

# Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo

Joan Bosch Ballbona  
Universitat de Girona

Recibido: 20 de agosto de 2009  
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
vol. 21, 2009, pp. 121-146  
ISSN: 1130-551

## RESUMEN

El estudio desvela el contenido de las colecciones de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna, quinto marqués de Villafranca (1557-1627) y algunos episodios de su patrocinio artístico, especialmente los relativos a los pocos vestigios conservados de su gran donación de pinturas y piezas de orfebrería y *marmi mischi* al monasterio de la Anunciada (cuatro pinturas de procedencia italiana y la espectacular custodia monumental realizada entre 1616 y 1619 por el platero romano Carlo Minotti).

## PALABRAS CLAVE

Carlo Minotti, Veronés, Domingo Treceño, Leandro Bassano, Orazio Borgianni, Giulio Cesare Procaccini.

## ABSTRACT

This study reveals the contents of Don Pedro de Toledo Osorio and Colonna, fifth Marquis de Villafranca's (1557-1627) collections and narrates some episodes of his artistic patronage, especially those related to the few remaining vestiges of his large donation of paintings and pieces of precious silver work and *marmi mischi* to the monastery of the Anunciada (four paintings of Italian provenance and the magnificent tabernacle made in Rome by the silversmith Carlo Minotti between 1616 and 1619).

## KEY WORDS

Carlo Minotti, Veronese, Domingo Treceño, Leandro Bassano, Orazio Borgianni, Giulio Cesare Procaccini.

## Los sueños artísticos del quinto marqués

En un artículo anterior dedicado a uno de los proyectos artísticos más espectaculares de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna (1557-1627),<sup>1</sup> valoré como algo natural que un personaje de la entidad política y la relevancia social del quinto marqués de Villafranca auspiciase el impactante encargo de los paisajes con ermitaños del monasterio berciano de la Anunciada. En realidad, que Don Pedro de Toledo Osorio exhibiese tal ejemplo de refinado y cosmopolita gusto cortesano no era extraño en absoluto. Casi se había de considerar lógico que una figura clave de la política española en Italia generase una propuesta pictórica tan original y

moderna, a la par que materialmente tan ambiciosa. A pesar de que hasta hace poco desconocíamos la entidad de sus intereses artísticos, teniendo en cuenta su importante rango militar, un título nobiliario y unos apellidos que, en la versión completa, con el añadido del Colonna maternal, evocaban un espeso, poderoso y antiguo árbol genealógico lleno de frutos relucientes, no costaba imaginarlo como alguien deseoso del contacto con las artes antiguas y modernas que debía conocer el placer intelectual y la importancia social de su posesión. Al fin y al cabo, era un vástago de una saga dorada con vigorosas y profundas raíces italianas y acreditados intereses artísticos. Era el nieto del mítico Virrey de Nápoles y segundo marqués de Villafranca, fallecido en el Palazzo della

Signoria de Florencia en 1553; y el hijo de de Doña Vittoria Colonna (†1562) y de Don García de Toledo (1514-†1578), que ostentó los cargos de Virrey de Cataluña y de Sicilia (1564-1569) y de Capitán General de la Mar, y que se convertiría en el cuarto marqués de la casa berciana en 1569, tras la muerte del primogénito Fadrique. Además, el quinto marqués era sobrino del cardenal Luís de Toledo, una figura muy influyente en la política pontificia, destinatario de la dedicatoria de las *Due Lezioni* de Benedetto Varchi (1546), y de Leonor de Toledo, la glamorosa consorte del duque Cosimo I de Medici.

En realidad, un encargo como el de la serie de paisajes con ermitaños tenía algo de lógica de rango y casta y mantenía la ambición de algunas de las empresas artísticas no sólo de los Villafranca precedentes, sino también de las grandes figuras de la corte española en la Roma y el Nápoles contemporáneo. Y aun así, la noticia nos alertaba sobre lo poco que conocíamos la figura del quinto marqués tanto por lo que respecta a su entidad histórica como a la naturaleza de sus intereses artísticos, y nos invitaba a comprobar si la expectativa artística y suntuaria de los Toledo de Villafranca no había perdido el nivel conseguido por los marqueses virreyes italianos, Don Pedro y Don García.

Respecto del primer aspecto, incluso sin buscarlo expresamente, la difuminada figura del quinto marqués se fue definiendo a medida que se revelaban sus circunstancias familiares, algunos de sus proyectos y una parte fundamental de sus colecciones. Poco a poco, algunos de los momentos culminantes de su biografía se fueron iluminando. Apareció su credencial de precoz caballero de la orden de Santiago que se le entregó a los doce años, en 1568, después del enjundioso interrogatorio previsto para establecer sin sombra de duda su calidad de cristiano viejo y la limpieza de su sangre, su nula relación con oficios manuales y actividades remuneradas y la ausencia de causas con la justicia o la Inquisición. Su expediente, claro, apareció inmaculado dada su genealogía –y su edad. Ninguno de los interrogados, en Villafranca, en Benavente, en Alba de Tormes, en Nápoles, las localidades ligadas a Don Pedro de Toledo y a María de Osorio y Pimentel, los abuelos paternos, y a don Ascanio Colonna y doña Juana de Aragón, los maternos, dejó de remarcar aquello que era público y notorio: la “sangre muy limpia y muy ilustre y de linaje de grandes seniores destos Reynos”, sin “gota” ni “raça” de judío, moro ni converso [...] ni aún de villano”, “en ningún grado, por remoto que sea”; y el ilustre vínculo familiar incardinado a “casas y castas muy antiguas y muy conocidas en estos reynos”, “de antiguos defensores de la fe católica”, en el cual incluso constaba un esqueje de la casa real personificado por su abuela materna, Juana de Aragón, la esposa de Ascanio Colonna<sup>2</sup>.

También revivimos, a través, entre otras fuentes, de pasajes de la *Historia General del Mundo* del cronista real Antonio de Herrera, sus primeros pasos en el “mestiere delle armi” que sería su vida: sus primeras batallas en las campañas flamencas en las tropas de Juan de Austria y de Alejandro Farnese; sus iniciáticas experiencias militares en alta mar, en la armada del Marqués de Santa Cruz durante la dura campaña de las Islas Azores de 1583; su nombramiento de Capitán General de las Galeras de Nápoles y las acciones militares sobre la costa de Túnez, solo al frente de la armada napolitana o acompañado de las galeras de Sicilia al mando de Pedro de Leyva u otros capitanes, a veces simples escaramuzas buscadas o casuales, o saqueos a la búsqueda de botines y galeotes.<sup>3</sup> Sin olvidar su profesional cumplimiento de las responsabilidades “policiales” adheridas a su cargo, manifiestas durante el virreinato del duque de Osuna en su participación en la indiscriminada represión contra artesanos y vendedores napolitanos posterior al tumulto contra “l’electto del Popolo” Gian Vincenzo Starace del 1585, y décadas más tarde en la terrible empresa real de la expulsión de los moriscos desde los puertos del Levante<sup>4</sup>.

