bailón de Madrid, para el cuadro del mismo tema situado en la capilla del Bautismo de la Catedral de Sevilla<sup>1912</sup>.

Sin embargo, antes que Murillo, ya habían acusado esta influencia Velázquez y hacia 1620, Zurbarán ya se había inspirado en algunas estampas de Ribera, como puede advertirse en el *San Pedro* y *San Pablo* de la iglesia de San Esteban de Sevilla, copiando para el primero el torso del *San Jerónimo* del valenciano<sup>1913</sup>. Así como Pablo Legot, en cuyo *San Jerónimo Penitente* de la Catedral de Sevilla se puede advertir claramente que conocía profundamente la obra de Ribera<sup>1914</sup>, y Francisco de Herrera, *el Viejo*, en las

<sup>1911</sup> Ceán Bermúdez, 1800, II: 49.

<sup>1912</sup> Spinosa, 2008: 457.

<sup>1913</sup> Torres Martín, 1963: xxxvii. Pérez Sánchez, 1993b: 124.

<sup>1914</sup> Valdivieso, 1984: 413. Se conoce que Legot reelaboró en diversas ocasiones estampas de artistas italianos como Beccafumi y Raffaello Schiaminossi, entre otros; véase: Navarrete Prieto, 1998: 268-272.

obras de su primer periodo naturalista se aprecia una influencia muy fuerte de las propuestas de este maestro<sup>1915</sup>, hasta tal punto que se le ha atribuido un lienzo de *San Jerónimo Penitente* conservado en la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera (fig. 362)<sup>1916</sup>, el cual podría pasar por obra de algún discípulo napolitano de Ribera.



Fig. 362.- Francisco de Herrera, el "Viejo" (atrib.), *San Jerónimo penitente*. Arcos de la Frontera: Iglesia de San Pedro.

---

<sup>1915</sup> Martínez Ripoll, 1978: 9.

<sup>1916</sup> Romero de Torres, 1934, IV: n° 321 bis.

La presencia de la pintura napolitana en Sevilla no se limita solamente a las obras de Ribera. De Giovan Bernardino Azzolino (c. 1572–1645), pintor que muy probablemente trabajó para el virrey y su esposa entre 1617 y 1618 en Nápoles, se conserva en la Colegiata de Osuna un lienzo representando a *Jesús e el Getsemaní al pie del monte de los olivos*, el cual formaría parte del legado de diez obras que Catalina Enríquez donó a aquel templo tras volver de Italia<sup>1917</sup>. Con las mismas ubicación y procedencia se encuentra un *San Genaro mártir ante la visión de la Virgen con el Niño* de Fabrizio Santafede (c. 1555–1626)<sup>1918</sup>. De Giovanni Battista Caracciolo se conserva en el Museo del Bellas Artes de Sevilla una *Degollación del Bautista* (fig. 363), similar a las otras versiones existentes en las Galerías de los Uffizi en Florencia, en la Colección Pletzer de Colonia<sup>1919</sup>, y otra en la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España en Roma. Además, en la Catedral de Sevilla existe una copia de gran calidad de la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (fig. 364)<sup>1920</sup>, considerada por Valdivieso como una réplica del ejemplar conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>1921</sup>.

701

Por otra parte, en el museo de Sevilla existe un *Bodegón de uvas* de Giuseppe Ruoppolo (†1710)<sup>1922</sup>, y en la misma institución atribuido por Pérez Sánchez a Pacecco de Rosa (1607–1656) un *San Sebastián* procedente de la colección González Abreu, el cual aparece actualmente inventariado como de seguidor de Ribera<sup>1923</sup>. De Salvatore Rosa (1615–1673) se conservan en la residencia del Marqués de Saucedá en Écija tres marinas<sup>1924</sup>; en la de Sebastián Martínez en Cádiz un lienzo con *Endimión y la Luna*<sup>1925</sup>, en aquella de Aniceto Bravo diez cuadros de marinas y batallas<sup>1926</sup>, una *Cabaña* propiedad de Sánchez Urbina<sup>1927</sup>, otras dos marinas y dos cabañas en posesión de Jorge

<sup>1917</sup> Farina, 2018a: 90-91.

<sup>1918</sup> Atribución sugerida por Pérez Sánchez en Rodríguez Buzón Calle, 1985: 63 y 79. Farina, 2018b: 92-94.

<sup>1919</sup> Pérez Sánchez, 1973: n° cat. 15.

<sup>1920</sup> Longhi, 1915: 58-75. Tormo, 1916: 25; 1924: 10. Pérez Sánchez, 1965: 380.

<sup>1921</sup> Valdivieso, 1984: 455.

<sup>1922</sup> Pérez Sánchez, 1965: 446-447.

<sup>1923</sup> Pérez Sánchez, 1965: 434. Izquierdo y Muñoz, 1990: 120.

<sup>1924</sup> Pérez Sánchez, 1965: 437.

<sup>1925</sup> Ponz, 1794, XVIII: 23.

<sup>1926</sup> Amador de los Ríos, 1844: 443.

<sup>1927</sup> Amador de los Ríos, 1844: 499. Citado por el autor como de Rosa «atribuida con bastante razón».

Díaz Martínez<sup>1928</sup>, tres batallas y un paisaje con «cuatro hombres sobre una roca á orillas del agua» en la colección de López Cepero<sup>1929</sup>, otros dos paisajes en la colección de los duques de Montpensier, así como en la del conde de Maule un *Paisaje con animales*<sup>1930</sup>, todos ellos en paradero desconocido. En la Catedral de Cádiz se conserva un lienzo con la representación de la *Muerte de Abel* atribuido hasta el momento a un anónimo flamenco (fig. 365)<sup>1931</sup>, aunque guarda estrechas similitudes con una obra de la misma temática de un pintor vinculado a Pacecco de Rosa en Nápoles, Filippo Vitale (c. 1585–1650).

702

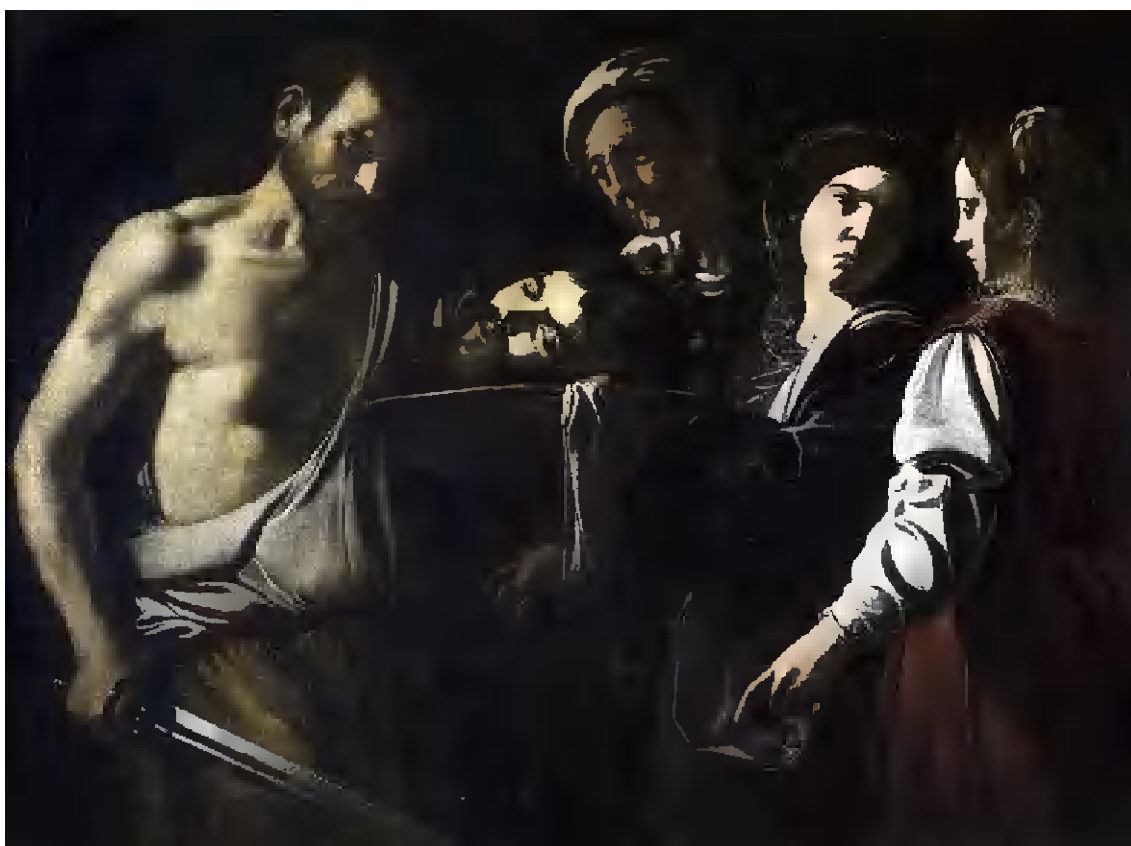


Fig. 363.- Giovanni Battista Caracciolo, “Battistello”, *Degollación del Bautista*, c. 1630. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

---

<sup>1928</sup> Amador de los Ríos, 1844: 490.

<sup>1929</sup> AAVV, 1860: 9 (nº inv. 63 y 64), 43 (nº inv. 544) y 14 (nº inv. 129). Este religioso tenía además en su haber dos bodegones de peces de Giuseppe Recco. En: AAVV, 1860: 67 (nº inv. 875-876). Actualmente, se conserva en la Casa de Pilatos un *Bodegón con sirviente* de este mismo pintor, firmado y fechado en 1679, pero inventariado en este edificio en 1716. Véase: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=351> (consultado: 4 de septiembre de 2019).

<sup>1930</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

<sup>1931</sup> IAPH, nº inv. 55891.



Fig. 364.- Giovanni Battista Caracciolo, “Battistello”, *Santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús*, c. 1620. Sevilla: Catedral.

703

En la residencia gaditana del conde de Maule se encontraba una obra de otro pintor napolitano, Andrea Vaccaro (1604–1670), que representaba el *Martirio de Santa Catalina*<sup>1932</sup>. De Mattia Preti (1613–1699) se inventarió en la colección de Nicolás de Omazur en 1690 un «lienzito largo que contiene donde las Concubinas de Salomón idolatraron con su moldura de ojas de laurel dorada original»<sup>1933</sup>. En cambio, sí se conserva de este pintor en la actualidad un *Ángel de la Guarda* en la Catedral de Sevilla, (fig. 366) el cual fue erróneamente atribuido al Guercino por Gestoso<sup>1934</sup>, siendo Longhi quien acertara al proponer la autoría al *Cavaliere Calabrese*<sup>1935</sup>, probablemente donada por Manuel Arias, quien fue gobernó el arzobispado hispalense entre 1702 y 1717. También el palacio arzobispal conserva actualmente tres lienzos suyos que representan

<sup>1932</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 347.

<sup>1933</sup> Kinkead, 1989: 156.

<sup>1934</sup> Gestoso y Pérez, 1909b: 15

<sup>1935</sup> Longhi, 1943: 61. Pérez Sánchez, 1965: 418. Valdivieso, 1978: 134.

*Job en el muladar*, la *Degollación del Bautista* (fig. 367) y *Santa Teresa de Jesús*<sup>1936</sup>. Antes de la invasión francesa existía otra más con la imagen de *Nuestra Señora adorada por santos*, la cual fue legada de igual modo a esta residencia por Manuel Arias a comienzos del siglo XVIII junto con las demás obras de Preti citadas, a excepción del retrato de la santa<sup>1937</sup>. Asimismo, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se expone un lienzo con *Cristo resucitado en el cenáculo* (fig. 368), el cual entró en esta institución al ser cedido por Olegario Peralbo<sup>1938</sup>, creído procedente de la colección de López Cepero, quien lo consideraba obra del Guercino<sup>1939</sup>. Además, del mismo pintor se conserva en la colección jerezana de Pérez Asensio un *Martirio de San Sebastián*, el cual se cree una versión autógrafa de la obra de Preti en Nápoles, así como un *Santa Lucia* de Massimo Stanzione<sup>1940</sup>.

Si bien estos lienzos tuvieron poca repercusión en la escuela barroca sevillana debido a la tardía fecha en la que llegaron a la capital hispalense, Mattia Preti tuvo un papel fundamental en la formación del sevillano Pedro Nuñez de Villavicencio, quien realizó una estancia en Italia y Malta, en donde fue nombrado Caballero de gracia de la Orden de San Juan y entró en contacto con el pintor italiano, con quien perfeccionaría su formación imitando su estilo y copiando sus obras<sup>1941</sup>. En este sentido, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente de la colección de Antonio Muñoz, conserva una obra que representa a *Judith mostrando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia* (fig. 369), firmado y fechado en 1674 por Villavicencio, cuya composición está copiando un cuadro

---

<sup>1936</sup> Valdivieso y Serrera, 1978: 81-83.

<sup>1937</sup> Valdivieso y Serrera, 1978: 79-81. Este arzobispo pudo conocer personalmente a Preti cuando ingresó en la Orden de San Juan en Malta, donde residió varios años. Con esta misma procedencia existía en la iglesia de San Felipe Neri otro lienzo de grandes dimensiones de este pintor con un episodio de la vida del santo; véase: Mata Carriazo, 1929: 177. Asimismo, en la iglesia de San Pablo se podía ver otro cuadro de Preti, el cual fue expoliado por los franceses; véase: Lasso de la Vega y López de Tejada, 1933: 42. En la Catedral de Cádiz existe un lienzo con la efigie de *San Lucas* que se ha querido relacionar con la obra de Preti; véase: Alonso de la Sierra et al, 2005: 37-38.

<sup>1938</sup> Pérez Sánchez, 1965: 419.

<sup>1939</sup> Valdivieso y Serrera, 1978: 81. Lollobrigida, 2017: 140.

<sup>1940</sup> Pérez Sánchez, 1965: 421 y 456. Este mismo autor cita la presencia de una *Virgen con el Niño y San Francisco* en la colección Fernández Valderrama en Écija, atribuida a un anónimo napolitano. En: Pérez Sánchez, 1965: 481.

<sup>1941</sup> Palomino, 1986: 338. El biógrafo afirma que vio una *María Magdalena* que copió Nuñez de Villavicencio, la cual «verdaderamente la tuve por del caballero Matías». Sobre esta estancia, véase: González Ramos, 1999: 46-49.



de Preti que se halla en el Museo Nazionale de la Valleta<sup>1942</sup>. No obstante, tras su vuelta a Sevilla se erigiría como uno de los fundadores de la citada Academia, y su estilo viró hacia las propuestas de Murillo, con quien mantenía una estrecha amistad<sup>1943</sup>.