Finalmente, seguimos el hilo de sus cuitas políticas dentro del círculo dirigente del duque de Lerma: su renuncia a aceptar el cargo de gobernador de Milán en 1603 porque no se le recompensaba antes con el honor de Grande de España –obtenido en 1608–, sus embajadas europeas y, finalmente, su aceptación del cargo milanés en 1615, su último gran servicio a la monarquía de Felipe III, desde el que protagonizaría dos episodios biográficos fundamentales, el de la confusa y enigmática “conjura contra Venecia” y la guerra contra Saboya que le reportaría una de sus grandes victorias, la conquista de Vercelli en 1619. He remarcado ese episodio bélico en particular porque dejó una excepcional huella gráfica: el grabado con un retrato ecuestre de Don Pedro conmemorativo de su victoria en Vercelli contra el duque de Saboya, realizado por Gian Paolo Bianchi (figura 1)<sup>5</sup>. De momento es su única imagen conocida: dirigiéndose impetuoso a la batalla, lanzado sobre su fiero caballo al galope, ante el telón de fondo de su ejército avanzando contra la ciudadela que será tomada. Por desgracia, aún no hay indicios de la conservación de alguno de los abundantes retratos pintados que acumuló en sus residencias y que citaré más adelante, entre los cuales, en todo caso, parece que no había ninguno del marqués a caballo y en acción militar. Por ello resulta precioso, incluso a pesar del trazo algo impreciso y titubeante del buril del destacado grabador milanés, activo entre 1617 y 1654. Y todavía más si valoramos las elogiosas cuartetas que vuelan a cada lado de su cabeza, glosándole fama y valor en términos dignos del epitafio que nunca tendría: “Ecco d’illustre Eroe l’image altera / D’alto sangue real



Fig. 1. Gian Paolo Bianchi.  
Don Pedro de Toledo, quinto marqués  
de Villafranca.  
Biblioteca Nacional de España.  
© Biblioteca Nacional de España.

in cui'vagheggi / L'almo valore la prodezza vera / Che cinque i' crini d'immortali freggi// Ergon colossi quindi e quivi marmi / Gli Indi gl'Iberi, egl'Afri a si gran duce./ Chor pone in pace Italia al mover l'armi / Onde si puó dir Sol che a'lei da luce". Curiosamente no fueron los únicos versos que se dedicaron a quien era capaz de poner en paz a Italia "al mover l'armi". La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un manuscrito anónimo con un interesante ejercicio poético titulado "Canto divino Marte victorioso". Se trata de un elogio (desaforado a la luz de la magnitud real de los hechos) a una escaramuza bélica contra dos navíos turcos en la mar de Málaga, protagonizada por Don Pedro, acompañado de sus hijos don García, futuro Capitán General de las Galeras del Mediterráneo, y don Fadrique, que llegaría a Capitán General de las Galeras del Mar Océano. Pero no está exento de encanto, menos por sus versos épicos ( "No duerme la Real y capitana /acude como viento a su conquista/ rinde y atropella siempre ufana/ y a patrona no ay quien la resista/ con fuerça el buen Castilla soberana/ no se ve peligro que no envista/ acude a todas partes peleando / los doce de la fama atrás dexando"), que por la singular y cruda recreación de la devastación causada por la batalla que andaba "las almas de los cuerpos divi-

diendo": "Riñose por tres horas la Victoria / cruda de ambas partes y sangrienta/ llevando los cristianos esta gloria/ del furibundo estrago y gran tormenta/ quedara para en siglos la memoria/ d.esta riña cruel sanguinolenta/ el dolor insufrible a nuestra España/ de los hijos que cuesta aquesta hazaña/ Aviendo el gran Toledo ya Alcanzado/ d.este solemne dia la Victoria/ estando de las muertes lastimado/ a Dios le da las graçias y la gloria"6.

La dimensión política de Don Pedro recuerda, por activa y cosmopolita, a la de sus insignes padre y abuelo (y quizá las emulaba en la medida de sus posibilidades), y desde el punto de vista de la historia del arte, augura una atractiva personalidad de atrevido coleccionista y promotor de iniciativas artísticas. Baste evocar brevemente la transcendencia del Virrey Don Pedro, el segundo hijo del duque de Alba que emparentó con la casa de Villafranca a través de su matrimonio con doña María Osorio Pimentel, con diferencia, el Villafranca mejor conocido gracias a las investigaciones de Carlos José Hernando. Durante su largo virreinato (1532-1553), fue el motor de algunos episodios rutilantes del Nápoles del alto-renacimiento a través, por ejemplo, de la protección a Garcilaso de la Vega o a Luigi Tansilo, de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos para la capital par-

tenopea encargados a los arquitectos Ferdinando Manlio o Juan Bautista de Toledo, de su patronazgo sobre la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, o de los encargos a los escultores Pierino da Vinci o Giovanni Merliano da Nola, autor de su sepulcro, y a los pintores Leonardo da Pistoia o Pedro de Rubiales<sup>7</sup>. Y, sin embargo, la magnitud de sus contactos y actuaciones en Italia –que incluyen su “vaghezza” de conocer a Benvenuto Cellini a quién “fece molte onorate accoglienze” a propósito de la adquisición de un bello diamante–<sup>8</sup>, no debe ensombrecer su acción de patronazgo en Villafranca del Bierzo, la capital de sus estados, y mucho menos a la vista de su fundación de la imponente Colegiata de Santa María (1529-c.1582) edificada por Juan de Cabañuela y Francisco Juli, en donde deseaba ser sepultado<sup>9</sup>.

En comparación, se sabe bastante menos de los bienes, intereses y vínculos artístico-culturales de los marqueses tercero y cuarto, don Fadrique y don García, respectivamente. Sin embargo, es posible que el último emulara el tono de los del patriarca. Al menos así lo insinúa lo poco conocido de sus proyectos: el aspecto de su lujosa villa en Chiaia exaltada por *La Clorida* de Tansillo, su intermediación desde Nápoles en el encargo real de la fuente de la Venus de Aranjuez de Francesco Moschino (1569-1571), o su posesión de un trabajo de Stoldo Lorenzi regalado por su hermana Leonor<sup>10</sup>. Él fue quien convirtió el apellido en sinónimo de dominio sobre la marina española en el Mediterráneo, especialmente en los enfrentamientos con su antagonista epocal, el corsario Rais Dragut, y quién enraizó a los Toledo Osorio en Italia, no solo robusteciendo las estrategias matrimoniales de inspiración paterna gracias a la boda de su hija Leonor con Pietro de' Medici, y a su propio enlace con los Colonna de Paliano al casarse en 1552 con la enferma Vittoria Colonna, hija de doña Juana de Aragón y de don Ascanio I Colonna Principe de Paliano y Condestable de Nápoles y hermana del almirante Marcantonio II Colonna, virrey de Sicilia. Ante la falta de títulos españoles –su hermano Fadrique detentaba el mayorazgo de la casa de Villafranca–, Don García se convirtió en el auténtico “italianizador” del linaje al edificar un patrimonio italiano gracias a la compra de los feudos de Montalvano y Ferrandina –ésta última le aportaría el título ducal–, pasados años después a nuestro protagonista, y a su “su política de adquisiciones de rentas y tierras en Nápoles a gran escala”. De hecho, ya no regresaría a España una vez abandonado el virreinato en 1568, prefiriendo retirarse en Siena<sup>11</sup>.

Por suerte, algunos datos nuevos van saliendo lentamente a la luz desde los legajos de los archivos, y vinculan a Don García a iniciativas artísticas y suntuarias propias del guión de las familias de alto rango y poder. Por ejemplo, en cuanto a la expectativa de los autores que trabajaron para él, ahora evidenciada por dos cartas de

Lope de Mardones (1512-1569), el administrador de su hacienda napolitana y antiguo hombre de confianza de Don Pedro de Toledo. Ambas acreditan la existencia de un retrato de Vittoria Colonna, realizado por Marco Pino da Siena, a quién el marqués tenía la intención de encargarle otro de su hija Leonor: “Mayo 17 de 1563. Muy Magnífico Señor. Mayo dos de 1563. A los XXIII del pasado escrivi últimamente a Vuestra Merced no me halló después acá con cartas tuyas a que deva respuesta y assí será esta breve. Al tiempo de mi partida de a[h]y híze dar a Marco de Siena un pintor que reside en essa ciudad un retrato de Dona Victoria que él havia hecho del qual está ya pagado, para que le adereçasse Vuestra Merced me la haga de mandar que se cobre, y que envuelto en su palo dentro de una funda de hoja de lata se me embie con el primer passaje y si el pintor no estuviere a[h]y habéis de preguntar a la muger de Apodaca y saber d.ella si su marido le cobró y si ella le tiene. Y porque doña Victoria y yo tenemos desseo de ver a Leonorica, Vuestra Merced me haga merced mandar buscar un buen pinctor y que la retracte del tamaño que es y que assí mismo se me embie y podrasse pedir liçencia para ello a mi ermana la marquesa”. En la segunda, Mardones asegura que “El retrato de mi Señora doña Victoria que Vuestra Excelencia escribe, se buscará y embiará, y ansimesmo el de la señora doña Leonor, la qual está muy bonica, Dios la guarde, y será gentil dama, ha cresçido mucho y ha estado malilla estos días con un poco de fiebre en casa de la señora doña Catalina San Severino donde la señora marquesa la dexo en el entretanto que yva a tomar las fumerolas. Doña Isabel bessa mill vezes las manos de Vuestra Excelencia y entrambos las de mi señora doña Victoria, y guarde Nuestro Señor la Ilustrísima y Excelentísima persona de Vuestra Excelencia con el acrecentamiento de estado que yo desseo. De Nápoles XXII de Mayo 1563”<sup>12</sup>.

Las fechas no dejan dudas acerca del contexto napolitano del encargo a Marco Pino (1521-1583) –Marco di Giovan Battista–, el pintor sienés que tomó la capital partenopea “per patria” entre 1552 y 1568<sup>13</sup>. Lamentablemente, en el catálogo conocido del autor no hay rastro concluyente de ese retrato, seguro, de doña Vittoria Colonna da Paliano, ni del, probable, de Leonor de Toledo, la hija de don García desposada con Piero de' Medici. Y aún así, esta breve noticia mantiene alto su interés al tratarse de la primera evidencia documental referida a la actividad del pintor en el género, hasta ahora desconocida ya que nunca se le había vinculado a la elaboración de retrato alguno. Por otra parte, tal indicio abre el camino a plantear otros vínculos profesionales del sienés con don García y los Toledo de Villafranca, parecidos a los mantenidos con otros clientes hispánicos del Nápoles contemporáneo como Diego Orioles o Francesc Tarragó en el escenario de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli.

Además, comenzamos a tener numerosos indicios de que su hijo Don Pedro, quinto de los Villafranca, mantuvo la ambición de sus ancestros. El contrato con Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt a propósito de los “Ermitaños” y los “Uomini Illustri” sería una primera evidencia en tal sentido. Pero hay algunas más. Empezando por la ambición de disfrutar de un pintor italiano —o italianizado— en la corte familiar. Ya la tenía su padre, empeñado en atraer alguno a pesar de las dificultades que ello conllevaría, según el cardenal Francisco Pacheco y Toledo: “...la empresa del pintor tengo por muy difícil, porque no ay oficial, que busque de vivir en Roma que quiera salir d.ella a peso de dinero; yo ha muchos días que busco para mí un oficial d.estos de solo pinctar sin tractar de retracto y no lo puedo hallar, quizá en Florencia hallará Vuestra Excelencia mejor recaudo que en Roma”<sup>14</sup>. Sin embargo, el cuarto de los Villafranca consiguió contratar al flamenco “Christian d’Euchen” de Amberes que a principios de 1571 abandonó Roma para pasar a España, llevando también el equipaje de Roland de Mois, “pintore del Exellentissimo Signor Duca de Villahermosa”. Lamentablemente la fortuna no quiso favorecerle: “Christian d’Euchen, pintore nato in Anversa, essendo partito di Roma in barcha verso Napoli, per passar di là con le galere verso Spagna, ha hauto mala sorte de rincontrarsi in corsari in maniera che ha perso tutta le cose sue con le casse di Micer Rolando pintore del Exellentissimo Signor Duca de Villahermosa. Pur havendo salvato la vita et essendo giunto a Gaetta, scrive di la alli 24 di Martio 1571 che io pregasse humilmente il Reverendo Signor Abbate Simenes, di poter di mano sua haver una altra lettera di raccomandatione in cambio dalla prima, la quale è anche persa. Perche ha anchora animo di passar in ogni modo verso Spagna, et pervalersi di tale lettera, con la prima oportunità”<sup>15</sup>.

Paradójicamente, la documentación conocida hasta ahora indica que intentos parecidos de Don Pedro de Toledo tuvieron resultados relativamente frustrantes. Tanto en 1599 cuando intentó contratar al desconocido maestro italiano Giuseppe Serena que entonces se encontraba ya en España “enrolado” al servicio de la casa de Alba<sup>16</sup>, como en 1603, cuando proyectó una operación muy ambiciosa de final incógnito, la de atraer a través de Antonio Rizzi, su agente en Madrid, nada menos que a Orazio Borgianni, a quién quiso contratar mientras el pintor se encontraba en España, quizás comprometido en las pinturas de Rodrigo Calderón para el monasterio de Portaceli de Valladolid: “El amor del Espíritu Santo sea en el alma de Vuestra Excelencia. El oficial pintor que Vuestra Excelencia me mando buscarse para su servicio ya lo e hallado y tal qual conbiene in suficiencia en virtu et anco in presencia de su persona, es natural de Roma de donde a poco que viene tendrá da 28 años y juntamente

tanta inclinación al servicio de Vuestra Excelencia que tratándole de como gustaría que fuese el conçierto, respondiome que umilmente besava las manos de Vuestra Excelencia a quien suplica se sirva de verle trabajar un par de meses en su casa y quando Vuestra Excelencia gustare mucho de sus obras el se contentara con lo que Vuestra Excelencia fuere serbido de hazerle merced, llamase Oraçio Borgianii al qual mandará Vuestra Excelencia lo que tengo de responder y a mi en que le sirva, que quando no sea en otra cosa prometo a Vuestra Excelencia que en mis pocas oraçiones de encomendarle siempre al Señor con que beso mil veces sus manos, de Madrid a 10 de febrero de 1603. Antonio Rizzi”. Seguramente, el resultado de ese tan prometedor contacto —y tan bien documentado— fue negativo y el marqués hubo de contemplar como Borgianni acababa aproximándose a otra figura destacada de la diplomacia hispánica en Italia, don Francisco Ruiz de Castro, el sexto conde de Castro y el octavo de Lemos<sup>17</sup>.

Y aún habría otros intentos que demuestran como Don Pedro perseveró hasta poco antes de su regreso a España. El último caso conocido se refiere a un desconocido “Cosimo Lombardi Aretino de Toscana”, a propósito del cual le informaba Don Alonso de Torres Ponce de León el 7 de octubre de 1617: “...Otro [pintor] se ha ofrecido de muy buena manera que irá a España según creo y ha servido en esta corte a Cardenales de Aragona, San Jorge, Spinola y otros con mucha satisfacción hasta que murieron, llamase Cosimo Lombardi Aretino de Toscana; muy suficiente, practico y de buen talle que ha muchos años que le conosco; y aunque no se halla agora en Roma sino en Arezzo se partirá en avisándome Vuestra Excelencia por que yo le escrivo, aviendomele propuesto personas inteligentes y creo que sin falta ira a servir a Vuestra Excelencia...”<sup>18</sup>.

Durante un tiempo y desde su taller en Roma, el pintor español Domingo Treceño casi debió cumplir esa función cerca del círculo del marques, al menos a juzgar por la confianza que éste depositó en sus trabajos. Este Treceño de la correspondencia sería un auténtico desconocido para la historiografía si Gonzalo Redín no lo hubiera rescatado recientemente del olvido, recuperando una parte decisiva de su biografía artística romana, desplegada entre el año 1579, cuando aparece en la ciudad integrado en la cofradía de San Giuseppe di Terrasanta y en la compañía de San Lucas, y el 1612 de su fallecimiento. En esas más de tres décadas de actividad romana, el pintor vallisoletano (nombrado con diversas variantes de su apellido, Trecenno, Tricenno, Trassegna, Trezeno, etc.), basó su producción, conocida mayoritariamente gracias a un temprano primer testamento de 1581, en obras de “invención” y en numerosas copias de cuadros insignes para adquisición de sus compatriotas. Entre las primeras se cuenta un “Cristo flagelado” que deseaba

regalar a iglesia de Santiago de los Españoles, una “Piedad” para el hospital de mujeres de Santiago de los Españoles, un “Bautismo” y un cuadro de “San Cosme y San Damián” para esa iglesia; y entre las copias, la “Flagelación” de Sebastiano del Piombo en San Pietro in Montorio, dos vírgenes de Tiziano, un “Cristo” de Correggio y una “cabeza” de Miguel Ángel<sup>19</sup>.