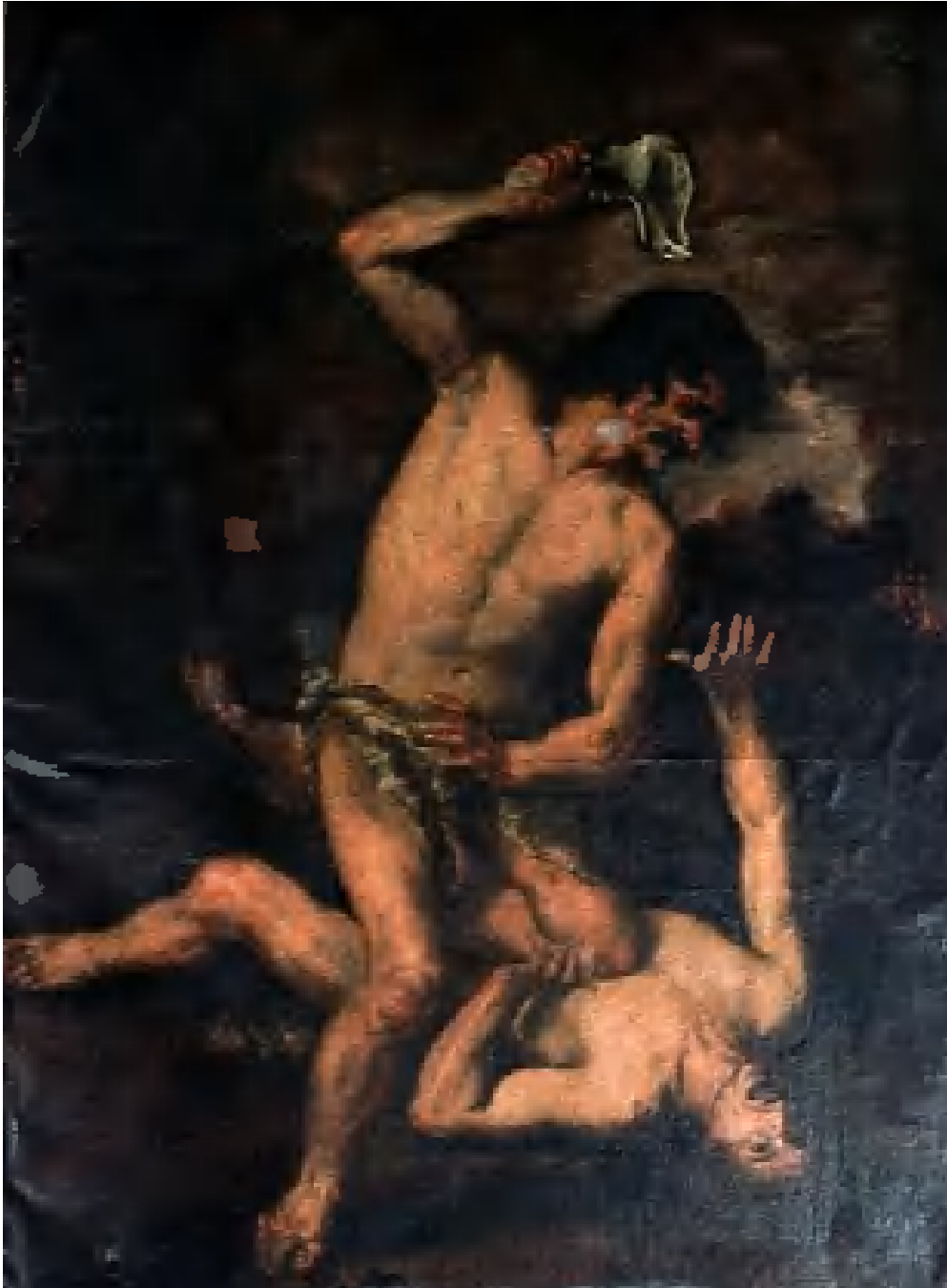


Fig. 365.- Filippo Vitale (seguidor), *La muerte de Abel*, c. 1640.  
Cádiz: Catedral.

<sup>1942</sup> Valdivieso, 1982a: 78. González Ramos, 1999: 135. Se cree que fue pintada en Malta y traída a Sevilla por Manuel Arias.

<sup>1943</sup> González Ramos, 1999: 56-64.

706



Fig. 366.- Mattia Preti, *Ángel de la Guardia*.  
Sevilla: Catedral.



Fig. 367.- Mattia Preti, *Degollación del Bautista*.  
Sevilla: palacio arzobispal.



Fig. 368.- Mattia Preti, *Cristo resucitado en el cenáculo*, c. 1670-1675.  
Sevilla: Museo del Bellas Artes.



708

Fig. 369.- Pedro Núñez de Villavicencio, *Judith mostrando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia*, 1674. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Por otra parte, a los territorios del antiguo reino de Sevilla llegaron numerosas obras de Luca Giordano (1634–1705), quien estuvo en Madrid en la década de 1690. En su producción se aprecia un gran eclecticismo basado en estilos muy diversos, los cuales oscilan desde el clasicismo de los pintores boloñeses, hasta el naturalismo napolitano, así como cierta influencia de Mattia Preti, con quien se relacionó personalmente. En este sentido, por ejemplo, se encuentran en la capilla de San Andrés de la Catedral hispalense dos lienzos, ambos de idénticas y grandes dimensiones (275 x 352 cm.), que representan la *Traslación del Arca de la Alianza* y el *Cántico de Débora*<sup>1944</sup>, así como en el Palacio de las Dueñas se expone una *Adoración de los Reyes Magos* firmada por el pintor (fig. 370). Otras obras que estuvieron en Sevilla, pero que actualmente se hallan en paradero

<sup>1944</sup> Gestoso y Pérez, 1909b: 18. Valdivieso duda si estas obras son de Giordano o Solimena, uno de sus discípulos. Valdivieso, 1978: 132.

desconocido son una *Magdalena*, la *Samaritana en el pozo* y un *Paisaje con ruinas* presentes en la residencia de Jorge Díez Martínez<sup>1945</sup>; en la residencia de Aniceto Bravo existían nada menos que catorce obras suyas, entre las que se encontraban un *San Félix Cantalicio*, *San Carlos Borromeo* –ambos de grandes dimensiones–, *Santa Lucía*, *San Agustín*, la *Mujer adúltera*, el *Martirio de San Pedro de Arbués*, el *Juicio de Salomón* y un boceto de una de las pinturas que decoran los techos de El Escorial, estando estos dos últimos firmados<sup>1946</sup>. En la morada del deán López Cepero se podía contemplar otro de sus bocetos con las *Virtudes*<sup>1947</sup> y un *San Vicente Ferrer*<sup>1948</sup>.



Fig. 370.- Luca Giordano, *Adoración de los Reyes Magos*.  
Sevilla: Palacio de las Dueñas.

<sup>1945</sup> Amador de los Ríos, 1844: 490.

<sup>1946</sup> Amador de los Ríos, 1844: 443.

<sup>1947</sup> AAVV, 1860: 6 (nº inv. 10).

<sup>1948</sup> AAVV, 1860: 49 (nº inv. 622).

Las obras de sus seguidores también alcanzaron estos territorios, como el *Martirio de Santa Catalina* de la colección Cepeda de Giuseppe Simonelli (1650–1710)<sup>1949</sup>; de Francesco Solimena (1657–1747) Díez Martínez poseía una *Apoteosis de un príncipe italiano* y un *San Francisco Javier predicando a los indios*<sup>1950</sup>; y Paolo De Matteis (1662–1728), del que se conserva en el Museo de Cádiz un *Martirio de San Francisco Javier* a este artista atribuido.

No obstante, debido al eclecticismo del maestro y que muy probablemente las obras de esos autores llegarían a Sevilla muy avanzado el siglo XVII, la influencia que estas pudieron ejercer en la escuela sevillana resultaría mínima, pues los grandes maestros de la escuela local habían conseguido una dilatada fama en vida con un estilo ya formado por entonces, lo que impediría que permeara en su producción las composiciones de estos artistas que comenzaron su andadura posteriormente. Así mismo, la mayoría de los seguidores de los artistas hispalenses, como Murillo, vivirían a la sombra de la fuerte presencia de estos maestros incluso tras sus muertes, puesto que la demanda de sus obras continuó más allá del final de la centuria. Sin embargo, se puede encontrar ciertas excepciones en la segunda mitad del Seiscientos, como el mencionado Núñez de Villavicencio, y otros que florecieron posteriormente.

710

### 5.1.1.- Una aproximación a la presencia napolitana en Sevilla en el siglo XVII

La presencia napolitana en los territorios del antiguo reino de Sevilla se descubre, a tenor de la información que se conoce en la actualidad, poco numerosa y en su mayoría vinculada al comercio con América. A diferencia de los territorios estudiados hasta ahora de Florencia, Génova y Roma, los cuales no formaban parte de la corona castellana, Nápoles sí estuvo durante varios siglos bajo dominación española, controlada a través de del virrey que actuaba como representante del monarca. Por ello, al estar su economía

---

<sup>1949</sup> Pérez Sánchez, 1965: 450.

<sup>1950</sup> Amador de los Ríos, 1844: 490. El propio autor recela sobre la atribución a Solimena del segundo lienzo citado.

vinculada al imperio no tendría sentido crear comunidades en otras ciudades españolas que tuvieran como objeto la propia protección como minoría dentro de una población ajena, puesto que los napolitanos eran súbditos de pleno derecho del rey de España<sup>1951</sup>. Más aún cuando hasta finales del siglo XVI había vivido una expansión económica gracias a la exportación de materia prima y producción de manufacturados, actividades apoyadas en la situación de su puerto, el cual como se ha podido ver en capítulos anteriores, se situaba estratégicamente en la salida al sur del Mediterráneo, en las vías marítimas que llegaban desde el norte de Italia hasta Sicilia y su continuación a otros puntos, como la península ibérica<sup>1952</sup>.

No obstante, con frecuencia se encuentran rastros documentales de personajes napolitanos que pasaron por Sevilla con diversos objetivos, siendo el más común el viaje al Nuevo Mundo. En este sentido, en 1589, fallecía asesinado en Coria del Río un artillero napolitano al servicio del monarca español llamado Juan Rodríguez del Rosso, el cual firmaba como vecino de Ibiza, cuando se disponía a realizar el viaje a América con la intención de vender ciertas mercaderías. Cuando el barco en que debía partir llegó a Sanlúcar de Barrameda, el capitán escribía a la Casa de Contratación para advertir que en su nave iba una caja que pertenecía al fallecido, adjuntando el inventario de los bienes que contenía, muy probablemente para venderlos en almoneda, puesto que el napolitano no dejó estipulado ningún testamento. Entre ellos, además de su ropa y armas, se encontraban treinta y seis platos grandes y otros tanto medianos decorados de cerámica de Talavera, cuatro docenas de botones de pasta de esmeraldas, cientos de cadenas con cuentas de vidrios de diferentes colores, dos rosario de ébano, uno de corales finos y más de cien falsos más pequeños, seis docenas de medallas de latón, utensilios de barbero, hilo y otros materiales de costura, así como «una docena de imágenes con que se dan paz» y doce retablos pequeños de vidrios iluminados<sup>1953</sup>.

---

<sup>1951</sup> Sobre el funcionamiento político del Reino de Nápoles, especialmente de la corte en la capital partenopea, véase: Muto, 1985, 66-94 y 258-261; 2009:63-76.

<sup>1952</sup> A pesar de ello, el reino de Nápoles no estaría a salvo de la inestabilidad económica que sacudió a todo el imperio castellano en el siglo XVII. Para ello, véase: Sabatini, 2009: 77-94.

<sup>1953</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 330.

Por esa misma fecha se encontraba en Sevilla el escultor y arquitecto Benvenuto Tortelli (c.1533–1594), quien había llegado en la década de 1560 contratado por el I duque de Alcalá, Per Afán de Ribera y Portocarrero, para que reformase el palacio familiar, conocido posteriormente como Casa de Pilatos. El artista, aunque originario de Brescia, desarrolló toda su carrera en Nápoles, desde donde partió hacia tierras castellanas contratado por este noble, que era entonces virrey de Nápoles, iniciando a finales de 1568 las obras en la mencionada residencia, consistentes en sustituir parte del antiguo palacio gótico-mudéjar por nuevos espacios modernos, acomodados a las exigencias sociales surgidas en aquel momento<sup>1954</sup>. Además, para el duque también llevó a cabo la remodelación de su palacio en Bornos, destacando la introducción de las logias en la configuración de su jardín, las cuales serían decoradas con estatuas clásicas y fuentes con grutescos a la manera de importantes palacios italianos del momento<sup>1955</sup>. Tortelli, además de estos compromisos, llegaría a ser Maestro Mayor de la ciudad de Sevilla, encargándose de la continuación de la edificación del Hospital de las Cinco Llagas, entre otros proyectos<sup>1956</sup>.

712

En julio de 1616 se concedió la licencia de pasajero a Indias a Diego Bonifacio, un napolitano que debía estar residiendo en la ciudad desde hacía al menos diez años, es decir, desde 1606, cuando esposó a la sevillana Leonor de Alba, quienes tenían su morada en el barrio de Triana. Él mismo, en la petición para cruzar el Atlántico confirmaba que llegó «muy niño desde la çiudad de Napoles donde nací y todo este tiempo estado en esta çiudad»<sup>1957</sup>. El motivo que alegaron para realizar dicho viaje no estaba en esta ocasión relacionado con el comercio, sino por la presencia en México de la hermana de su esposa, Beatriz Correa, quien se había unido en matrimonio con Juan Díaz, un adinerado barbero y cirujano que había hecho fortuna allí. Estos se ofrecieron a ayudarlos para que pudieran

---

<sup>1954</sup> Lleó Cañal, 1984: 198-199; 2017a: 105-106; 2017b: 183.

<sup>1955</sup> Lleó Cañal, 1984: 200-203; 2017a: 106-111.

<sup>1956</sup> Para las obras realizadas como maestro mayor, así como el proyecto de decoración de la Galera Real de Juan de Austria, véase Lleó Cañal, 2017b: 183-190.

<sup>1957</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 329.



igualmente marchar a América, conociendo la situación económica inestable que estaba pasando por entonces su familia.

A finales del siglo XVII, residía en Jerez de la Frontera el mercader napolitano Alonso Mirella Carrara y Pignatelli, quien en 1712 fue procesado por el Tribunal del Santo Oficio por judaísmo<sup>1958</sup>, y cinco años más tarde pasó por estas tierras Carmine Nicola Caracciolo, V Príncipe de Santo Buono y Grande de España, con todo su séquito cuando fue nombrado como Virrey del Perú. Entre sus números acompañantes se hallaban su mujer y su hija, y una corte formada por decenas de personas de muchas partes de Italia, como Nápoles, Bolonia, Génova, Rímmini, Urbino, Turín y Roma, así como España, Francia y Flandes<sup>1959</sup>, demostrándose con estos ejemplos que, si bien en menor proporción, la presencia de personajes de los territorios del reino de Nápoles se sentiría más allá del fin del siglo XVII.

## **5.2.- Reino de Sicilia**

713

De modo similar se sintió la presencia siciliana en Sevilla durante el siglo XVII, habiendo sido probablemente esta ciudad castellana aquella que atrajo a un mayor número de ciudadanos de aquella región, encontrándose para esta elección razones coincidentes con el caso de los napolitanos, es decir, las oportunidades del mercado y de América. Uno de los primeros sicilianos que aparecen registrados a través de la documentación histórica en el sur de la península llegaría pocos años antes del Descubrimiento del Nuevo Mundo, tratándose de un mercader de esclavos llamado Guglielmo, estando en Córdoba en 1489<sup>1960</sup>. Durante el siglo XVI el flujo debió ser frecuente<sup>1961</sup>, pues a finales de esa centuria ya se encontraban diversos sicilianos considerados vecinos de las localidades del

---

<sup>1958</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 331.

<sup>1959</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 332.

<sup>1960</sup> Ciaramitaro, 2013-2014: 81.

<sup>1961</sup> Ejemplo de ello es la estancia en la ciudad en 1526 del noble siciliano Matteo Barresi, barón de Petraperzia, con motivo de la celebración de las bodas de Carlos V e Isabel de Portugal. Barresi fue gran mecenas y en Sevilla encargó, al menos, las pinturas para la decoración de una cama a los pintores Gonzalo de Flores y Hernando de Alcalá; véase: Escuredo y Japón, 2015: 547-555.

reino hispalense. Como Giuseppe Valiente, un palermitano vecino de Cádiz que había estado al servicio de la empresa mercantil de José de Villanueva por más de veinte años, encontrando la muerte en el trayecto hacia América en 1627, siendo enterrado siguiendo sus últimas voluntades en el Hospital de la Misericordia de Cádiz<sup>1962</sup>.

En 1613 murió en Caracas Giovanni di Cesare, natural de Sicilia, dejando como heredera a su hija Catalina, habiendo llegado a América ilegalmente sin haber obtenido el pasaje requerido<sup>1963</sup>. Mediante el informe generado por la Casa de Contratación a tales efectos se conoce que se dedicó al comercio, con cuya actividad llegó a enriquecerse, por lo que esta institución reclamó a sus familiares como condena la fortuna que había conseguido el fallecido<sup>1964</sup>. Varios años más tarde, en 1636, se registraría el fallecimiento de Miguel Márquez en el Hospital de San Juan de Montesclaros en Veracruz, un marinero de cuarenta y cinco años originario de Lipari, dejando como heredero a su hermano Sebastián Márquez, quien también se encontraba allí<sup>1965</sup>.

714

El también marinero Stephano di Raffaele, nacido en 1630 en Ragusa, se trasladó a Sevilla cuando tenía catorce años con sus padres, Giovanni y Maria, esposándose tiempo después con la española Francisca Peláez en la Catedral de Cádiz en 1665, donde establecería su residencia familiar. Su integración social –apoyada muy probablemente en la riqueza conseguida con su actividad en los puertos del reino– le permitió obtener fácilmente en 1676 su naturalización<sup>1966</sup>. Entre los testimonios aportados a tal efecto, se incluyó uno de Nicolás Suárez, otro siciliano que había llegado a estas tierras en 1641 y el cual desde entonces se dedicaba al comercio entre Cádiz, Sevilla y otros lugares del reino<sup>1967</sup>.

En Sevilla, Lorenzo Dato, natural de Palermo, y Maria de Ovisso celebraron su matrimonio en 1680 en la Colegiata del Salvador. De su actividad profesional transcende que estuvo al servicio de Gonzalo Chacón, en cuyo galeón viajaba en la ruta entre España

---

<sup>1962</sup> Ciaramitaro, 2013-2014: 82-83. Sobre la participación de los sicilianos en la carrera de Indias, véase: Ciaramitaro, 2011: 215-228.

<sup>1963</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 333.

<sup>1964</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 333 (concretamente los folios 33r-v).

<sup>1965</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 334.

<sup>1966</sup> Ciaramitaro, 2013-2014: 85-86.

<sup>1967</sup> Ciaramitaro, 2013-2014: 85-87.

y Portobello, siendo en una travesía que se llevaba a cabo en 1686 cuando encontró la muerte<sup>1968</sup>.

Como en la capital partenopea, la presencia sevillana se sintió en el *Seicento* siciliano especialmente vinculada a la nobleza y a los mandatarios allí enviados, siendo uno de los más relevantes de todo el siglo el virrey Pedro Téllez-Girón, duque de Osuna. Se conoce que a comienzos de la centuria este reino estaba sumido en una crisis económica y en el caos social, que se unía a los ataques extranjeros, aunque debido a las medidas impuestas por Osuna a partir de 1611, año en que llegó a la isla, la grave situación comenzó a mitigar, hasta 1616 cuando es nombrado virrey de Nápoles<sup>1969</sup>. Pocos años después, comenzaría la construcción del barrio militar de Santiago por parte de los españoles, en cuyo interior se situaba la iglesia de Santiago de los Militares, reconvertida por entonces en la sede religiosa de la nación española en Palermo. Su hijo, Juan Téllez-Girón, también fue nombrado virrey de Sicilia en 1655 falleciendo al año siguiente en Palermo<sup>1970</sup>.

715

El III duque de Alcalá fue nombrado lugarteniente y capitán general de Sicilia en 1632, entrando en la ciudad el veinticinco de noviembre en una cabalgata acompañado a ambos lados por el duque de Montalto, su yerno, y del príncipe de Carini, así como del mismo modo la esposa de Alcalá, quien iba junto a su hija la duquesa de Montalto y la princesa de Carini, seguidos por el Consejo, el Senado y otros miembros de la nobleza hasta la Catedral de Palermo, donde se produjo la ceremonia de juramento del cargo.<sup>1971</sup> Según las crónicas, en el periodo que fue gobernante hasta 1635, el noble obtuvo la simpatía de los ciudadanos, siendo riguroso en su mandato y al mismo tiempo un hombre de cultura, pues entre otras medidas ordenó recoger en un volumen todas las pragmáticas del reino, antiguas y modernas, siendo considerado una publicación «importantissima

<sup>1968</sup> Ciaramitaro, 2013-2014: 83-84.

<sup>1969</sup> Linde, 2005: 99- 124.

<sup>1970</sup> Sobre el traslado de su cuerpo de Palermo a Sevilla, véase el apéndice documental, doc. núm. 335.

<sup>1971</sup> Auria, 1697: 97. Según González Moreno, el juramento se llegó a cabo el 20 de mayo de ese mismo año; en: González Moreno, 1969: 175.

all'universal benefizio dello stato Politico dal Regno di Sicilia»<sup>1972</sup>. Además, introdujo en Palermo la Orden de los Clérigos Regulares Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías, propiciando la construcción de un nuevo convento e iglesia, cuya advocación fue dedicada a los santos Silvestres y Fernando, por el nombre del duque<sup>1973</sup>. Además, fundó en la iglesia de Santa Maria dell'Itria la Hermandad del Refugio, para la atención y ayuda a los más necesitados, siguiendo el modelo de la sede de aquella misma asociación en Madrid, así como una congregación secreta en la iglesia de San Giuseppe de los padres Teatinos<sup>1974</sup>. En este sentido, cabe destacar la presencia por entonces del sevillano fray Laureano de Cárcamo en el convento de la Orden de los Carmelitas de Palermo, quien murió en 1637 tras haber llegado a ser nombrado regente del dicho monasterio y un excelente escritor de sermones<sup>1975</sup>.

En todos esos años demostró públicamente su sensibilidad hacia las artes con el embellecimiento de varias calles y plazas palermitanas con árboles, fuentes y estatuas, como la actual vía Lincoln, que comienza en Porta di Vicari y concluye en el mar, en la que ordenó plantar en ambos lados chopos y olmos, donde además mandó colocar una fuente rodeada por un anfiteatro y diversas estatuas, como las de San Antonio y San Pedro de Alcántara. Esta obra, se realizó en 1634 por Mariano Smiriglio (1561–1636) y Vincenzo La Barbera (1577–1642), y fue colocada al inicio de vía Maqueda, aunque actualmente solamente queda una parte de esta en la plaza de Alberico Gentili<sup>1976</sup>. También, siguiendo la moda de la construcción de las fuentes en la ciudad, ordenó levantar una llamada de los *Cuatro Vientos* delante del convento de los Mercedarios –de la cual solamente ha sobrevivido una imagen de bulto redondo conocida como la *estatua del genio*–, así como otra con las armas de la familia Ribera en la plaza que antecede a la iglesia de Santa Maria di Gesù, a las afuera de la ciudad, en Monte Grifone<sup>1977</sup>.

---

<sup>1972</sup> Auria, 1697: 97.

<sup>1973</sup> Auria, 1697: 97.

<sup>1974</sup> Auria, 1697: 98.

<sup>1975</sup> Arana de Varflora, 1791: 70.

<sup>1976</sup> Auria, 1697: 97-98. Ruggieri Tricoli, 1984: 181-182.

<sup>1977</sup> Auria, 1697: 98.

Demostrado el afán por el mecenazgo artístico del noble, es muy probable que en su estancia en Sicilia aumentara con algunos ejemplares su ya nutrida colección, pero nada se conoce de los cuadros que pudo adquirir entonces. Como se ha mencionado, su hija María Enríquez Afán de Ribera estuvo casada hasta su muerte en 1638 con Luis Guillermo de Moncada y Aragón, duque de Montalto, virrey de Sicilia entre 1635 y 1639, siendo una de las personalidades más relevantes del Palermo de entonces. Con su suegro, Moncada compartía el gusto por las obras de Ribera, pues como se ha indicado en el capítulo anterior, en una estancia en Caserta, este solicitó los servicios del pintor para la ejecución de un retrato. Andrea Azzolino, pintor y cuñado del valenciano, trabajó en la decoración del palacio Ajutamicristo de Palermo desde 1628, morada de Luis de Moncada, pudiendo haber sido otro de los nexos para llegar hasta Ribera<sup>1978</sup>. Este personaje también constituyó una importante colección de pintura italiana y europea, parte de la cual llevaría consigo hacia 1659 a Madrid, cuando fue nombrado Caballero Mayor<sup>1979</sup>.

717

Uno de los pintores más valorados en Sicilia por aquel entonces fue Pietro Novelli, *el Monrealese* (1603–1647), quien había sido contratado por Moncada, junto a otros artistas como Vincenzo La Barbera, para la decoración de la Sala Montalto del Palazzo dei Normanni<sup>1980</sup>. El mismo noble había adquirido para sí diversos lienzos suyos<sup>1981</sup>, por lo que no resultaría extraño pensar que Alcalá hiciera lo propio, sobre todo siendo el estilo del artista con toda seguridad de su agrado, pues Novelli completó su formación entre 1625 y 1630 en Roma y Nápoles, donde pudo conocer la obra de Ribera, entre otros pintores del naturalismo<sup>1982</sup>. En España se conservan varias obras suyas<sup>1983</sup>, aunque en

<sup>1978</sup> Mancuso, 2006: 112.

<sup>1979</sup> Sobre su colección, véase: Mendola, 2006: 153-176. Gil Saura, 2016: 215-224. Sobre la estancia del Moncada en España, ver: Pilo Gallisai, 2006: 301-308. Sobre el coleccionismo en Sicilia en Edad Moderna, consúltese: Halcón, 2018: 13-35. Se ha pensado incluso que el Moncada hubiera podido pensar en visitar Sevilla al terminar su mandado en 1639, pues en 1637 su mujer había heredado el ducado al morir su padre. Sin embargo, en ese viaje esta noble perdió la vida. Halcón y Herrera, 2016: 116. En el Palacio de las Dueñas se conservan las tres vistas de Palermo las cuales representan diversas procesiones organizadas por la entrada a la ciudad de Carlos III; véase: Valdivieso, 1990: 573.

<sup>1980</sup> Di Stefano y Mazzè, 1989: 233-234. Halcón y Herrera, 2016: 113-139

<sup>1981</sup> Así lo demuestra el retrato que hizo el pintor del Moncada en su etapa de virrey, véase: Di Stefano y Mazzè, 1989: 221.

<sup>1982</sup> Sobre este pintor, véase: Di Stefano y Mazzè, 1989.

<sup>1983</sup> Pérez Sánchez, 1965: 413-416.

los territorios del antiguo reino sevillano, una vez descartado el *Apóstol Santiago* del Museo de Bellas Artes Sevilla, solo quedaría una obra que se le atribuye en el Museo de Huelva con la *Predicación del Bautista* (fig. 371)<sup>1984</sup>. No obstante, la paternidad de este lienzo también se ha puesto en duda, proponiéndose con mejor criterio otros artistas adscritos a la escuela napolitana<sup>1985</sup>, pues la calidad que presenta y la falta de unicidad lumínica de la composición alejan este lienzo de los pinceles del Monrealese.

718



Fig. 371.- Pietro Novelli, el "Monrealese" (atrib.), *Predicación del Bautista*, c. 1630-1640. Huelva: Museo.

---

<sup>1984</sup> Velasco Nevado, Muñoz Rubio y García Rincón, 1993: 104. AAVV, 1999: 61-62. Justo Estebanz, 2017: 136.

<sup>1985</sup> Méndez Rodríguez, 2007: 118.

También llegaron a la capital hispalense otras obras de arte, como esculturas y relicarios de manos de los virreyes, como la imagen en alabastro de la *Madonna de Trapani* que se conserva en la iglesia de San Andrés de Marchena, la cual fue traída por el IV duque de Arcos tras su estancia en Nápoles<sup>1986</sup>, y por los prelados, como Jaime de Palafox y Cardona, quien antes de llegar a Sevilla en 1684 fue arzobispo de Palermo<sup>1987</sup>. Una de las piezas de mayor importancia que donó este personaje en 1688 a la Catedral de Sevilla es el *Busto Relicario de Santa Rosalia* realizado por Antonino Lorenzo Castelli<sup>1988</sup>. Así como Martín de León y Cárdenas, natural de Archidona, quien comenzó los estudios teológicos en Sevilla y llegó a ser nombrado en 1630 obispo de Pozzuoli, provincia de Campania, y en 1650 arzobispo de Palermo, conociéndose que envió importantes obras de arte a diversas iglesias de su localidad natal, la cual por entonces formaba parte de la jurisdicción de la casa de Osuna, y, por tanto, del reino hispalense<sup>1989</sup>.

La devoción por la Virgen de Trápani se difundiría en los territorios sevillanos en gran parte gracias al mecenazgo religioso llevado a cabo por las familias aristocráticas que residieron en Sicilia. En este sentido, Juan Téllez-Girón y su esposa María Isabel de Sandoval y Padilla, duques de Osuna, mandaron convertir el Hospital de la Encarnación del Hijo de Dios en un monasterio de monjas de la orden de la Merced, cuya advocación la dedicaron a esta *Madonna* hacia 1626. La misma noble donó a esta institución una imagen en alabastro de esta devoción realizada en Trápani, la cual aún se conserva<sup>1990</sup>.

<sup>1986</sup> Ravé Prieto, 2018a: 179. Sobre el mecenazgo artístico en la villa ducal de Marchena, véase: Ravé Prieto, 2018b.

<sup>1987</sup> Sobre el mecenazgo de este personaje, véase: Herrera Garcia, 2012: 49-68. Chillón Raposo, 2016. Herrera García, 2018: 83-104.

<sup>1988</sup> Palomero Páramo, 1984: 602-604.

<sup>1989</sup> En la iglesia de Santa Ana de Archidona se conserva una *Custodia* con incrustaciones de Coral. Véase: Sánchez-Lafuente Gémar, 1998: 87. Para profundizar en la figura de Martín de León, véase: Vallejo Penedo, 2001. Sobre los clérigos que trajeron hasta los actuales territorios de Andalucía diversas piezas de artes suntuarias, véase: Serrano Estrella: 58-67.

<sup>1990</sup> Morón Carmona, 2016: 283-286. Para profundizar sobre las imágenes de la *Virgen de Trápani* existentes en Osuna, véase: Ravé Prieto, 2003: 46-48. Para su difusión por Andalucía, Serrano Estrella, 2017: 57.