En tres cartas de febrero y marzo del año 1589, enviadas desde Roma al palacio napolitano del marqués, “Domingo Triceno pintor a la Trinidad del Monte en la calle que sube a la viña del cardenal de Medicis” aparece ocupado elaborándole diversas obras de temática religiosa: una “Nuestra Señora de la Soledad”, una “Madalena”, una “Oración al uerto” y un “Sepulcro” (un “Entierro de Cristo”). A pesar de que leyendo esas misivas comprobamos que Treceño había tenido alguna dificultad para cobrar sus trabajos —la carta del 19 de marzo empieza con un atemorizado arrepentimiento por haber reclamado demasiado vehementemente el justo pago de sus servicios a tan intimidador y poderoso personaje—, parece que su obra disfrutaba del aprecio de su patrón que seguía su trabajo con atención y una lógica exigencia: “La orazion al uerto y nuestra señora están casi acabados mas aré en el Rostro lo que vuestra merced manda”.<sup>20</sup> Y nos descubren que en Roma no sólo el marqués se interesaba por su pintura: “el cuadro del sepulcro invarié para el sábado que viene, este a sido imposible por zierito impedimento que e tenido y no se aber podido azer la casa el Illustrissimo Cardenal Mendoza me a mandado que la Madalena no la invie sin mostrársela quando a vuestra merced le fuere ocasión rezibiré merze se me aga que mi señor escriba una carta al cardenal dando a entender como soi su criado y que ofrezándose ocasión su señoría Ilustrísima me favorezca por que entiendo para un negozio lo abre menester pues él mismo mostró olgarse tanto que yo iziese obras para su prima que así dijo y entonzes me pidió quando pudiese le iziese un Salvador”<sup>21</sup>.

En cambio, se nos escapa la naturaleza del vínculo de Don Pedro con el pintor napolitano Giovanni Bernardo Lama (doc. entre 1558 y 1600) contemporáneo de Wenzel Cobergher, competidor de Marco Pino (+1583) con su propuesta del “colorir delicado” y uno de los mejores representantes de lo que Ferdinando Bologna llamó “la corrente classicistica, veristica, “fiamminga” de la pintura napolitana. Una carta que Lama dirige a don Pedro de Toledo, fechada en Nápoles el 24 de octubre de 1592, prueba la relación existió —el pintor se reconoce como “servitore suo”— y que no debió de ser fugaz, pues el artista se atreve a suplicarle asistencia en unas gestiones algo delicadas, relativas a un proceso judicial emprendido contra Don Alonso Sánchez, el tesorero general del reino de Nápoles. En concreto, le pide que recupere, entre la documentación de la duquesa de Alba,

la prueba de unos pagos a su favor, a cuenta de los trabajos realizados en la capilla de San Genaro durante los años 1559 y 1564. Lama pedía a Don Pedro unas notas extraídas de la contabilidad del ducado de Alba, dada su relación familiar con la cuarta duquesa, su hermana María de Toledo, casada con don Fadrique Álvarez de Toledo (1537-1583) virrey de Nápoles.<sup>22</sup> Probablemente, el asunto estaba relacionado con el gran ciclo pictórico de la primera capilla del Tesoro di San Gennaro de la catedral partenopea (1557), anterior a la edificación del suntuoso espacio barroco proyectado por Francesco Grimaldi. Por desgracia, este conjunto, patrocinado por María de Toledo, que incluía un retrato sobre tela de la virreina, se conserva en malas condiciones, “abbandonati ai danni dell’umidità e a restauri diletantistici che ne rendono quasi impossibile la lettura”<sup>23</sup>.

A pesar de estas referencias aisladas a pintores, o de las ya publicadas relaciones del marqués y el escultor Michelangelo Nacherino a propósito de la fuente del palacio de Pozzuoli y de “un ritratto di gesso della Signora Elvira di Mendoza di felice memoria” (1596)<sup>24</sup>, sólo en 1602 podremos acceder, por primera vez, a una visión panorámica y bastante precisa de las colecciones artísticas acumuladas hasta entonces por el quinto marqués de Villafranca, enriquecidas de manera substancial con las flamantes series de los “Ermitaños” y de los “Hombres Ilustres” contratadas en Roma el 23 de febrero de 1601, y con la llegada a la “cuadrería” de una obra del veneciano Leandro Bassano (1557-1622), un especial obsequio de Carlo Scaramelli (seguramente Giovanni Carlo Scaramelli gran diplomático de la República de Venecia en Nápoles o Inglaterra que representó al Dux Grimani y al Senado de Venecia en la coronación de Jaime I Estuardo en la cual también estuvo el quinto marqués). Nuestro “General del Stuolo di Napoli” la recibió acompañada de la siguiente misiva —en este momento todo lo que podemos saber de tan singular pieza: “Al Illustrissimo et Eccellentissimo don Pietro de Toledo per la General del Stuolo di Napoli. Gia che mi manca altra occasione di servire per hora a Vostra Eccellenza come scrissi al signor Scipion Loffredo [Scipione Loffredo di Capuana] la passata settimana, prendo sicuritá di mandarle con queste un quadretto di mano di Leandro Bassano famoso pittore fra noi, il quale doverà riuscirle se non novo d’Historia, novissimo di espressione fatta dottamente da questo singular Pittore nella materia a quanto d’animali, entanto doverà esserle più accetto quanto non ce ne sia fin’hora altro essemplare. Supplico Vostra Eccellenza goderlo per amor mio, (cauiver) sicura che non mi scordero mai questo favore che fra le cose sue rate tutte mi sia questa mia a pena mediocre, ma provenuta da animo sincerissimo et devotissimo al summo et infinito merito di Vostra Eccellenza a cui bascio affettuosamente la mano con pregarle intiera

felicità dovunque la terra l'eterna providenza in ogni tempo. Di Venetia a xx Aprile MDCII. Di Vostra Eccellenza Devotissimo et Obligatissimo Carlo Scaramelli<sup>25</sup>.

Esta primera percepción panorámica de los bienes artísticos que habría ido adquiriendo el marqués se despliega gracias a un interesantísimo inventario redactado en Nápoles: el “Libro del guardarobba de Don Pedro, 7 de mayo de 1602. Quadri. Statue di Bronzo. Teste et Santi”<sup>26</sup>. Es el listado detallado de una serie de bienes embarcados hacia España, sin duda para embellecer sus residencias, especialmente su palacio-fortaleza de Villafranca, pero también, como veremos, para equipar y ornamentar las fundaciones conventuales que entonces tenía en mente: un Colegio de Jesuitas en Villafranca con su iglesia dedicada a la Natividad y un monasterio en Cabeza de Alba cercano a su castillo de Corullón. En una de ellas, seguramente en la segunda, deseaba edificar la capilla familiar enriquecida y decorada con los materiales y las obras que, en su nombre, andaba adquiriendo en Italia Don Jaime de Palafox: “lapicidibus, pictoribus, aurificibus et aliis artificibus super ornamento, lapidum, pictorum et ornamentorum conficiendorum pro fabrica cuiusdam capelle quam ipse domino Don Petrus fabricare et stiri facere intendit et promittendum pro eorum precio et mercede quicquidei placuerint et bene visum fuit et ipsum Domino Don Petrum eiusque bonam”<sup>27</sup>.

Este primer inventario resulta una piedra angular para la edificación de una potente imagen de Don Pedro como dilectante de las artes y amante de los objetos suntuosos. Revela un segmento “seminal” de sus colecciones, dispuesto para ser trasladado a su patria, del cual ahora solo refiero los apartados relativos a pinturas y esculturas. Es evidente que hubo y habría más envíos<sup>28</sup>, y que más cuadros, esculturas, tapices y objetos suntuarios continuarían decorando los espacios napolitanos o romanos de su propiedad, aunque incluso la mayoría de estos acabarían llegando a España cuando el marqués regresó en 1620 para retirarse de la política activa:

“Quadri.