### 5.3.- Reino de Cerdeña

En Edad Moderna, a tenor de la información conocida, Cerdeña tuvo un papel muy secundario en el ámbito cultural sevillano, siendo el factor más determinante la inexistencia de una personalidad estilística propia de las escuelas locales de la isla. Cerdeña por entonces pertenecía a la corona castellana, alargándose el dominio desde el siglo XV hasta el XVIII, siendo dependiente del Consejo de Aragón, por lo que fue perdiendo importancia en el sistema económico del Imperio desde el Descubrimiento de América, y fue entonces cuando el comercio mediterráneo comenzó a decaer en detrimento del atlántico<sup>1991</sup>. Sin embargo, fue cuando llegó a Andalucía el pintor Pedro de Raxis, *el Viejo*, natural de Cagliari y fundador de un taller familiar que tuvo un gran éxito en Andalucía oriental, estableciéndose en Alcalá la Real hacia 1528 junto con su hijo Melchor Raxis, y sus hermanos escultores Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo –más conocido como Pablo de Rojas (1549–1611). El hijo de Melchor y la española Francisca Serrano tuvieron a Pedro de Raxis, *el Joven* (1555–1626), quien seguiría la estela artística de su familia con un estilo pictórico manierista con el que conseguiría gran reconocimiento en Granada. En cambio, sus hermanos Bartolomé y Gaspar, así como sus herederos trabajarían en Sevilla, aunque poco trasciende de la obra de estos pintores en la capital hispalense<sup>1992</sup>.

720

Como consecuencia de las relaciones con Sevilla, se conserva en el Museo del Duomo de Cagliari una píxide consistente en un coco montado en plata, manufactura americana que hubo necesariamente de transitar por el puerto de la capital hispalense<sup>1993</sup>.

---

<sup>1991</sup> Sobre la historia de esta isla en tiempos de la dominación española, véase: Manconi, 2010.

<sup>1992</sup> Sobre esta familia de artistas, véase Gila Medina, 1987: 167-178; 1992: 35-48; 2003: 289-406. Agus, 2016.

<sup>1993</sup> Para esta pieza, véase: Baire, 2006: 51.



#### 5.4.- Malta

El archipiélago maltés se halla situado al sur de Sicilia, región a la que se vincularía desde antiguo por su cercanía, siendo repoblada tras la reconquista cristiana por numerosos ciudadanos sicilianos, creando así una nueva sociedad prácticamente italiana desde entonces. En el siglo XII, Malta pasó a formar parte de la corona de Aragón hasta que en 1522 Carlos V la cedió a la Orden de San Juan de Jerusalén a cambio de una renta simbólica. Esta decidió establecer el italiano como idioma oficial del archipiélago, propiciando la llegada de napolitanos y sicilianos, impregnándose así del carácter cultural y social italiano durante toda la Edad Moderna.

En Sevilla, esta Orden estuvo presente desde la época de las reconquistas castellanas, obteniendo como compensación a la ayuda prestada en esta causa ciertos privilegios que les permitieron a sus miembros, situándose en torno a un distrito que llamaron de San Juan de Acre en la parroquia de San Lorenzo (fig. 372), consiguiendo para esta zona la total autonomía jurisdiccional, estando exentos de cualquier autoridad política y religiosa<sup>1994</sup>. Este pequeño territorio fue llamado el Compás de San Juan de Acre y estaba dirigido por la figura del prior. Allí se construyó a espensas de la Orden una iglesia prioral dedicada al santo homónimo, la cual estaba aún en obras en el siglo XVI. El ábside se revistió con azulejos y en el altar mayor se podía ver un retablo con tres lienzos que representaban a a *Virgen, San Juan y Santa Ana con la Virgen y el Niño*, y en otras dependencias de este edificio se podían ver otras obras de arte dedicadas al santo patrón de la Orden<sup>1995</sup>.

En la Edad Moderna los priores fueron en su mayoría hermanos de la Orden de origen sevillano, los cuales estarían en constante comunicación con la sede principal que estaba en Malta desde el siglo XVI. Como se ha comentado en precedencia, al menos se conoce que el prelado Manuel Arias, arzobispo de Sevilla, viajó a Malta en su juventud donde se formó, siendo nombrado caballero de la orden. Allí pudo conocer el ambiente

<sup>1994</sup> González Carballo, 2002: 163-186.

<sup>1995</sup> González Carballo, 2002: 169-170.

cultural, y cuando ocupó el trono del arzobispado de Sevilla trajo con él diversas obras de arte que donaría al cabildo catedralicio, como los ejemplares de Mattia Preti ya mencionados. Además, en 1660, el pintor Pedro Nuñez de Villavicencio se instaló en aquella isla, siendo también nombrado caballero de la Orden donde se formaría con Preti, siendo estos casos suficientes para entender que las peculiaridades del arte maltés, fuertemente dependiente de las corrientes napolitanas y sicilianas, llegaron a Sevilla gracias a la presencia de la Orden en la capital hispalense.

722



Fig. 372.- Localización del antiguo Compás de San Juan en Sevilla.

## VI

# Relaciones culturales entre otros centros de Italia septentrional y Sevilla en el siglo XVII

### 6.1.- Ducado de Milán

«Íbame yo paseando por una de las calles de Milán, adonde había tantas y tan variadas cosas y mercaderías, que me tenían suspenso, y acaso vi en una tienda una cadena que vendían a un soldado, a mis ojos la cosa más bella que jamás vieron»<sup>1996</sup>.

723

Los territorios milaneses fueron anexionados a la corona castellana en el siglo XVI, tras una serie de guerras por el poder de esta zona entre Carlos V y Francisco I de Francia, y desde aquel momento sus ciudadanos fueron convertidos en súbditos de la corona hispana con las obligaciones y privilegios que ello conllevaba<sup>1997</sup>. Al igual que ocurría en Nápoles, a estas tierras llegarían gobernantes y religiosos españoles, aunque actualmente no se dispone de información relevante en torno a la presencia y posible mecenazgo de personajes sevillanos.

Sí se conoce en cambio que Luis de Guzmán Ponce de León, IV conde de Villaverde, nacido en Marchena llegó a ser embajador ante la Santa Sede de 1659 a 1662, y gobernador de Milán desde 1662 hasta su muerte en 1668<sup>1998</sup>. Así como Gaspar Téllez-Girón y Sandoval, V duque de Osuna, que estuvo al mando del Milanésado desde 1670

---

<sup>1996</sup> Alemán, [1602-1604 (2015)]: 615.

<sup>1997</sup> Sobre la ocupación española de Milán durante el siglo XVII, véase: Signorotto, 2006.

<sup>1998</sup> Sobre este personaje, véase: García Cueto, 2012b: 185-204.

hasta 1674, quien como sus antecesores se hospedó en el Palacio Ducal y sorprendió por los preparativos que hizo para su llegada a Milán, centrados en grandes cambios ornamentales, siguiendo la política cultural iniciada por su abuelo, Pedro Téllez-Girón<sup>1999</sup>. Por tanto, se piensa que en su estancia italiana seguiría con el mecenazgo familiar adquiriendo obras de arte que más tarde enviaría a su residencia en la localidad sevillana, aunque en los inventarios de sus bienes abunda especialmente el mobiliario, lo que se ha interpretado como una posible renovación estilística de las estancias de su morada hacia un gusto más barroquizante<sup>2000</sup>. En este sentido, se conoce que en los territorios milaneses adquirió diversos muebles, como varios escritorios, espejos y colgaduras para camas, y demostraría estar atraído por los tapices flamencos, mandando cubrir con estas piezas la iglesia de la Compañía de Milán, algunas de las cuales formaban parte de una serie de Rubens, con motivo de la celebración del juramento de la Inmaculada Concepción<sup>2001</sup>. No obstante, llegaría a coleccionar casi cuatrocientas pinturas y trasciende que con motivo de la celebración de los funerales de su primera esposa, Feliche de Sandoval y Rojas, duquesa de Uceda, llevada a cabo en la iglesia milanesa Santa Maria alla Scala en 1671, entró en contacto con los pintores locales Cesare Fiore (c. 1636–1702) y Ambrosio Besalio<sup>2002</sup>.

724

En cambio, en Sevilla se documenta la estancia a comienzos del siglo XVII de un pintor milanés llamado Gaspar de los Reyes, quien estuvo ocho años formándose con Girolamo Lucenti<sup>2003</sup>, del que apenas se conocen datos biográficos, pero se ha sugerido recientemente que participara en la ejecución de las pinturas del techo del Salón Principal del palacio arzobispal junto a su maestro<sup>2004</sup>. En ese mismo inmueble existe otro conjunto de similar estructura adornando el techo de la Galería del Prelado en el que se pueden observar diversas pinturas, como el *Bodegón con cocinera*, que remiten de manera literal

---

<sup>1999</sup> Martínez del Barrio, 1990: 119-221.

<sup>2000</sup> Martínez del Barrio, 1990: 247-149.

<sup>2001</sup> Martínez del Barrio, 1990: 250-252.

<sup>2002</sup> Martínez del Barrio, 1990: 253-254.

<sup>2003</sup> Méndez Rodríguez, 2005 160.

<sup>2004</sup> Valdivieso, 2018: 108-116.

a las obras de Vincenzo Campi (1536–1591), por lo que se ha teorizado con que hubieran sido ejecutados por algún artista cercano a este maestro lombrado<sup>2005</sup>.

No obstante, la figura más importante surgida en esta extensa área a comienzos del siglo XVII fue el ya aquí considerado Michelangelo Merisi de Caravaggio, el cual sintió en su primera formación la influencia de los pintores de Brescia, como Alessandro Bonvicino, *el Moretto* (1498–1564) y Giovanni Girolamo Savoldo (c. 1480–c.1548), entre otros, como demostró Roberto Longhi<sup>2006</sup>, así como de su maestro el bergamasco Simone de Peterzano (c. 1540–c. 1596)<sup>2007</sup>. Aunque este artista se trasladó joven a Roma, otros pintores lombardos siguieron su estela, como Tanzio da Varallo (1575–1633), quien es quizás el pintor de esta región que más se adaptó a las propuestas del naturalismo, en cuyo estilo se aprecia también el conocimiento que tuvo de otros maestros, como Orazio Borgianni, a quien probablemente conoció en una estancia en Nápoles en 1605 y otra en Roma hacia 1610<sup>2008</sup>. Aunque en España solo se conserva una obra suya, un *David con la cabeza de Goliath* procedente de las colecciones reales desde el siglo XVII y conservado en el Museo del Prado, resulta interesante que Salort Pons determinara que entre las influencias caravaggistas ejercidas en la obra de Velázquez de los años que preceden a su marcha a Madrid, debía estar la de algún pintor lombardo como Tanzio –si bien no consta que a Sevilla llegara ninguno de sus ejemplares–, viendo además en la técnica de ambos grandes similitudes, especialmente en el empleo de pinceladas muy pastosas para modelar ciertos detalles<sup>2009</sup>.

Del mismo modo, Pier Francesco Mazzucchelli, *Morazzone*, fue otro de los primeros pintores lombardos en acuciar la influencia de Caravaggio, cuya obra se ha confundido en ciertas ocasiones con la de Velázquez<sup>2010</sup>. Aunque hasta el momento tampoco se ha puesto de relieve la existencia de algunas de sus obras en el reino hispalense, como se planteó anteriormente, en el cuadro de grandes dimensiones de la

<sup>2005</sup> Valdivieso y Serrera, 1978:

<sup>2006</sup> Longhi, [1968 (2011)].

<sup>2007</sup> Caretta, 2008: 13-24.

<sup>2008</sup> Terzaghi, 2014: 19-49.

<sup>2009</sup> Salort Pons, 2005: 56-57.

<sup>2010</sup> Pérez Sánchez, 1965: 353.

iglesia de la Anunciación que representa la *Flagelación de Cristo* se aprecian ciertas características cercanas a la de Morazzone (fig. 329)<sup>2011</sup>. Asimismo, Pérez Sánchez propone a este artista como precursor de la obra de Valdés Leal, con las siguientes palabras:

«En cuanto a la temática religiosa, oscila con un sentimiento de inminencia trágica de las visiones ultraterrenas de gloria triunfante a lo más descarnado, miserable y macabro. Morazzone se anticipa a nuestro Valdés Leal en la representación de cadáveres en putrefacción en sus terribles cuadros de San Gaudencio, de Novara»<sup>2012</sup>.

En este sentido, las obras del pintor milanés Daniele Crespi (1598–1630), formado en la Accademia Ambrosiana fundada por Federico Borromeo, pudieron servir de inspiración para diversos artistas de la escuela sevillana. Especialmente para Velázquez, quien en su estancia en Milán en 1629 pudo conocerlo personalmente, habiéndose planteado al respecto que en aquel encuentro pudieron compartir mutuamente sus experiencias, puesto que se ha vislumbrado en diversas obras de Crespi una cierta dependencia de los modelos del sevillano, quien por entonces ya demostraba un virtuosismo inusual<sup>2013</sup>.

A la capital hispalense debieron llegar diversas obras suyas, aunque solamente se tiene constancia de una en residencia de Aniceto Bravo, quien tenía un *Ecce Homo*, el

---

<sup>2011</sup> Sin embargo, en la Colección Moret de Madrid existía una *Flagelación* de este pintor, cuya composición es totalmente distinta; véase la obra en la fototeca de la Fondazione Federico Zeri (nº inv. 46875), <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/48350/Mazzucchelli%20Pier%20Francesco%20%28Morazzone%29%2C%20Flagellazione%20di%20Cristo> (consultado: 6 de septiembre de 2019). Sobre esta obra se trata en: Pérez Sánchez, 1965: 355.

<sup>2012</sup> Pérez Sánchez, 1965: 18.

<sup>2013</sup> Spiriti, 2006: 51-52. Cabe destacar que en el inventario de la biblioteca de Crespi, realizado tras su muerte a causa de la peste un año después de la presencia de Velázquez en la ciudad, se hallaba un ejemplar del *Guzmán de Alfarache*; en: Testori, 1953: 24.

cual se ha identificado con un ejemplar visto en la colección Aramburu de Cádiz a mediados del siglo XX<sup>2014</sup>. Amador de los Ríos lo describe de la siguiente manera:

«Es el Ecce Homo de tamaño natural y de más de medio cuerpo, y está animado de una espresion dulcemente dolorosa, que revela el padecimiento de un hombre Dios. La cabeza por eta causa, y por estar pintada con mucho gusto y frescura de colorido, es digna del aprecio los inteligentes, así como el pecho y lo demás del cuadro, en donde no derramó el artista menos belleza»<sup>2015</sup>.

Como se ha visto en precedencia, de Carlo Fancesco Nuvolone existe una copia procedente de su taller de su *Santa Ágata* en Gilena que presenta una alta calidad, aunque es posible que su obra llegara a conocerse de forma más amplia en Sevilla, pues existe en la producción de Murillo ciertas composiciones muy semejantes a la de este milanés. Así, por ejemplo, puede comprobarse que la *Santa Rosa de Lima* ejecutada por Murillo, conservada en una colección particular madrileña (fig. 373), guarda una estrecha relación formal con un San Antonio de Nuvolone propiedad de un anticuario de Verona (fig. 374)<sup>2016</sup>.

<sup>2014</sup> Pérez Sánchez, 1965: 349.

<sup>2015</sup> Amador de los Ríos, 1844: 441.

<sup>2016</sup> Fototeca Fondazione Federico Zeri, n° inv. 60048, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/62118/Nuvolone%20Carlo%20Francesco%2C%20Sant%27Antonio%20da%20Padova%20con%20Gesù%20Bambino> (consultado: 6 de septiembre de 2019).



Fig. 373.-Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús*, c. 1671-1680.  
Madrid: Colección particular.

Según el conde de Maule, en su colección tenía un «retrato de un príncipe milanés» de Panfilo Nuvolone (1581–1651)<sup>2017</sup>, padre del pintor anteriormente citado, artista reconocido por sus bodegones naturalistas con cierta influencia de Caravaggio.

---

<sup>2017</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 349.





Fig. 374.- Carlo Francesco Nuvolone, *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, c. 1630-1660. Mercado anticuario.

De Giulio Cesare Procaccini (1574–1626), pintor y escultor miembro de una familia de artistas procedentes de en Bolonia pero que desarrollaron toda su carrera en Milán, se tiene constancia de la existencia en la morada de Aniceto Bravo de un *Padre Eterno*, un *San Jerónimo* y un *San Agustín* de grandes dimensiones<sup>2018</sup>, una *Sagrada Familia* en la colección de los duques de Montpensier<sup>2019</sup>, otras dos sobre alabastro representando la *Adoración de los Reyes* y la *Huida a Egipto* propiedad del conde de Maule en Cádiz<sup>2020</sup>, y en el Palacio de las Dueñas se pueden apreciar actualmente dos lienzos de este pintor, una *Sagrada Cena* –en la que se pueden ver sus iniciales

<sup>2018</sup> Amador de los Ríos, 1844: 442.

<sup>2019</sup> Pérez Sánchez, 1965: 366.

<sup>2020</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 340-350. Como indica Pérez Sánchez, el noble señala solamente que se trataba de originales de Procaccini, por lo que resulta imposible saber a cuál de los miembros de esta familia se refiere; véase: Pérez Sánchez, 1965: 366.

G.C.P.<sup>2021</sup>–, así como un *Nacimiento de Jesucristo con San Carlo Borromeo* (fig. 375), los cuales podrían proceder de las colecciones del marqués de Villafranca, en cuyos inventarios aparece un gran número de obras de este pintor que acabaron en otras colecciones como la del duque de Alba, donde Pérez Sánchez pudo contemplar dos de los lienzos de la serie de los *Milagros de San Carlo Borromeo*<sup>2022</sup>.



730

Fig. 375.- Giulio Cesare Procaccini, *Nacimiento de Jesucristo con San Carlo Borromeo*. Sevilla: Palacio de las Dueñas.

---

<sup>2021</sup> Valdivieso, 1990: 572.

<sup>2022</sup> Sobre esta colección, véase: Bosh i Balbona, 2016: 91-108.

## **6.2.- Ducado de Saboya**

A pesar que en los ducados de Milán y Saboya incidieron durante la Edad Moderna fuerzas culturales muy diferentes, como fue la dominación española en el Milanesado, y la presión militar francesa en el área piemontesa, en este tiempo resulta difícil encontrar diferencias sustanciales en sendas escuelas pictóricas, debido a las continuas relaciones de intercambios de obras y a la fluctuación de los artistas entre estos territorios<sup>2023</sup>, hasta al menos el final del siglo XVII, cuando se produce una personalización de los talleres cortesianos de Turín con los Saboya.

Aunque su estilo se encuadra en el manierismo romano, el pintor Cesare Arbasia era originario de Saluzzo en Piemonte, el cual, como se ha indicado anteriormente, mantuvo una estrecha relación laboral y de amistad con Pablo de Céspedes, con quien visitó las tierras andaluzas a finales del siglo XVII, estancia de la que apenas se tiene información. Aunque trasciende que realizó ciertos encargos al fresco con fondos de paisajes y arquitecturas en ciudades como Córdoba y Málaga, son pocas las obras suyas que se distinguen con certeza debido a la posible confusión con la producción de otros artistas. Al final de su vida volvería al Piemonte, siendo nombrado en 1604 pintor de cámara por el duque Carlo Emanuele I<sup>2024</sup>.

731

## **6.3.- República de Venecia**

En el siglo XVII, la pintura veneciana influirá en Sevilla de una forma decisiva en el devenir estilístico común de la escuela local, aunque al contrario que en los casos anteriores, la vitalidad y celebridad de los ejemplares de los maestros de aquella región del último tercio del siglo XVI fueron tan admirados que eclipsaron las propuestas creadas en la centuria sucesiva, siendo prácticamente ignoradas –aunque con ciertas excepciones–

---

<sup>2023</sup> Morandotti y Spione, 2016.

<sup>2024</sup> Baglione, 1642: 30. Bressy, 1961. Griseri, 1961. Rodríguez de Tembleque, 2007: 59-82. Sobre la influencia flamenca sobre el estilo de Arbasia, véase: Cappelletti, 2013: 104-115.

por los artistas hispalenses. Una de las razones que se ha tenido en cuenta para explicar esta circunstancia es el decaimiento de la fama de esta escuela hacia 1630, año en que la peste asoló la región véneta acabando con la vida de numerosos artistas, siendo esta una de las razones que, en palabras de Mancini, hicieron «involucionar a una escuela figurativa caracterizada por un vanguardismo que sería el punto de referencia de otras escuelas a lo largo de muchos años»<sup>2025</sup>.



732

Fig. 376.- Juan de Roelas, *La Gloria*, 1615. Sevilla: Catedral.

Las obras de los grandes maestros como Tiziano, Tintoretto y Veronese alcanzaron la capital hispalense muy probablemente gracias a la demanda de los nobles

---

<sup>2025</sup> Mancini, 2004: 127.

que imitaban así la moda cortesana implantada por Carlos V y Felipe II, habiéndose mostrado este último admirador de Tiziano, a quien llegó a conocer en dos ocasiones, en Milán y Augsburgo, donde el monarca fue retratado por él<sup>2026</sup>. Como se ha visto anteriormente con otros casos, el gusto cortesano se irradiaba rápidamente por otros centros españoles, siendo probablemente Sevilla la ciudad en la que más fuertemente se sentía el impacto de las tendencias áulicas, pues además del constante tránsito de los sus nobles entre Madrid y el sur de España, otro factor que incrementó esta asimilación fue sin duda la amplia presencia de italianos conocedores de la celebridad de la escuela pictórica véneta.



Fig. 377.- Jacopo Robusti, “Tintoretto”, *Paraiso*, 1588-1592.  
Venecia: Palacio Ducal.

Todo ello provocaría que diversos artistas ajenos a los talleres locales –los cuales como se ha visto, en las últimas décadas del siglo XVI seguían anclados en un manierismo mayoritariamente florentino–, aprovecharan esta coyuntura para hacer fortuna en la

<sup>2026</sup> Sobre este particular se ha escrito abundantemente, véase especialmente: Wethey, 1969: 129-138. Mancini, 1998: 231-250. Bertoldi Lenoci, 2001: 509-528. Hope, 2005: 127-148.

ciudad. En este sentido, se conoce la provechosa estancia de Alonso Sánchez Coello, pintor que había sido formado en el taller de Tiziano enviado por Felipe II, quien lo había conocido en la corte a través de su hermano Jerónimo Sánchez, pintor de cámara del monarca, en cuyo estilo se advierte también una total dependencia de la producción del veneciano. Además de realizar diversos encargos desde su llegada a Sevilla hacia 1585, como la decoración mural de la iglesia de la nación florentina de Santa María de Jesús<sup>2027</sup>, también se dedicaría al alquiler de cuadros de Tiziano que eran de su propiedad. Mediante diversos documentos que trataron la reclamación de unos pagos por la cesión de ciertas obras, se conoce que Pedro Aguilar de la Sal tenía prestados cuatro cuadros de Coello, siendo una *Flagelación de Cristo* y un *Ecce Homo* de mano de Tiziano, y el tesorero Juan de Mesa, en cambio, tenía en depósito un *Entierro de Cristo* inacabado y otro *Ecce Homo*, ambos del mismo maestro<sup>2028</sup>. Además, muy probablemente, su éxito en la ciudad se debiera a que su estilo bebería lógicamente de la producción del maestro veneciano, pudiendo incluso haber ejecutado diversas copias de sus obras para el público sevillano, aunque actualmente no se conoce ningún ejemplar suyo<sup>2029</sup>.

734

En el siglo siguiente, la fama de Tiziano no decaería en la capital hispalense, sino todo lo contrario, como demuestran las distintas obras suyas presentes en diversas residencias, como en la Casa de Pilatos, donde se custodiaban seis pinturas representando «un retrato de un tuerto en tabla», *Nuestra Señora de la Soledad*, un *Cristo que lleva la cruz*, una *Virgen María*, una copia de la *Dánae* y un *Autorretrato*<sup>2030</sup>. La predilección del III duque de Alcalá hacia los ejemplares de esta escuela, los cuales probablemente fueron adquiridos en la visita que realizó a Venecia en 1626, se constata con la presencia de un conjunto de dieciocho dibujos de animales y tres obras de los Bassano<sup>2031</sup>, un *Ecce Homo*, el *Arca de Noé* y un paisaje –probablemente una de las alegorías de las estaciones–, así como catorce retratos de personajes venecianos y «un lienzo en que está pintada la sala

---

<sup>2027</sup> Sobre las obras conocidas que realizó este artista en Sevilla, véase Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 18-25.

<sup>2028</sup> Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 25-26.

<sup>2029</sup> Malo Lara y Santos Márquez, 2014: 24.

<sup>2030</sup> Brown y Kagan 1987: 249 (nº inv. III, 21), 250 (nº inv. III, 41 y 42), 251 (nº inv. V, 5), 253 (nº inv. 253, VIII, 67) y 254 (nº inv. VIII, 101).

<sup>2031</sup> Brown y Kagan 1987: 248 (nº inv. III, 21 y 34), 251 (nº inv. V, 12) y 253 (nº IV. VIII, 63), respectivamente.

del Senado de Venecia con el dux y los senadores»<sup>2032</sup>. Además, actualmente se conserva en la parroquia de Santa Ana de Triana un lienzo de grandes dimensiones (2,30 x 2,06 m) del *Martirio de San Lorenzo*, basado en un grabado de una de las versiones de esta temática de Tiziano abierto por Cornelis Cort, el cual se data a mediados del siglo XVII<sup>2033</sup>, así como una *Oración en el Huerto* reproducida en uno de los muros de la iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce, haciendo pareja con la copia ya mencionada de la obra de Ribera<sup>2034</sup>.

También de Tiziano poseía José Pardo de Figueroa un *Entierro de Cristo* y un *Ecce Homo* inventariados en 1665<sup>2035</sup>; un *Salvador* que tenía Ambrosio Spinola hasta 1679, cuando la deja en herencia a la marquesa de Leganés<sup>2036</sup>; una lámina de este veneciano retocada por Carreño de Miranda –de la que no se especifica su iconografía– estaba presente en la residencia de Diego Ortiz de Zúñiga en 1680<sup>2037</sup>; otra lámina en aquella de Josefa García en 1683<sup>2038</sup>; otra de estas piezas con la imagen de la *Virgen*, probablemente original y de gran valor –valorada en 1200 reales– era propiedad del alférez José Sancho Martínez de Bujanda en 1685<sup>2039</sup>; un lienzo de *San Juan Bautista* propiedad del capitán Francisco Feijó de Aguilar en 1690<sup>2040</sup>; y en la dote de María Andrea de Sanabria y Saavedra aparece el *Santo Cristo de la Humildad* en 1695<sup>2041</sup>.

Desde antiguo se piensa que Juan de Roelas, antes de asentarse en Sevilla, pudo haber realizado un viaje a Venecia –Mayer lo sitúa hipotéticamente en aquella República hacia 1590<sup>2042</sup>–, pues algunas de sus obras denotan el conocimiento de la producción de Tintoretto, siendo, en cambio, considerado por Palomino como discípulo de Tiziano<sup>2043</sup>. Esta percepción tiene su base en la propia técnica del flamenco, cuyas pinceladas sueltas

<sup>2032</sup> Brown y Kagan 1987: 250.

<sup>2033</sup> Véase ficha cat. IAHP nº 014109101520039.0000.

<sup>2034</sup> Respaldiza, 2002: 108. García Cueto, 2018d:117.

<sup>2035</sup> Kinkead, 1989: 125.

<sup>2036</sup> Kinkead, 1989: 144.

<sup>2037</sup> Kinkead, 1989: 136.

<sup>2038</sup> Kinkead, 1989: 141.

<sup>2039</sup> Kinkead, 1989: 148.

<sup>2040</sup> Kinkead, 1989: 157.

<sup>2041</sup> Kinkead, 1989: 160.

<sup>2042</sup> Mayer, [1911 (2010)]: 148.

<sup>2043</sup> Palomino, 1986: 94.

y pastosas, así como el indudable naturalismo incipiente, la acercan a las propuestas de los venecianos, además del uso de diversas composiciones de estos para la ejecución de sus propias pinturas. Es posible que la pintura en la que se evidencia de un modo más directo esta influencia es en la *Gloria* de la Catedral de Sevilla (fig. 376), para la que se inspiró en el grandioso *Paraíso* que Jacopo Tintoretto llevara a cabo para el Palacio Ducal de Venecia (fig. 377)<sup>2044</sup>. En este sentido, también se han localizado ciertas concomitancias del estilo de los Bassano en el *Martirio de San Andrés* que Roelas realizó para el retablo de la capilla de los Flamencos en la iglesia de Santo Tomás, que tras su demolición se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>2045</sup>. Como se ha comentado en precedencia, al reino hispalense llegaron numerosas las obras de estos artistas vénéto, siendo las más numerosas las series de las *Cuatro estaciones*, pasadas algunas de ellas a través de Madrid por los artistas florentinos que allí residían –como la adquirida por Melchor Maldonado en 1590 a Carducci<sup>2046</sup>–, si bien no fueron las únicas presentes, como demuestra el ejemplar de grandes dimensiones de la *Fragua de Vulcano* de Jacopo Bassano (c. 1515– 1592) que se expone actualmente en el Palacio de las Dueñas<sup>2047</sup>, repetición de la pintura que se conserva en el Museo del Prado. En este sentido, Juan de Saavedra, alguacil mayor del Santo Oficio en Sevilla, compró también en Madrid diez lienzos a Antonio de Ulloa en 1610<sup>2048</sup>, y en 1690 existía en la colección de Nicolás de Omazur un lienzo con la *Coronación de Nuestra Señora* de los Bassano<sup>2049</sup>.

Pacheco demuestra tener un amplio conocimiento de la pintura veneciana de aquel momento a través de la teoría artística y de su propia experiencia, pues en su tratado cita

---

<sup>2044</sup> Valdivieso, 1986: 123; 2005: 78-79. El Museo Thyssen de Madrid conserva un lienzo con el *Paraíso*, considerado autógrafo de este pintor, del cual se piensa que pudo ser el lienzo que presentó a concurso para la realización de la pintura del palacio veneciano. Véase:

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/tintoretto/paraiso> (consultado: 7 de septiembre de 2019).

<sup>2045</sup> Valdivieso, 1986: 122.

<sup>2046</sup> Actualmente se puede contemplar una de estas series y otras copias de los Bassano en el palacio arzobispal de Sevilla; en: Valdivieso y Serrera, 1978: 77-79. Melchor Maldonado poseía otras obras de los Bassano, llegando a tener en total seis originales en 1608; véase: Ruiz Manero, 2011: 28. Falomir propuso que estos mismos lienzos fueran adquiridos posteriormente por el duque de Medina de las Torres; véase: Falomir Faus, 2001: 23, 26-27.

<sup>2047</sup> Barcia y Pavón, 1911: n° 99. Valdivieso, 1990: 571.

<sup>2048</sup> Falomir Faus, 2001: 23. Ruiz Manero, 2011: 28-29.