Uno quadro in tela di una battaglia/ Dui di tela di Caccia / Uno di Cleopatra / Uno grande in tela di Nostra Signora, Santa Anna con Christo et San Gioanne / Uno in tela grande dell'adoratione delli maggi / Un quatro della Pietà con quattro Angeli / Dui quadri della Madalena / Uno quadro di San Francesco / Uno quadro grande in tela di Nostra Signora con Nostro Signore, San Geronimo et l'Angelo Tubia / Un quadro grande della gloria et coronatione di Nostra Signora / Un quadro del Nascimento di Nostro Signore grande / Un quadro grande in tela quando Nostro Signore andò in Egitto / Una Madalena in età che contempla in deserto / Uno quadro grande delli magi / Uno quadro quando Nostro Signore convertí la Madalena / Un quadro grande della flagellatione di

Nostro Signore alla Colonna / Una Madalena con Crocefisso / Un quadro grande dela nativita con molte figure / Uno quadro di Santa Caterina Martire / Un quadro di San Geronimo / Un quadro di Santa Caterina con Nostro Signore, Nostra Signora con Angeli Incoronata / Uno Crocefisso grande d'Avolio con croce di evano et nelli piedi un monte grande, et molti animaletti in una cassa nera / Uno quadro grande con Santa Potentiana senza cornice perché le cornice si possono ad un altro quadro della decollatione di San Giovanni per donare a Don Francesco di Castro / Un altro quadro con Santa Preseda sorella di Santa Potentiana senza cornice / Uno quadro mezzano con Santa Caterina di Siena / Un altro simile con la testa di San Giovanni Battista, Herodes et boya / Un altro simile col Battesimo di Nostro Signore / Trecento et tre quatri simili con diverse teste / Una stampa del sito di Hierusalem / Novanta quattro quadri di tela di Heremitaggi venuti da Roma in nove casse/

Statue di Bronzo.

Dudeci Imperadori di Bronzo solamente la testa et petto / Dodeci Imperadori di bronzo armati sopra Piramide / Dudeci Imperadori di Bronzo disnudi / Un Marcaurelio Imperador di bronzo con un cavallo / Una fortuna di bronzo / Uno Sagittario di bronzo che leva una donna / Una fortuna di bronzo con piede dove sta sopra con vetri / Una cassa con due statue di marmo di Romani et un leone del mesmo [?]. Teste et Santi: Decesette mezze statue di santi con li Reliquiarii et vetri indorate, et argentate fatte per Gio: Aniello de Mare / Tela rossa canne cinque / Altre teste de Santi Nostrí”<sup>29</sup>.

Hacia el 12 de mayo de 1602 los agentes del marqués en Italia cargaban ese tesoro en las galeras “Napolitana”, “Del Alba”, “San Felipe” y “Santa Bárbara” con destino al puerto de Cartagena desde donde el envío proseguiría por tierra hasta Valladolid y Villafranca del Bierzo. Las listas pormenorizadas de los bienes y ornamentos arribados, como la “Memoria de la ropa del señor Don Pedro que queda en Cartagena en el magazzino entrando en la casa de su Magestad”, demuestran que la singladura no sufrió ningún imprevisto y que aquel tesoro llegó intacto y acabó siendo trasladado en carros hasta la capital berceana de don Pedro. Allí, una parte de esos maravillosos materiales se destinaría a sus fundaciones religiosas y a su propia capilla funeraria, una función insinuada en las menciones a las “cascie sei di pietre de guarnir cappelle” del memorial del embarco, o en el inequívoco recuerdo de la “Memoria de la ropa” de que en “las caxas número 5·6·7·8· van los modelos de la yglesia” –corroborado por menciones en documentos de fecha posterior, por ejemplo, a las cajas “9”, “7” y “6”, llenas de “piedras de mármol para la capilla”<sup>30</sup>.

Esta serie documental relativa al traslado a España de una primera entrega de obras de arte constituye para nosotros una referencia clave y, por ahora, debemos

adoptarla como el primer núcleo “visible” de las colecciones del marqués, que poco a poco veremos dilatarse y enriquecerse (y disgregarse después de su muerte) gracias, particularmente, a los listados redactados por los guardarropas del castillo de Villafranca. A través de este maravilloso repertorio documental se revela una parte rutilante de las colecciones pictóricas y escultóricas familiares en tiempos de Don Pedro, pero no todas, sino únicamente el importante sector entrevistado gracias a algunos legajos, es decir los redactados en el palacio fortaleza de Villafranca del Bierzo y en la residencia de Don Pedro en Madrid.

Empezando por una interesante y nutrida colección de retratos, aludida en la lista del guardarropa de 1616, en la cual muchas obras aparecen en cajas –“doce cajas redondas de cuero doradas algunas de ellas con retratos dentro”, “una caja de madera y en ella el Retrato de mi señora doña Elvira de Mendoza de yesso quando murió”<sup>31</sup>, y ya manifiesta con detalle en la “Noticia de los Retratos que existían en el Palacio de Villafranca al tiempo que murió el Excelentísimo Señor don Pedro de Toledo Vº Marques de aquel estado según resulta del inventario hecho por orden de su hijo don García en 19 de agosto de 1627”, que vale la pena transcribir íntegramente:

“Un retrato de plata guarnecido de bufano negro, de una lado el Marques de Mondejar y de otro un caballero a caballo. [en el margen]: este señor fue virey de Napoles y padre de doña elvira de Mendoza 1ª mujer del don Pedro Vº marques de Villafranca / 4. Quatro retratos en láminas de cobre chicas que los tres tienen tres caballeros y el otro una dama. / 1. Otro retrato metido en una caja de nogal y es de don Pedro mi señor. [al margen:] es el 5º marques don Pedro. / 2. Dos retratos uno en caja de nogal chiquito y otro en una caja de ebano, uno de dama y otro de caballero. / 1. Un retrato con su marco con su retulo frances y una dama en el y junto a ella una muger con un cesto de calabazas y dos pollos. / 2. Dos retratos el uno de Guido Cabalcan y el otro de Doña Maria de Medicis Reyna de Francia./ 55. Cincuenta y cinco retratos de medio cuerpo de diferentes personas con marcos de madera./ 1. Un retrato del almirante de Aragón armado con su Abito de Calatrava./ 1. Un retrato de mi señora doña Victoria Colona vestida de negro. [al margen:] muger de don García 4º marques de Villafranca/ 2. Dos retratos de dos caballeros mozos ambos armados, el uno con un escudo de armas de Toledo y Osorio y el otro con una pica en la mano./ 1. Un retrato de don Pedro Alvarez Osorio. [al margen:] Padre de doña Juana 1ª marquesa de Villafranca./ 1. Otro retrato de doña Beatriz de Castro condesa de Lemos. [al margen:] Primera muger del antecedente./ 1. Otro retrato del virrey mi señor con su abito de Santiago. [al margen:] don Pedro de Toledo 2º marqués de Villafranca./ 1. Otro retrato de mi señora la

Virreyna. [al margen:] Doña Maria Álvarez Osorio marquesa propietaria 1ª muger del antecedente./ 1. Un retrato de don García mi señor./ 1. Otro de mi señora doña Victoria Colona vestida de color./ 1. Un retrato de mi señora doña Elvira. [al margen:] Primera muger del 5º marques./ 2. Dos retratos de don Pedro mi señor, uno mayor que otro y el mayor armado con una rodela con quatro emes. [al margen:] 5º marques de Villafranca./ 2. Un quadro y en el dos retratos en el uno de mi señora doña Victoria de Toledo y mi señora doña Maria. [al margen:] hijas del 5ª marqués don Pedro. La primera casó con el marqués de Zahara y la segunda fué religiosa en el convento de la Anunciada de Villafranca./ 1. Otro retrato de don García mi señor duque de Fernandina quando hera niño con una pistola en la mano. [al margen:] fué 6º marqués de Villafranca./ 1. Otro retrato pequeño del Almirante de Aragón./ 1. Otro pequeño de medio cuerpo de mi señora doña Elvira./ 1. Una lámina redonda guarnecida de madera de don García de Toledo mi señor./ 2. Dos retratos chiquitos de medio cuerpo de dos damas con sus marquecitos de moldura dorados./ 2. Otros dos retratos pequeños de dos mugeres vestidas con vestidos extraordinarios./ 3. Otros tres retratos chiquitos de tres damas extrangeras las dos cubiertas con mantos y la otra con un negro y un Papagayo./ 1. Un retrato de un lienzo sin marco de una dama vestida de negro./ 11. Once retratos redondos de láminas con sus marcos y cajas de moldura de madera, son de Emperadores turcos y en ellos uno de Andrea Doria./ 12. Doce retratos de Emperadores romanos de medio cuerpo./ 106. Ciento y seis retratos de Pontifices y Cardenales y de otras personas eclesiasticas de medio cuerpo./ 144. Ciento y quarenta y quatro Retratos de Reyes, Capitanes, Emperadores y otras personas, de medio cuerpo”.<sup>32</sup>

La memoria del resto de la espléndida colección de tapices fabricados en Bruselas, París o Enghien (sobretudo de “una [de siete piezas] hecha en Paris con las armas de Toledo y Ossorio con la Historia de Diana”); de mesas y tablas de mármoles “commessi” y “pietre dure”; de lujosos objetos de devoción y miniaturas (“iluminaciones”) de temática religiosa pintadas o aplicadas sobre materiales preciosos como el marfil, la plata, el jaspe pero también sobre cobre; de esculturas antiguas y modernas, de mármol o bronce, y, sobretudo, dados nuestros objetivos, del resto de la “cuadrería”, debe reconstruirse a partir del listado de piezas “italianas” de 1602. Sin embargo, para construir un retrato relativamente fiel de patrimonio artístico de Don Pedro, deberemos sumar a sus indicaciones las referencias aparecidas en el inventario del guardarropa de 1616 y las contenidas en la “Entrega y ynventario que se hizo a Gerónimo Lopez de la acienda que su Excelencia el señor Marqués de este estado tienen en la guardarropa y fortaleza”, fechado en 1622.

Analizando en conjunto estas series documentales, observamos cómo desde el arribo del primer núcleo italiano documentado, la colección de Villafranca no había dejado de crecer con la llegada de muchos elementos nuevos de escultura (un tema que no analizaré aquí, como tampoco el referido a los “*marmi comessi*” porque ha sido o está siendo analizado —o, al menos, “*sfiorati*”— en otros estudios); y comprobamos que entre 1602 y 1616 se produjo una enorme ampliación respecto de la variedad temática de las pinturas. No faltaron las incorporaciones de historias religiosas, sobre todo veterotestamentarias: Noé y el Diluvio, “un cuadro de pinçel de la historia de Faraom”, “otro quadro grande de la Creación del mundo y en el pintado Dios Padre”, “otro quadro que parece del pueblo de Ysrael en el desierto y una muger encima de un cavallo blanco”, “un rrey sentado a comer, una ninfa cantando y un ángel que le dize oy as de morir” (el festín de Baltasar (¿), y una “Transfiguración del Señor con un milagro de los apóstoles” a la que me habré de referir más adelante ya que es pieza conservada. Y hubo novedades sugerentes gracias a la incorporación de pintura flamenca —“siete lienzos de Flandes viejos de diferentes historias”—, de obras con temática de género —“otro de una gallinera”, “cuadro grande del mercado de Florencia”, “una descrizion de la Duquesca de Nápoles”, “un quadro de noche con diversas figuras y luminarias y un carretón con una pieza de artillería y otras armas”, “un quadro de una fiesta flamenca mui maltratada y rota”, “un quadro de una boda o fiesta flamenca”, un “otoño.

De toda manera, la variación más destacada fue una entrada significativa de cuadros de temática mitológica y antigua. Así sabemos que el palacio berciano llegó a atesorar lienzos con temas tan sugerentes como “Laocoonte”, “Danae”, “Orfeo”, “Sísifo”, “Venus”, “Atenea”, “Juno”, “Vulcano”, “El Juicio de Paris”, “La caída de Faetón”, y representaciones de cuatro “Sibilas”, “de la reyna Cleopatra quando se mató con la aspide” y “de una fúria del ynfierno”. Siempre que no yerre interpretando las deliciosas e imprecisas descripciones de los servidores del marqués, que nos hablan no sólo de “otro quadro muy grande de Sisifo que el a este un buitre que le saca las entrañas”; de una “dananede con una nube que esta lloviendo dineros”; un “Orfeo tañiendo su cidra y muchos animales oyendo”; “un quadro grande del carro de Faetón”; “otro quadro grande de la muger de Júpiter”; “otro quadro de la diosa Venus”, sino también de cuadros “de tres figuras y culebras” (1616), transformado en 1622 en “un quadro grande de un hombre y dos muchachos que los tiene abraçados una serpiente”; “otro lienço de ninfas de la discordia de la mançana que tiene vara y tres cuartas de alto y tres varas de largo poco mas o menos sin marco” (1616), que en 1622 ha de ser el “otro quadro con unas ninfas y Pares que da a Venus la mança-

na”. Mientras, la bien reconocible “Palas” de 1616 ha retrocedido seis años más tarde a un “un quadro de una ninfa con una lança en la mano”. A todo ello aún habremos de sumarle un grupo de lienzos con escenas que parecen extraídas del ciclo dionisiaco —“otro quadro de unas ninfas bañándose”, “otro quadro de unas ninfas la una en un carro con un ombre asido”, “otro quadro de unas ninfas y unos niños”, “otro cuadro de ninfas en el vaño”, “un quadro con dos sátiros asidos a unas mugeres”, “otro cuadro de unos centauros con unas aves que van a caçar”—, o pastoral —“otro quadro de dos hombres con dos flautas y una muger con ellos”. Al menos el tema de una de ellas es identificable con seguridad como un triunfo de Baco: “otro quadro de una ninfa en un carro triunfal y dos leones tirando d.el y otras acompañando”.

Por fortuna, también conservamos una imagen documental de las posesiones de Don Pedro en su residencia de Madrid. Proviene de otro legajo relativo a un inventario de su guardarropa, fechado entre 1624 y 1625 que, curiosamente, propone un recorrido pictórico desprovisto de referencias mitológicas y repleto de obras de temática religiosa, con el complemento de algunos retratos del clan entre los que ya aparece uno de una figura muy próxima al marqués (“un retrato del padre Brindis capuchino” [Lorenzo de Brindisi]), además de una parte, pienso, de los “Emperadores y otras personas ilustres” de W. Cobergher, y de unas pocas muestras de pintura de género (“un paisaje chico”, “mas ocho quadros grandes de la guerra del Piamonte”). Teniendo en cuenta la entidad que la mitología tenía en Villafranca y la abundancia de temas devotos del palacio de Madrid, uno se pregunta —sin encontrar la respuesta—, si en la última etapa de su vida, el gusto de Don Pedro mutaría a favor de una dimensión más devota y expiatoria, algo coherente con su semiretiro berciano cerca de su hija Sor María y del monasterio de la Anunciada.

Así, gracias a estos papeles, descubrimos en Madrid, salones y aposentos decorados con muchas representaciones con variantes de “Nuestra Señora con el Niño en brazos” o de “sagradas familias” con santos; con numerosas muestras del ciclo de la “Pasión de Cristo” o con temas del antiguo testamento (“Judith y Olofernes”, “diez quadros de la Historia de Adán”, “Lot y sus hijas”, “El Pueblo de Dios en el desierto”...) y con un ciclo hagiográfico de actualidad: “quinçe cuadros grandes de la vida y milagros de san Carlos”<sup>33</sup>. Tal vez entre estas obras estarían algunas de las últimas adquisiciones de Don Pedro en Italia, tanto en Milán como en Roma y otras ciudades, y tal vez algunas formarían parte de “las pinturas y otras cosas que Vuestra Excelencia compró aquí” que su agente don Francisco de Estrada dejaba constancia de estar ocupado “en diligenciar” a España en una carta fechada en Roma a 25 de febrero de 1619<sup>34</sup>.