<sup>2049</sup> Kinkead, 1989: 155. Ruiz Manero en cambio transcribió esta entrada del inventario como la *Coronación de Nuestro Señor*, lanzando la posibilidad que fuera una *Coronación de espinas*; véase: Ruiz Manero, 2011: 281.



las palabras de Lomazzo sobre el modo de crear los efectos lumínicos en las obras de Tiziano<sup>2050</sup>, valorando en esta obra el color del artista. Además demuestra conocer un grabado de la *Anunciación* de este pintor, realizado por Cornelis Cort<sup>2051</sup>, en el que se basó Vasco Pereira (1535–c. 1609) para componer una excelente pintura en 1576 que se halla en la iglesia de San Juan de Marchena (fig. 378)<sup>2052</sup>, obra que el propio Pacheco debía conocer. Por el contrario, critica a los Bassano en cuanto al acabado de sus cuadros, como parte de la tradición veneciana seguida por otros artistas como El Greco o el propio Roelas<sup>2053</sup>. Como señala Bassegoda, Roelas viene citado injustamente en la obra de Pacheco en escasas ocasiones, en las que el escritor se aprovecha de sus obras para exponerlas como ejemplo de lo que no se debe hacer, señalando incluso la errónea dependencia de los modelos bassanescos, como se puede comprobar en la descripción realizada de la *Adoración de los Pastores* de la iglesia de la Anunciación:

«¿Bueno es que pongamos a pleito a los pintores por falta de los paños del pesebre, siendo algunos tan pródigos como Roelas en el Nacimiento de la Casa Profesa desta Ciudad? Donde, a mi ver, puso una sábana y no pequeña, por cama al Niño Jesús en las manos de la Virgen, su Madre, imitando al Basan, dexándose el Niño desnudo. Supuesto lo dicho ¿Cómo se atreven a pintarlo así?<sup>2054</sup>».

737

Se ha supuesto que la animadversión de Pacheco hacia Roelas viene justificada por la competencia artística e intelectual, basada principalmente en la pugna por los encargos en una misma ciudad. Aunque también, como se apuntó en los capítulos anteriores, es posible que el tratadista fuera consciente del triunfo del naturalismo en otras naciones extranjeras y él, adscrito al anquilosado manierismo, se opusiera a la irrupción de un estilo –encarnado en este caso en Roelas– que despertara la admiración de los

<sup>2050</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 84.

<sup>2051</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 594.

<sup>2052</sup> Valdivieso, 1986: 107.

<sup>2053</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 41.

<sup>2054</sup> Pacheco, [1649 (1990)]: 607.

potenciales mecenas y coleccionistas en Sevilla. Por tanto, la motivación de Pacheco pudo ser doble, es decir, la defensa de la tradición y el purismo técnico, basado en los colores brillantes, el perfecto acabado y las formas decorosas –lo que al mismo tiempo protegía el halo de intelectualidad de las artes visivas–, así como una suerte de sobreprotección de los intereses comunes de un gremio en el que prácticamente ninguno de sus componentes estaban adscritos a ese nuevo estilo más popular en los años en que se estableció Roelas. No obstante, Pacheco aceptaría esos cambios con el devenir de los años, especialmente cuando pudo ser consciente de la fluctuación del gusto social hacia las novedades llegadas desde las diversas escuelas italianas y nórdicas, debiendo finalmente ceder con su aprendiz y yerno, Diego Velázquez.

738



Fig. 378.- Vasco Pereira, *Anunciación*, 1576.  
Marchena: Iglesia de San Juan Bautista.

Precisamente, su residencia en la corte y la estancia en Venecia en su primer viaje a Italia hicieron que Velázquez admirase y se influenciara tanto de la técnica, como de las composiciones de Tiziano. Tanto es así, que en el fondo de la composición de *Las Hilanderas* el sevillano introdujo un tapiz con el *Rapto de Europa* del veneciano (fig. 379), obra presente en las colecciones reales hasta que Felipe IV la regaló al duque de Orleans, estando actualmente conservado en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, aunque en el Museo del Prado se conserva una copia realizada por Rubens en su estancia en Madrid. Según Palomino, con este artista flamenco visitaría las colecciones reales apreciando las obras italianas, momento en el conocería su opinión y daría «nuevo estímulo, para excitar los deseos, que siempre había tenido de pasar a Italia»<sup>2055</sup>.

En Venecia, como se ha comentado anteriormente, Velázquez haría como Rubens había hecho en Madrid, copiar diversas pinturas de los grandes maestros para perfeccionar su aprendizaje técnico y acrecentar el catálogo de formas que serían consultadas posteriormente para crear sus propias composiciones. Así, siguiendo las palabras del biógrafo, el sevillano dibujó y copió algunas de las obras, en particular la *Crucifixión* de Tintoretto conservado en la Scuola Grande di San Rocco, señalando además otras dos obras de las que se llevaría una gran impresión, el *Paraíso* del mismo pintor –que ya conocería de su etapa de formación en Sevilla a través de pintores como Roelas–, y la *Batalla de Cadore* de Tiziano<sup>2056</sup>. Como señala Ayala Mallori, Velázquez no pudo ver esta última obra porque se destruyó en el siglo XVI<sup>2057</sup>, aunque debía de existir una copia de gran calidad –como la que hay en las Galerías de los Uffizi<sup>2058</sup>– porque ya Rubens con anterioridad llevo a cabo de un dibujo de esta composición, el cual se conserva en el

<sup>2055</sup> Palomino, 1986: 162. Sobre el conocimiento de Tiziano que Velázquez pudo obtener de su relación con Rubens, véase: Morán Turina, 2004: 131-137. Palomino, en la biografía de Velázquez, quiso establecer una relación con Tiziano en cuanto a la similitud del color y a la labor de ambos como creadores de la imagen de los reyes de España, indicando además que el veneciano hubiese obtenido el hábito de la Orden de Santiago sin haber sido cierto, con la intención de crear más elementos de conexión entre ambos; véase: Mancini, 2004: 121-122. Angulo Íñiguez apreció también cierta influencia de la *Bacanal* de Tiziano en el *Triunfo de Baco* de Velázquez, antes de que la obra del veneciano hubiera llegado a la colección real, por lo que pudo haberla conocido por alguna copia, grabado o dibujo; véase: Angulo Íñiguez, 1999: 95-96.

<sup>2056</sup> Palomino, 1986: 163.

<sup>2057</sup> Palomino, 1986: 167 (nota 46).

<sup>2058</sup> Galerías de los Uffizi, n° inv. 0103685.

Museum Plantin-Moretus de Amberes<sup>2059</sup>. No obstante, en la Real Academia de San Fernando de Madrid se conserva una copia de reducidas dimensiones ejecutada por el pintor sevillano de la *Última Cena* Tintoretto, que sin duda pudo ver en la mencionada Scuola Grande en su primer viaje a Italia (fig. 380)<sup>2060</sup>.

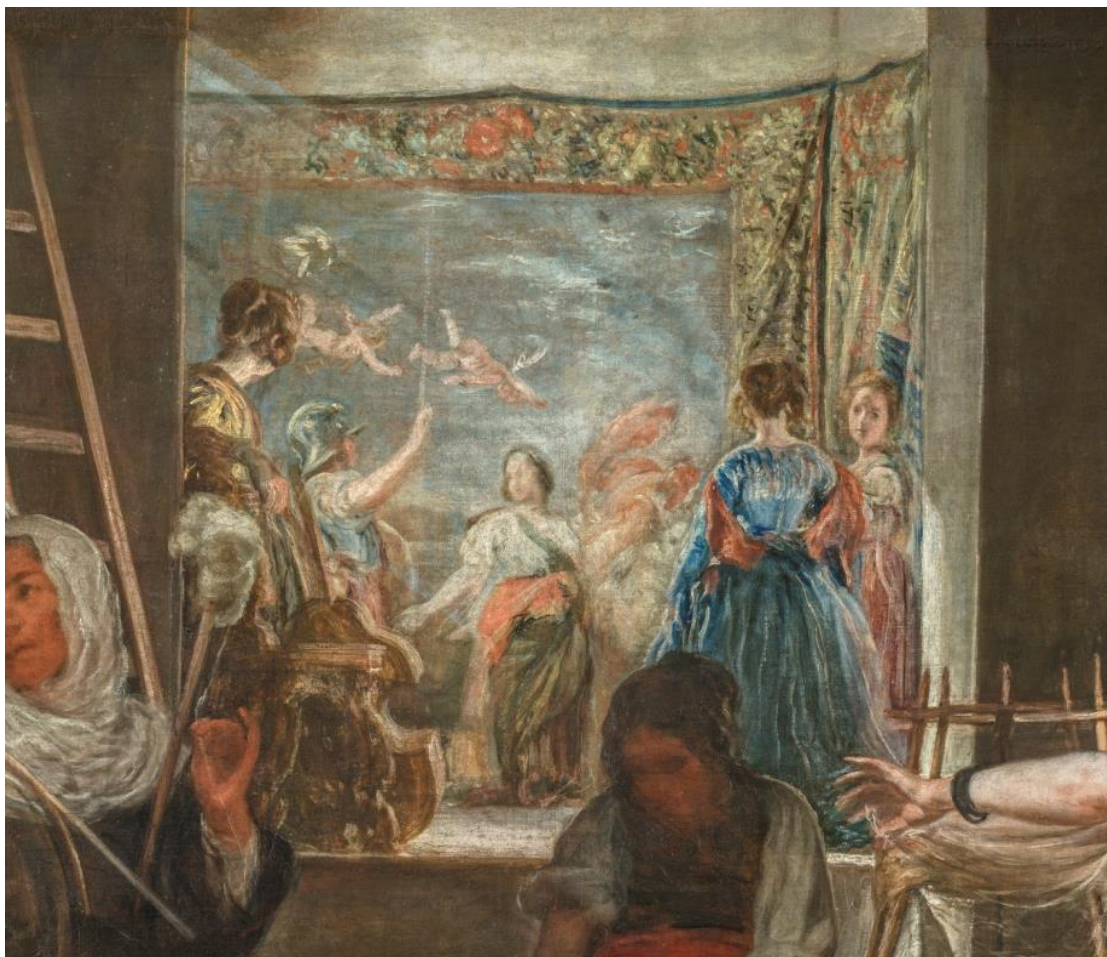


Fig. 379.- Diego Velázquez, *La fábula de Aracne o Las Hilanderas* (detalle), c. 1657.  
Madrid: Museo Nacional del Prado.

Más allá del estudio de las grandes figuras, Velázquez tuvo la oportunidad de conocer lo que otros pintores contemporáneos estaban haciendo por entonces, como Pietro Damini (1592–1631), en cuyo estilo se aprecia un extraordinario manejo de la tradición revisitada por artistas como Palma, *el Joven*. A este respecto, se han observado diversas similitudes compositivas entre el lienzo con el *Intercambio del bastón de mando y de las llaves de la ciudad de Padua entre los rectores, y los hermanos y Silvestro Valier*

---

<sup>2059</sup> Museum Plantin-Moretus, n° inv. PK.OT.00111.

<sup>2060</sup> Sobre esta obra, véase: Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, 2011: 313-336.

y la *Rendición de Breda* del sevillano<sup>2061</sup>. En este sentido, también se han señalado las afinidades formales entre el *Retrato de Monja* de Marco Bassetti (1586–1630) –otro de los pintores fallecidos por la peste– y el *Retrato de la Madre Jerónima de la Fuente*, conservado en el Museo del Prado<sup>2062</sup>. A su vuelta, el artista pondría en práctica las lecciones aprendidas en Italia, siendo visible especialmente la influencia veneciana en obras como la *Túnica de José* y la *Fragua de Vulcano*<sup>2063</sup>.



Fig. 380.- Diego Velázquez (copia de Tintoretto), *La última Cena*, 1629. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>2061</sup> Mancini, 2004: 125-126.

<sup>2062</sup> Mancini, 2004: 127.

<sup>2063</sup> Cherry, 2007: 251-253.

En el segundo viaje, en el que también visitaría Venecia, Velázquez adquirió para Felipe IV una serie de lienzos, entre los que se encontraban dos obras de Tiziano, varias de Veronese, un boceto del *Paraíso* de Tintoretto, las pinturas de un techo con episodios del Antiguo Testamento, entre los que se podían ver la *Recogida del maná*, así como una *Conversión de San Pablo*, estas dos últimas según el testimonio de Palomino<sup>2064</sup>. Por lo tanto se entiende que la admiración por la pintura veneciana acompañaría al pintor hasta el final de su carrera, observándose su influencia en obras tan personales como la *Venus del espejo*, la cual se ha pensado que fuese concebida como una reinterpretación de otra diosa de Tiziano con la que hacía pareja en la residencia de Gaspar de Haro y Guzmán<sup>2065</sup>.

742

Murillo siguió los pasos de Velázquez en cuanto a la admiración de la pintura veneciana. Como se apuntó anteriormente, el sevillano copió el *Ecce Homo* de Tiziano, que pudo ver en la colección de fray Domingo Pimentel junto a otras dos del mismo artista representando al *Festín de Herodes* y un *San Jerónimo*<sup>2066</sup>. Además, el pintor también reproduciría una *Dolorosa* del veneciano que se encuentra en el Museo del Prado para llevar a cabo un cuadro que se encuentra en Londres<sup>2067</sup>, obra que pudo ver en las colecciones reales o en las numerosas copias que debieron llegar a Sevilla, como las que aún se conservan en la iglesia de Santa María de Jesús<sup>2068</sup>, en el convento de las Teresas<sup>2069</sup>, y en la Catedral de Sevilla, entre otros<sup>2070</sup>. La *Magdalena penitente* de Murillo (fig. 381) se ha querido relacionar asimismo con una estampa de Cornelis Cort

---

<sup>2064</sup> Palomino, 1986: 173. Salort Pons, 2002: 126-131. Silva Maroto, 2004: 143. El boceto del *Paraíso* se ha identificado con el conservado en el Museo del Prado.

<sup>2065</sup> Morán Turina, 2004: 136. En la corte, Velázquez no sería el único en sentir esta influencia, sobre esta cuestión, véase Pérez Sánchez, 1993a: 50-58. Rose-De Viejo, 2005: 205-305.

<sup>2066</sup> Véase el apéndice documental, doc. núm. 276 (folio 417 r). En el inventario viene descrito el *Festín* como «Otro quadro mediano de Herodías con la cabeça de San Juan con guarnición dorada es copia de Ticiano», el cual puede interpretarse como un error y en realidad podría ser Salomé.

<sup>2067</sup> Ángulo Íñiguez, 1981, II: 451.

<sup>2068</sup> IAPH, nº inv. 208486

<sup>2069</sup> IAPH, nº inv. 207088

<sup>2070</sup> IAPH, nº inv. 96221. Se tratan de varias copias de los dos modelos de *Dolorosas* de Tiziano pertenecientes a las colecciones reales, los cuales se distinguen básicamente por la posición de las manos. A otras partes de Andalucía, como Granada, también llegaron un número importante de estas copias. Véase, García Cueto y Japón, 2019: 513-552.

basada en una obra de Tiziano<sup>2071</sup>, sin embargo, esta pintura, que presenta indudables influencias venecianas, se encuentra mucho más cercana a una composición del mismo tema de Paolo Veronese, la cual llegó a Madrid hacia 1651 (fig. 382), cuando el conde de Fuensaldaña la adquirió para don Luis de Haro en Venecia, y actualmente se conserva en el Museo del Prado<sup>2072</sup>. Es posible que además de estudiar las colecciones reales, como hasta ahora se ha confirmado, Murillo visitara otras residencias de la nobleza como esta del VI marqués del Carpio.



Fig. 381.- Bartolomé Esteban Murillo, *Magdalena penitente*, c. 1660. Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts.

Además, como señala Angulo, su obra en ocasiones tiene mucho de veneciano, como puede verse en la *Visita al Pontífice del Patricio y su esposa*, en los que aprecia una gran influencia de Tintoretto, revisitado quizás por la producción sevillana de Francisco Herrera, *el Joven*, tras su paso por Italia<sup>2073</sup>.