Sin embargo, la información más valiosa contenida en ese legajo reside en una mención de autoría que convierte al quinto marqués de Villafranca en uno de los grandes coleccionistas europeos del “Procachin” ya que sólo en Madrid llegó a acumular treinta y cinco obras: “doce cuadros grandes de la vida de Nuestra Señora del Procachin”, “siete quadros grandes de la vida de san Carlos del Procachin”, “mas treçe cuadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin”, “otro de la adoración de los reyes del tamaño de los de arriba y de la misma mano”, “otro de la disputa con los doctores en el templo de la misma mano y de la mano de los de atrás”, “otro de la misma mano y del tamaño de los de atrás de dos niños en el suelo y dos en el ayre”. Es decir, trabajos de alguno de los hermanos Camillo (c.1555-1629) Carlantonio (1571-1630) o, más probablemente, Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), dada la destacada presencia en el conjunto de la iconografía borromea y la propensión de este último a satisfacer encargos privados. Esta noticia acredita a Don Pedro como uno de los mayores compradores y coleccionistas contemporáneos de estos autores, algo que hasta ahora había pasado desapercibido, en contraste con la buena información conocida a propósito de las relaciones de Giulio Cesare y Gian Carlo Doria que pasa por ser el más importante coleccionista del autor con 26 pinturas. Y por otra parte, y si las obras fueran de Giulio Cesare, estaríamos ante una novedad considerable en la valoración de la fortuna contemporánea de este autor pues si hasta ahora parecían contadas las obras de Procaccini salidas de Italia durante el siglo XVII, contaríamos con una evidencia de que, en vida del pintor, un buen grupo de ellas estaban en España. Por lo tanto, es probable que esa parte de la colección sea el resultado de adquisiciones hechas en Milán durante su etapa de gobernador del Milanesado (1615-1618) y, sin duda, influidas por la familiaridad con los abundantes trabajos de los Procaccini y por impactos visuales recibidos durante esa estancia, como la observación de los “quadroni” dedicados a la vida y milagros de San Carlos Borromeo colgados en los pilares de la catedral<sup>35</sup>.

Por suerte no son las únicas obras con identificación de autoría de tales inventarios “terminales”. También aparecen “una imagen de Nuestra Señora, cuadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del Parmesano” y “un Ecce Omo del Ticiano”. En la tasación de los bienes del quinto marqués esas obras figuran entre las que marcan el listón de la valoración máxima tanto en la tasación que se anexó a los últimos inventarios, fechada en enero de 1627 y motivada por la presión de sus acreedores y, más adelante, por los pleitos familiares respecto de la herencia y el patrimonio del quinto marqués; como en las cuentas que constan en el “Borrador de Ventas desde marzo 1636 [...] hasta 3 diciembre 1639”,

es decir, las cuentas de una parte de la ulterior almoneda de los bienes del marqués en Madrid, y en Villafranca. En concreto en 1627, Julián González y Simón Bourquin, los pintores tasadores, fijaron para “una guirnalda de flores con una Nuestra Señora, el Niño y dos ángeles a los lados” y “un Ecce Omo del Ticiano”, además de para “una ymagen de Nuestra Señora con el niño y san Juan dándole unas flores”, un valor de “5500 reales” para cada pieza, muy por encima de las obras situadas en un segundo estrato económico: “otro quadro grande de la çena domini tasado en 3850 reales”, “un quadro del Salvador grande” (3.300), “un quadro con Nuestra Señora y el Niño con una rosa en la mano tasado en 2200 reales”, “otro quadro con el Niño hechado en una almoada tasado en 2.200 reales”<sup>36</sup>.

Fatalmente, y como sucedió con las extraordinarias colecciones de su abuelo, la almoneda de 1636 debió de significar la dispersión de una parte substancial de la cuadrería y las esculturas de don Pedro recogidas en Madrid, y la venta de las piezas más insignes a personajes relevantes de la corte y la vida ciudadana, de la talla de don Luis de Haro marqués de Carpio —que compró muchas de las pinturas aunque por ahora no sabemos cuáles concretamente—, don Anastasio de Arellano, don Lorenzo de Miranda, embajador de Messina, Jerónimo de Aguilar que, tal vez, se llevó el Parmigianino (“una imagen de Nuestra Señora cuadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del Parmesano tasado en 1.100 reales [de plata] que le llevó para que le viese el Almirante”), del duque de Pastrana, o del pintor Antonio Pereda que compró “Veinte y quatro figuras, tres de bronze y las demas de estaño basiadadas mui viejas y rotas que les faltaban algunas piessas son las que trujeron de Villafranca”.

### Los retazos en la Anunciada: las pinturas

A partir de aquí, conviene avanzar por caminos más inciertos, abandonando el, a menudo, confortable mundo documental. Para empezar, debo admitir que a pesar del suculento repertorio de las informaciones precedentes, sólo estoy en condiciones de identificar y analizar unos pocos vestigios de aquellas espléndidas colecciones, aunque sin descartar que existan otros. Me refiero a una porción que quedó preservada de la dispersión posterior a la muerte del marqués, a los “retazos” del título, a las reliquias de su sueño conservadas en varios ambientes del monasterio de la Anunciada que el marqués fundó para su hija María en 1606: cuatro pinturas valorables como de procedencia italiana (una “Transfiguración”, una “Conversión de la Magdalena”, una “Adoración de los Reyes” y una “Piedad con Ángeles”) y la impresionante custodia monumental del altar mayor de la iglesia.

Junto a la ya estudiada serie de los “Ermitaños”, a las cuatro tablas de mármoles del panteón de los Toledo y a algunos bustos relicarios, se trata de una pequeña parte del tesoro artístico italiano de Don Pedro de Toledo y Osorio legado al monasterio de la Anunciada en 1620 a través de una solemne acta de donación.

Aunque, como se verá, el marqués debió de regalar obras y piezas anteriormente —como mínimo también en 1618—, la sanción legal de su donación a las Clarisas (con sus donaciones anteriores, quizás) llegó mediante la escritura del 24 de septiembre de 1620 que certificaba la entrega “para siempre xamás” de “la plata, hornamentos, quadros y mas bienes [...] para el adorno de la ysglessia y culto divino del dicho convento cuyo fundador y patrón hes su Excelencia”. En realidad, Don Pedro se involucró en la construcción y ornamentación de La Anunciada desde su fundación y una vez abandonada la primera y efímera idea de favorecer un nuevo Colegio de Jesuitas en Villafranca con su iglesia dedicada a la Natividad. Recuértese que el quinto marqués hubo de variar sus primeros planes a raíz del ingreso de su hija sor María de la Trinidad en la vida conventual, primero en las Concepcionistas (1602) y después, definitivamente, en la orden la las Clarisas Descalzas. Este hecho tal vez precipitó el que a finales del 1604 el proyecto paterno de crear un convento de jesuitas mudara a favor de la orden de las Clarisas para dar forma al Monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo<sup>37</sup>. Y no se olvide que, simultáneamente, y en esos mismos primeros años del XVII, el marqués dividía sus ejercicios de magnificencia entre la institución de su hija y su otra fundación berciana, el monasterio de Cabeza de Alba. Hasta el punto que en su testamento, un Don Pedro “temeroso de la muerte a que me hallo cercano por mi edad”, no establecía una clara prioridad entre ambos a la hora de recibir su cadáver: “y me entierren en uno de los monasterios de las Anunciadas o de Cabeza de Alba que entranbos son mi fundación; en el que estuviere la yglesia en mayor perfección al tiempo de mi muerte y en la parte donde fuere mi entierro se passen los huessos de don García mi señor padre y de mi señora Doña Victoria mi madre y de Doña Elvira de Mendoça mi mujer y de Antoñico mi hixo”<sup>38</sup>. En realidad, contamos con una magnífica prueba documental (al final de una de las pocas cartas manuscritas de Don Pedro conservadas) de que junto a sus residencias, el monasterio de Cabeza de Alba en Corullón —años antes de existir el proyecto de La Anunciada en Villafranca— era el depositario previsto de algunos de los objetos artísticos que Don Pedro enviaba desde Italia, el lugar a donde habían de llegar cuadros, una custodia monumental, y en el cual se construiría una nueva iglesia realizada por un arquitecto italiano, con una suntuosa capilla (funeraria?) que habrían de decorar dos pintores italianos: “Avíseseme esperando hasta el último día, pues