<sup>2071</sup> Serrera, 1982: 126-127. Valdivieso, 2010: 86.

<sup>2072</sup> Falomir Faus, 2014b: 84-85. En la Capilla de San José de Sevilla se conserva una copia de la *Huida a Egipto* de Veronese, probablemente realizada en Italia en el siglo XVII; véase: Cruz Isidoro, 2015: 214.

<sup>2073</sup> Angulo Íñiguez, 1981, I: 332.



744

Fig. 382.- Paolo Caliari, "Veronese", *Magdalena penitente*, 1583.  
Madrid: Museo del Prado.

Además de las estancias en Italia y Madrid, en Andalucía los artistas tuvieron a su alcance un amplio repertorio de originales y copias de obras de los maestros venecianos, como ya se ha mencionado a lo largo de este capítulo. A estas se le debe sumar, entre otras, una reproducción de taller del *Retrato de Gregorio XIII* de Tiziano que se halla en la iglesia de Santa María de las Nieves de Olivares, probablemente enviada por el conde-



duque a sus territorios junto con otros ejemplares que no se conservan<sup>2074</sup>; asimismo se encuentra en el Rectorado de la Universidad de Sevilla una versión con variantes del *Ecce Homo* del mismo autor conservado en el Saint Louis Art Museum, ejemplar considerado hasta el momento como de anónimo flamenco<sup>2075</sup>. En las iglesias sevillanas también era posible ver diversas obras de Tiziano, como en aquella de San Hermenegildo, donde existían una *Deposición de Cristo*, un *Ecce Homo* y el *Tributo de la moneda*, probablemente copias de las obras de Tiziano que se hallaban en El Escorial<sup>2076</sup>, y en el templo de Madre de Dios otra copia del *Entierro de Cristo*<sup>2077</sup>. Pérez Sánchez destaca la existencia de una *Sagrada Familia con alegoría de la Pasión* de Alessandro Varotari, *el Padovanino* (1588–1649), en una colección privada de la capital hispalense<sup>2078</sup>, así como otra de incierta atribución con la *Natividad* propiedad de Carlos Fraile en Écija<sup>2079</sup>.

A partir del siglo XVIII, se podían apreciar en las diversas colecciones citadas en ocasiones anteriores obras de los grandes maestros de aquella región. Así, en la colección del deán López Cepero existían una pintura con *Pescadores* de Tintoretto<sup>2080</sup>, otras dos con dos retratos femeninos, un original y otro imitando el estilo del Veronese<sup>2081</sup>, así como un *San Juan Bautista* de Tiziano<sup>2082</sup>. En la residencia de Pedro García se podían contemplar un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*<sup>2083</sup>, y en aquella de Aniceto Bravo existen numerosas obras de este pintor, entre las que se destacan un *Retrato de familia*, una serie con los *Doce emperadores* de grandes dimensiones, el boceto del *Martirio de San Lorenzo*, otro de la *Alegoría de la religión cristiana*, un *Nacimiento de Jesús* y los *Desposorios de la Virgen*; otros tres de Tintoretto representando a *Sansón y Dalila*, un *Retrato de Palma, el Joven*, y a los *Hijos de Jacob*; del Veronese eran dos lienzos con la

<sup>2074</sup> Amores Martínez, 2001: 87-88.

<sup>2075</sup> Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla, nº inv. 1128-12-EECC-PINT.

<sup>2076</sup> Ponz, 1786, IX: 149-141.

<sup>2077</sup> Ponz, 1786, IX: 116.

<sup>2078</sup> Pérez Sánchez, 1965: 561.

<sup>2079</sup> Pérez Sánchez, 1965: 572.

<sup>2080</sup> AAVV, 1860: 14 (nº inv. 130).

<sup>2081</sup> AAVV, 1860: 41 (nº inv. 512) y 44 (nº inv. 552).

<sup>2082</sup> AAVV, 1860: 61 (nº 786).

<sup>2083</sup> Amador de los Ríos, 1844: 470. El autor pone en duda esta atribución.

*Degollación de Holofernes y Esther y Asuero*; así como de Francesco da Ponte Bassano (1549–1592) un paisaje con un episodio de la *Vida de Jacob*<sup>2084</sup>.



746

Fig. 383.- Bernardo Keilhav, “Monsù Bernardo”, *Tentaciones de San Jerónimo*, 1679.  
Cádiz: Catedral.

---

<sup>2084</sup> Amador de los Ríos, 1844: 437-440.

En Cádiz, en la colección del conde de Maule se conservaba un *Retrato* en un formato ovalado<sup>2085</sup>; en la de Sebastián Martínez una *Diana en el baño*<sup>2086</sup>; así como otros ejemplares en la morada de Pedro Alonso O’Crowley<sup>2087</sup>. Actualmente, en el Museo de la Catedral de Cádiz se conserva una obra con las *Tentaciones de San Jerónimo*, fechado en 1679 y firmado por Bernardo Keilhav, conocido como Monsu Bernardo (1624–1687) (fig. 383), pintor vinculado con la escuela veneciana donde desarrolló parte de su carrera<sup>2088</sup>, y en la colección Aramburu, Pérez Sánchez pudo contemplar una *Bacanal* de Giulio Carpioni (1613–1678)<sup>2089</sup>. Aunque también en otras ciudades andaluzas se conservan otros ejemplares de pintura véneta, destacando por su monumentalidad un único lienzo de enormes dimensiones (555 x 240) en el que Jacopo Negretti, *Palma el Joven*, representó en 1596 cinco escenas individuales con la *Epifanía*, los martirios de *San Sebastián*, *San Bartolomé* y *Santa Catalina de Alejandría*, y la *Subida a los cielos de María Magdalena*, delimitadas por un fino marco, en la Catedral de Málaga<sup>2090</sup>.

Cabe finalmente destacar que los diferentes ejemplos de decoración de los techos de las residencias sevillanas mencionados en los capítulos anteriores, como los del palacio arzobispal, la Casa de Pilatos y la morada de Arguijo, si bien siguen para sus diseños diferentes influencias, el concepto estructural de *quadri riportati* sobre armazón de madera parece proceder del ámbito veneciano.

<sup>2085</sup> Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 346.

<sup>2086</sup> Ponz, 1794, XVIII: 20. Cruz y Bahamonde, 1813, XIII: 339.

<sup>2087</sup> Ponz, 1794, XVIII: 26. El autor no especifica el número de ejemplares ni sus temáticas.

<sup>2088</sup> Pemán Medina, 1971: 105-110. Alonso de la Sierra *et al*, 2005, I: 47.

<sup>2089</sup> Pérez Sánchez, 1965: 555. El autor señala la existencia de otro lienzo de Gian Battista Langetti en la colección Abreu, con la representación probablemente de *Abel fallecido*, que no llegó a entrar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, estando actualmente en paradero desconocido. Pérez Sánchez, 1965: 558

<sup>2090</sup> González Román, 2017: 120. Para profundizar en las obras venecianas conservadas aún en Andalucía, en concreto en la provincia de Granada, véase: García Cueto y Japón, 2019: 513-552.



## VII

### Conclusiones

La situación de Sevilla como puerta de América propició que se convirtiera en la ciudad más poblada de la corona castellana en Edad Moderna, en cuyo seno los intereses económicos en torno al próspero comercio marítimo fueron el mayor reclamo para numerosas compañías extranjeras, cuyos miembros se asentaron en este antiguo reino para poder controlar sus negocios. Especialmente notable fue la presencia de ciudadanos llegados desde las distintas regiones de la península itálica, concretamente desde Toscana y Liguria, los cuales conformaron diversas comunidades tan dinámicas y activas que alcanzarían un papel trascendental en el devenir social y cultural de la capital hispalense. A finales del siglo XVI, las familias florentinas ya se encontraban plenamente integradas, concretamente aquellas estirpes que contaban con un entramado empresarial perfectamente planteado en relación al comercio de tejidos entre sus lugares de origen, el sur de España y el Nuevo Mundo, como los Federighi, Fantoni y Bucarelli. En el caso de estos ciudadanos, su éxito se vio reforzado gracias a la estable comunidad hispana que con los mismos objetivos se había asentado en Florencia –propiciado por los acuerdos políticos entre los reyes españoles y los Medici–, encontrando así unos interlocutores dispuestos a entablar conexiones fiables y constantes. Estas estirpes desarrollaron su vida en la capital andaluza, uniéndose con otras familias tanto italianas como españolas, y teniendo descendientes que alargaron esta presencia hasta prácticamente la centuria sucesiva. En este sentido, se ha puesto de relieve como esta situación conllevó a la fundación de la capilla de la nación florentina en la iglesia del convento de Santa María de Jesús, destinada a la sepultura de sus miembros, un hallazgo que permite valorar el grado de raigambre de estos personajes en esta ciudad. Además, el mecenazgo artístico llevado a cabo para la ornamentación de este espacio aporta una valiosa información sobre

la sensibilidad que demostraban tener hacia la esfera cultural. A este respecto, se han desvelado las colecciones que algunos de estos florentinos tuvieron en sus propias residencias en la capital hispalense, así como diversas ocasiones en que comercializaron con obras de arte, suponiendo que era esta una práctica más habitual de lo que hasta el momento se creía.

Asimismo los agentes que actuaban de intermediarios entre diversas capitales italianas y Sevilla se suponen de crucial importancia como potenciales transmisores de las noticias artísticas entre estos territorios. En esta ocasión, se ha puesto en valor la figura de Alessandro Del Nero, quien guarda una relación de parentesco con uno de los mecenas más importantes en la carrera de Michelangelo Merisi da Caravaggio, el cardenal Del Monte.

750

Otra de las comunidades italianas presente en la capital hispalense fue la ligur, la cual se estableció en el centro de esta ciudad dos siglos antes de la hazaña de Cristóbal Colón, gracias a los importantes privilegios alcanzados como compensación a la ayuda que ofrecieron a los monarcas castellanos en la conquista del territorio andaluz. Desde entonces, con la implantación del modelo político genovés en estas tierras, diversas estirpes hicieron su fortuna en este antiguo reino, como los Mañara y los Centurione, una estirpe de comerciantes adinerados y otra de nobles con conexiones con la corte, pero cuyos miembros en ambas ocasiones se mostraron totalmente conscientes del poder social de las obras de arte, coleccionando un gran número de pinturas de distintos estilos. Al igual que los florentinos, estos genoveses también tuvieron sus propios espacios de culto, siendo el más representativo la capilla existente en la iglesia de Santa Cruz de Cádiz, ciudad en la que la presencia ligur fue muy elevada, compuesta por un retablo marmóreo traído desde Génova.

Con la configuración de ambas capillas puede comprenderse las diferencias existentes entre ambas naciones en cuanto a la manera de instalarse en la capital hispalense, pues mientras que los genoveses adecuaron sus propias costumbres, incluso importando las piezas artísticas realizadas por un artista ligur en un estilo propio que los definía visualmente como tales, los florentinos fueron más permeables al medio local.

En cambio, el patrón definido hasta el momento basado en el asentamiento de ciudadanos en Sevilla no se daría con ninguna otra región italiana, si bien las relaciones con los estados pontificios fueron igualmente trascendentales para comprender la evolución de la escuela pictórica local. En el siglo XVII proliferaron las estancias de religiosos sevillanos en Roma debido a diversos acontecimientos, entre los que destacan los sucesos vinculados con la defensa de inmaculada concepción de María, llegando al punto culmen con la autorización conseguida por Bernardo de Toro para celebrar la fiesta en su honor en la iglesia de Santiago de los Españoles. Este clérigo y otros muchos conformarían allí sus colecciones pictóricas, las cuales al retorno en España serían expuestas en la capital hispalense. De este modo, se considera de gran importancia aquellos ejemplares llevados al palacio arzobispal por Agustín Spinola y fray Domingo Pimentel, habiendo recopilado este último un gran número de copias de gran enjundia que servirían de inspiración para los artistas locales. En este sentido, la historiografía ha enfatizado la idea del viaje a la corte como medio para el aprendizaje de estos artistas mediante el copiado de las piezas que allí se hallaban, y aunque fue indudablemente de gran importancia por el número y la calidad de aquellos lienzos, pensamos que se debería revalorizar la existencia de las colecciones religiosas y nobiliarias en los territorios de este antiguo reino que estuvieron abiertas a estos pintores, pues el arte italiano estuvo presente de manera muy abundante y variada.

Ejemplo de ello es la morada del III duque de Alcalá, en la que se podían ver hasta finales de la década de 1630 un número ingente de originales y copias llegados desde Italia, donde el noble había desarrollado diversos cargos diplomáticos. La confirmada presencia en ella de literatos y artistas, como Francisco Pacheco, no hace más que ahondar en la facilidad que estos tenían para acceder a los repertorios compositivos expuestos en estas residencias. Las casas de los marqueses de Estepa, aunque menos conocidas, se deben tener en cuenta como un foco de cultura hispano-italiana tanto para los artífices hispalenses como para los de Granada, puesto que estos territorios quedan a mitad de camino entre ambas provincias, y además los miembros de esta familia se movieron por

ambas ciudades. Al menos tres viviendas vinculadas al marquesado tuvieron numerosas obras de arte, instrumentos musicales, piezas arqueológicas, bibliotecas y objetos curiosos, además de las iglesias y conventos con su respectivo patrimonio, lo que supone una notable presencia artística que se alargó desde la década de 1580 hasta prácticamente comienzos del siglo XVIII. Por lo que resulta totalmente descartable la idea de que no fueran conocidos en el ambiente cultural sevillano, teniendo además en cuenta la existencia de un pintor al servicio de los marqueses, quien además se desplazaba por la comarca haciendo llegar a otros artífices cuando era necesario.

Por lo tanto, se insiste en devolver su propio centro a esta escuela periférica, pues la historia de este reino determinaría en gran parte el devenir estético de su propio arte. Es decir, el pueblo sevillano llegó al siglo XVII teniendo ciertas características muy particulares debido a una serie de factores de distinta índole, aunque uno especialmente significativo fue el entramado de diversas culturas que convivían en sus calles. Por ello, la demanda de obras de arte conduciría en diversos momentos de la centuria la preferencia por algún artista o corriente en concreto. De este modo es posible explicar cómo Zurbarán se movió hacia el caravaggismo y obtuvo con ello un gran éxito en el primer tercio del *Seicento*, hasta que Murillo irrumpió en la escena hispalense con una estética en sus cuadros cercana a la de la escuela genovesa contemporánea, siendo probablemente consciente de la propia idiosincrasia de la población ligur, encontrando así un amplio nicho de mercado en su propia ciudad.

752

Esta reflexión permite establecer la preferencia por según qué escuela italiana a lo largo del Siglo de Oro, teniendo como referencias la oscilación en los estilos de los pintores sevillanos y el número de obras que llegaban de cada una de ellas. El manierismo florentino estaría plenamente vigente hasta la década de 1620, junto con la influencia de la obra de Correggio, puesto que el gremio de pintores se hallaba dirigido por Francisco Pacheco, quien asociaba las formas clásicas a la intelectualidad literaria humanista, factor que ayudaría a mantener vivo este estilo en los obradores sevillanos. El naturalismo aparecería tímidamente desde los primeros años de la centuria, aunque no ejercería una verdadera presión en los pinceles de los artífices hispalenses hasta el florecimiento de la



segunda generación aquí planteada, con Velázquez, Alonso Cano y Zurbarán, entre otros. No obstante, hacia 1640 atendemos a lo que parece un agotamiento de las influencias caravaggistas en los grandes maestros, quienes vieron en el clasicismo boloñés un gran filón en cuanto a oportunidades de negocio e inspiración compositiva. No obstante, la copia en los talleres secundarios de la obra de Ribera y Caravaggio no decaería en Sevilla y mucho menos en Granada, donde existió una sorprendente especialización en la creación de lienzos de baja calidad pero de venta rápida. Al mismo tiempo, el éxito de la producción de ciertos pintores genoveses en Sevilla, como Gioacchino Assereto, condujo a la falsificación de sus obras para calmar la creciente demanda que había despertado como una moda, situación que sería indudablemente conocida por los maestros sevillano, siendo probablemente Murillo el que mejor supo aprovechar la situación derivando su técnica hacia soluciones muy similares, aunándola a un venecianismo de estirpe tizianesca que había estado latente desde el siglo pasado. Es cierto que el coleccionismo de las obras de los grandes pintores vénetos del siglo XVI estuvo vigente en toda la centuria sucesiva, por lo que es posible ver que pintores de las tres generaciones señaladas copiaron en distintos momentos las mismas composiciones de Tiziano. Cuestión esta que, por otro lado, lleva a pensar en la llegada de numerosos ejemplares de escuelas que pertenecen a regiones cuya población no tuvieron una presencia estable en la capital hispalense, como estos venecianos o la pintura napolitana, que viene determinado como vemos por la fama a nivel global de unos maestros muy concretos, como el caso de Ribera.

Este recorrido por las preferencias estilísticas está lógicamente reflejando ciertas situaciones que se dieron en las escuelas italianas de manera casi contemporánea, gracias en primer lugar a la presencia de algunos artistas de aquellas regiones. Por otra parte, las noticias llegaban rápido, como demuestra que cuando los Carracci comenzaron a basar sus estudios en Correggio y los venecianos, Girolamo Lucenti, originario de la ciudad de Correggio se hallaba en la capital hispalense y Pablo de Céspedes se encontraba en aquellas tierras percatándose de esta situación, narrando a su vuelta el proceso de copia que estaba sufriendo los cuadros del emiliano, copia que el mismo habría llevado a cabo

puesto que en su estilo se aprecia una cierta dependencia estética de su obra. Por lo que las bases de la novedosa corriente boloñesa se conocieron en Sevilla antes incluso del éxito de esta, aunque la preeminencia del manierismo florentino retrasó cualquier atisbo de avance en el mismo sentido hasta años más tarde, cuando se formaron artistas en una ciudad que recibía nuevos estímulos a través del coleccionismo. En ello no solo se tuvo en cuenta la opinión de la población italiana presente en Sevilla, sino que el gusto áulico resultó ser determinante, puesto que los nobles hispalenses imitaron las preferencias de los distintos monarcas.

Cabe destacar al respecto la reconstrucción visual del *Apostolado* del duque de Alcalá a través de las copias en las catedrales de Zamora y Granada, por la cual se determina la presencia en 1626 de trece lienzos de los mejores artistas activos en Roma, Bolonia y Nápoles de aquel momento. Asimismo son otros los cuadros que se han localizados en el sur de la península con características italianas, los cuales se han atribuido a diversos artistas, poniendo de relieve que algunas de las piezas que se hallaban en el siglo XVII en estos territorios y que se conocen por los inventarios históricos no están desaparecidas sino que no se han reconocido correctamente. Por este motivo, resulta arriesgado negar que diversos pintores fueron influenciados por unas determinadas obras solamente fuera de Sevilla, puesto que la realidad fue mucho más compleja de lo que hasta el momento se venía afirmando, siendo un caso paradigmático de esta cuestión el supuesto caravaggismo de Velázquez.

Este panorama muestra una red de vías interconectadas por las que el arte italiano transitó constantemente hacia la capital andaluza, quedando así planteadas las bases para una profundización que aporte mayores detalles sobre los protagonistas, las colecciones e influencias italianas que contribuyeron a la conformación de la escuela pictórica local, que ahora puede verse en un contexto internacional, permitiendo a la periferia situarse en ciertos aspectos en un centro no cortesano, sino geográfico y cultural entre Italia y América.

## *Conclusioni*

Per la sua posizione geografica, Siviglia può essere considerata come la porta d'ingresso dell'America in Europa, tanto che ben presto divenne la città castigliana più popolosa della monarchia spagnola nell'età moderna, in cui gli interessi economici attorno al prospero commercio marittimo favorirono l'insediamento di numerose compagnie straniere, i cui membri si stabilirono in città per gestire i loro affari.

Particolarmente notevole è stata la presenza di cittadini provenienti dalla penisola italiana, in particolare dalla Toscana e dalla Liguria, i quali formarono delle comunità così dinamiche e attive da raggiungere un ruolo trascendentale nell'evoluzione sociale e culturale della capitale andalusa.

Alla fine del XVI secolo, alcune famiglie fiorentine come i Federighi, i Fantoni e i Bucarelli, erano perfettamente integrate, soprattutto quelle che avevano una rete commerciale ben consolidata relativa al commercio di tessuti in Spagna meridionale e nel Nuovo Mondo.

755

Nel caso di queste casate, il loro successo era stato possibile grazie alla stipulazione di accordi politici tra i re spagnoli e i Medici che garantivano scambi affidabili e costanti, e grazie al supporto della stessa comunità ispanica che, contemporaneamente, si era a sua volta stabilita a Firenze con i medesimi obiettivi. A Siviglia quelle stesse famiglie si unirono ad altre casate –sia italiane che spagnole– tanto da garantirsi una solida discendenza almeno fino al Settecento.

In tal senso, è stato messo in evidenza come questa situazione abbia portato, per esempio, alla fondazione della Cappella della nazione fiorentina nella chiesa del convento di Santa María de Jesús, destinata alla sepoltura dei cittadini toscani, mostrando così un loro radicato insediamento in città.

La decorazione di questo spazio fornisce preziose informazioni sulla sensibilità di alcune famiglie fiorentine che, oltre ad essere accorti collezionisti di dipinti nelle loro

residenze nella capitale andalusa, in varie occasioni si facevano anche venditori di opere d'arte, lasciando dunque supporre che questa pratica fosse più comune di quanto finora si credesse.

Così, anche gli agenti che fungevano da intermediari tra varie capitali italiane e Siviglia avevano un ruolo di cruciale importanza nel trasmettere le notizie artistiche tra questi territori. Nel presente studio è stata valutata soprattutto la figura di Alessandro Del Nero in veste di agente di commercio, il quale aveva inoltre una relazione di parentela con uno dei più importanti mecenati di Michelangelo Merisi da Caravaggio, il cardinale Francesco Maria Del Monte.

Un'altra comunità italiana all'epoca presente nella capitale andalusa era quella ligure, che si stabilì in città già due secoli prima dell'impresa di Cristoforo Colombo, grazie agli importanti privilegi concessi loro dai monarchi castigliani come ricompensa per l'aiuto offerto nella conquista del territorio andaluso. Da allora, con l'attuazione del modello politico genovese in terra spagnola, varie dinastie fecero qui la loro fortuna, come i Mañara, ricchi mercanti, e i Centurione, nobili strettamente legati alla corte, i quali, pienamente consapevoli del potere sociale delle opere d'arte, collezionarono un gran numero di dipinti di scuole diverse.

756

Come i fiorentini, anche i genovesi avevano i loro luoghi di culto, il più rappresentativo era la cappella della nazione genovese edificata interamente in marmo importato dall'Italia nella chiesa di Santa Cruz de Cádiz, città in cui la presenza ligure era assai consistente. Con la configurazione di entrambe le cappelle, le differenze tra le due nazioni possono essere comprese in termini di come stabilirsi nella capitale spagnola, perché mentre i genovesi adattarono le loro abitudini, importando anche i pezzi artistici realizzati dagli artisti liguri nel suo stile che li definiva visivamente come comunità, i fiorentini erano più permeabili all'ambiente culturale locale.

Nel Seicento proliferarono inoltre i soggiorni dei religiosi sivigliani a Roma, intrapresi soprattutto da Bernardo de Toro per ottenere l'autorizzazione a celebrare il giorno dell'Immacolata Concezione nella Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli nella

stessa città. De Toro e molti altri, hanno di sicuro formato lì le loro raccolte pittoriche che al rientro in Spagna sarebbero state poi esposte nella capitale andalusa. Una volta giunte a Siviglia infatti, queste opere vennero collocate nel palazzo arcivescovile per volere dei arcivescovi Agustín Spinola e Domingo Pimentel. Quest'ultimo merita inoltre una particolare menzione in quanto trasse da quelle stesse collezioni una serie cospicua di copie che ebbero grande risonanza per gli artisti locali.

La storiografia ha sottolineato come l'idea del viaggio per la corte di Madrid fosse un mezzo di formazione per gli artisti sivigliani che dunque ricopiavano ciò che avevano modo di vedere. Perciò, l'esistenza delle collezioni religiose e nobiliari nei territori dell'antico regno di Siviglia deve oggi essere rivalutata, a riprova di come l'arte italiana abbellì, in modo vario e abbondante, il tessuto cittadino andaluso.

Lo testimonia la dimora di Fernando Afán Enríquez de Ribera, terzo duca di Alcalá, in cui un vasto numero di originali e copie provenienti dall'Italia, dove il nobile aveva ricoperto diverse posizioni diplomatiche, poteva essere visto fino alla fine del 1630. La frequentazione del palazzo da parte di scrittori e artisti, come per esempio Francisco Pacheco, conferma quanto fosse stato semplice accedere a questa collezione privata. Anche le case di Siviglia e Granada dei Marchesi di Estepa, sebbene meno conosciute, sebbene meno conosciute, meritano nuova considerazione in quanto rappresentavano un altro ponte verso la cultura italiana sia per gli artigiani sivigliani che per quelli di Granada. Nei palazzi del Marchesato, tra il 1580 e l'inizio del XVIII secolo, vi erano infatti numerose opere d'arte, strumenti musicali, reperti archeologici, biblioteche e oggetti curiosi. Pertanto, l'idea che tali spazi non fossero noti ai circoli intellettuali sivigliani è da ritenersi errata e lo dimostra inoltre l'esistenza di un pittore –di nome ancora non noto– al servizio dei marchesi.

Il popolo sivigliano infatti attraversò il diciassettesimo secolo permeato da una forte mescolanza culturale che spiega, per esempio, anche le diverse tendenze di gusto che si succedettero nel corso dei decenni. In questo modo è possibile spiegare come

Zurbarán si mosse verso il caravaggismo e ottenne un grande successo nel primo quarto del Seicento, fino a quando Murillo irruppe sulla scena iberica con un'estetica vicina a quella della scuola genovese contemporanea che, in città, aveva un ristretto ma florido mercato.

Le diverse aree artistiche italiane nel Secolo d'Oro erano rappresentate dal manierismo fiorentino, in auge fino al 1620, e dal lavoro del Correggio, poiché la corporazione sivigliana dei pittori era gestita da Francisco Pacheco, chi associava le opere d'arte rinascimentali all'intellettualità letteraria umanistica. Il naturalismo invece apparve timidamente dai primi anni del Seicento, anche se esercitò una vera pressione sui pennelli degli artefici sivigliani solo con lo sbocciare della seconda generazione di artisti tra i quali vi erano Velázquez, Alonso Cano e Zurbarán.

Tuttavia, verso il 1640 si assiste a quella che sembra essere una stanchezza del linguaggio caravaggista nei grandi maestri che trovarono in seguito nel classicismo bolognese un nuovo lessico compositivo funzionale anche in termini di opportunità commerciali. Parallelamente a questi grandi rivolgimenti, per tutto il XVII secolo la mera pratica copistica della produzione di Ribera e di Caravaggio, perseguita per fini di mercato nelle botteghe secondarie, non decadde né a Siviglia né a Granada, dove si sviluppò una sorprendente specializzazione nella fattura di tele di bassa qualità ma di rapido smercio.

758

Allo stesso tempo, il successo di alcuni pittori genovesi a Siviglia, come quello di Gioacchino Assereto, determinò la pratica della falsificazione delle sue opere per sopperire alla crescente domanda che si era risvegliata per questo tipo di arte. Una situazione che senza dubbio sarebbe stata conosciuta dai maestri sivigliani, come Murillo chi derivò la sua tecnica verso soluzioni molto simili al stile di Assereto, probabilmente per attrarre l'attenzione di questi collezionisti, combinandola con un venezianismo tizianesco, influsso quest'ultimo che era rimasto in attivo in questa città dal secolo scorso.

La pittura veneta del Cinquecento poi, rimase nelle collezioni cittadine per tutto il secolo tanto che i pittori delle tre generazioni del barocco sivigliano copiarono le

medesime composizioni di Tiziano, ma in tempi diversi. Questo quesito rimanda, d'altra parte, a pensare all'arrivo di numerose copie di scuole che appartengono a regioni la cui popolazione non aveva una presenza stabile nella capitale andalusa, come questi veneziani o la pittura napoletana, che è determinata come vediamo dalla celebrità globale di diversi artifici molto specifici, come nel caso di Ribera.

Il percorso delle diverse scelte stilistiche rifletta logicamente alcune situazioni che si sono anche riscontrate nelle scuole italiane in modo quasi contemporaneo, grazie innanzitutto alla presenza in Spagna di alcuni artisti di quelle regioni. D'altra parte, le notizie arrivarono rapidamente, come viene evidenziato dal fatto che quando i Carracci iniziarono a basare i loro studi su Correggio e sui veneziani, Girolamo Lucenti, originario della città di Correggio, si trovava nella capitale andalusa. In addirittura, allo stesso momento, Pablo de Céspedes sviluppava il suo soggiorno in quelle terre rendendosi conto di questa situazione, narrando al suo ritorno il processo di copia che soffrivano i dipinti di Correggio. Così, gli intenti all'origine del naturalismo classicista bolognese erano conosciuti a Siviglia prima ancora dell'ascesa carraccesca in Italia, sebbene la supremazia esercitata dal manierismo fiorentino ritardò per molto tempo un aggiornamento in tal senso.

759

Per il collezionismo di opere d'arte italiane in Siviglia non solo in presso considerazione il gusto preminente in Italia in quel tempo, ma anche le preferenze dei monarchi castigliano si dimostrarono decisive, poiché i nobili sivigliani imitavano le interessi aulici. Occorre sottolineare al rispetto la ricomposizione dell'Apostolato del Duca di Alcalá attraverso le copie esistenti nelle cattedrali di Zamora e Granada, che determina la presenza nel 1626 di tredici tele dei migliori artisti attivi a Roma, Bologna e Napoli di quel momento.

Anche altri dipinti, rintracciati nel sud della penisola iberica, possiedono caratteristiche italiane e in questa occasione sono stati attribuiti per la prima volta ad

artisti d'oltremare, evidenziando come alcuni quadri, censiti sul territorio andaluso dagli inventari seicenteschi, esistevano fino ad oggi prive di una corretta paternità.

Il presente contributo mostra così una rete di strade interconnesse attraverso le quali l'arte italiana ha viaggiato costantemente verso la capitale andalusa, e getta inoltre le basi per un approfondimento volto all'analisi dei protagonisti, delle collezioni e dell'ascendente italiano che hanno insieme contribuito alla formazione della scuola pittorica locale. Quest'ultima ora può essere contemplata in un contesto internazionale, permettendoci di collocare l'attuale territorio andaluso –considerato per la storiografia artistica come periferia–, in un centro intermedio lungo il tragitto geografico e culturale che conduce l'Italia in America e viceversa.