antes de quatro messes espero estar en Spaña si Dios es servido. El os de la salud que os desseo y atende a poner vuestro oratorio bien, porque yo llevo mucho de acá que hará envidia, llevo la reja y custodia de Cabeça de Alva y el modelo y maestro que ha de hazer la yglesia y el aforro de la capilla de piedras llegará antes que ella se acave, y van dos raros pintores, ello costará pero sera raros y esta hazienda Dios Vendito está tan próspera que acudirá a todo. 57 ducados he remitido a Serra para acavar de pagar a Victoria y a Reynalte, comprado mas de 30 ducados de cossas que valen 60 ducados y quizá yran conmigo otros tantos para ayuda a membibre. De Nápoles a 19 de Noviembre 1601”<sup>39</sup>.

Como he indicado, entre tantos y tan preciosos bienes “envidiables” me interesa llamar la atención sobre las reliquias del sueño de Don Pedro que en La Anunciada han escapado de robos, saqueos y destrucciones y, concretamente, sobre los cuadros conservados de la donación del 1620 que incluía: “todos los cuadros que sirven de retablos menos el de la Encarnación y santos de la horden”, “quatro cuadros de devoción grandes”, “un quadro grande que está en el coro del Descendimiento de la cruz”, “un Christo grande que está en el coro con la Magdalena a los pies”, “un quadro grande del Salvador que está en el dormitorio”, “otro quadro grande que esta en la capilla de la escalera, del Nacimiento”, “el quadro grande de la Cena que esta en el refectorio”, “otros cinco cuadros de no tan buena pintura que están repartidos en el relicario y dormitorio”, y los “noventa quadros de hermitanos grandes para la iglesia”<sup>40</sup>.

No son indicaciones del todo precisas pero, de momento, no contradicen una hipótesis de trabajo basada en que entre esas obras se encontraban los cuatro cuadros italianos mencionados. Desafortunadamente, para su estudio no cuento con otra base documental que las informaciones ya reseñadas sobre su vinculación a las colecciones de los Villafranca. No parece existir una fuente indiscutible para garantizar u orientar una atribución precisa ni tan siquiera entre los siempre generosos legajos de los Medina Sidonia. No tengo para ellas una base parecida a la que esgrimiré a propósito del gran tabernáculo de la Anunciada, por ejemplo. Por otra parte, me temo que se trata de lienzos que sólo serán correctamente legibles cuando se beneficien de una merecida y urgente restauración (que hasta ahora sólo la ha recibido la copia de la hermosa pintura de Rafael). Quizás entonces los reversos originales de las telas dejaran de ser invisibles a causa de un revestimiento moderno, y sabremos si presentan algún sello, marca o inscripción antigua, parecida, por ejemplo, a las iniciales “P.B” (Paul Bril ?) aún visibles en el reverso de algunos “Ermitaños”. De manera que en este punto deberá admitir que mis impresiones sobre esas pinturas no pasan de hipótesis de trabajo.

La primera de todas, llamémosle la “hipótesis introductoria”, es obligada: ninguna de las pinturas conservadas hoy en La Anunciada puede relacionarse con los autores más importantes entre los documentados en relación al quinto marqués, a excepción de los “Ermitaños” del cuarteto flamenco. Los muros del monasterio no custodian hoy ninguna obra de Tiziano, ni de Orazio Borgianni, ni de Leandro Bassano, ni de los Procaccini ni, claro, del Parmigianino. A decir verdad, tres de los lienzos a analizar deben situarse en un estrato bastante menos exigente, lejos de la sofisticación del parmesano o del Vecellio, de las fantasías cromáticas y compositivas del hijo de Jacopo Bassano, del estilo vigoroso y monumental y de fuerte sentimentalidad devota de Giulio Cesare Procaccini. Aunque al menos una de ellas, la *Adoración de los Reyes* puede aproximarse con certeza a un ámbito de primer nivel: el del Veronés.

En efecto, la pequeña tela de la *Adoración de los Magos* (Fig. 2) debe integrarse, sin duda, en el catálogo pictórico del taller de Paolo Caliari, el Veronés, como una versión modesta y simplificada de la gran invención de la “Adoración de los Reyes” (1573) “di festono, rutilante colore” de la iglesia de San Silvestro de Venecia (desde 1855 en la National Gallery de Londres) y, sobre todo, de la versión autógrafa del mismo tema del templo de Santa Corona de Vicenza. Nuestra pintura debe sumarse a otras dos variantes conocidas de esas grandes obras, también de pequeño formato y con una composición casi idéntica: las “Adoraciones” conservadas en la Alte Pinakothek de Munich, que T. Pignati valora (quizá exageradamente) como “piccola variante” (92,8 x 67) del telón de la National, y en la Gemäldegalerie de Dresde (105 x 81 cm.), catalogadas como trabajos del taller o “escuela” del maestro, respectivamente<sup>41</sup>. Aunque las tres obras son casi iguales entre sí, todas difieren en algún pequeño detalle, algo que las libera de la consideración de la mera copia de época y taller. En concreto, la pintura de Villafranca está más cerca de la variante de Munich. Ambas se diferencian de la de Dresde en el tratamiento de las ruinas, más palladiano y clásico en el cuadro de la Gemäldegalerie; en la caracterización del cielo, más apacible en nuestro caso; y en el hecho de parecer recortadas unos pocos centímetros en el lado izquierdo, de forma que las dos casi han perdido uno de los caballeros y parte de la cabeza del camello del séquito de los Magos. A pesar de las coincidencias, evidentes incluso en el aspecto y pliegues de los paños, ambas presentan variantes entre sí. En la Anunciada el perro del primer plano pasa a situarse tras el rey Melchor haciendo innecesario el segundo can (o al menos eso parece en la situación actual de la tela); ha desaparecido el resplandor divino, y la definición de los rostros, especialmente el de la Virgen, delata el trazo de un autor diferente que ha suavizado las facciones de una María más gitana en la tela bávara.

Por fortuna, y en parte gracias al espléndido trabajo de Hans Dieter Huber, podemos aspirar a que algún día, tras la imprescindible restauración, será posible pasar esta pintura de la catalogación genérica de “taller” del Veronés a una atribución más personalizada en relación a miembros de las tres generaciones de discípulos y colaboradores pasados por el dinámico taller de Paolo Caliari: Benedetto Caliari (1538-1598), hermano del pintor, Dario Varotari (1543-1596), Luigi Benfatto, llamado Alvise Del Friso (1544-1609), Francesco Montemezzano (1555-1602), Pace Pace (doc. 1594-1617), Antonio Vassilacchi, llamado Aliense (1556-1629), Piero Longhi (activo 1570-1588), Gabriele Caliari (1568-1631), Carletto Caliari (1570-1596), o Carlo Ridolfi (1570-1644). Si bien el aspecto actual de la obra desaconseja avanzar demasiado lejos por esta senda atributiva, uno tiene la impresión de que la tela de las Clarisas podría aproximarse bastante a la producción de Alvise del Friso, quién para Ridolfi, “fece egli molte opere, dopo la morte di Paolo, in Venezia e fuori, conservando il mondo la memoria di quella maniera ch’era così piaciuta”. Su autoría sería una buena hipótesis “preferente” a tenor de su forma de gestionar una invención del Veronés como el “Centurión” de Cafarnaun en el “Melchor” y de alguna similitud fisiognómica entre éste, el “San José” del “Cristo entre los Doctores” de la Scuola de S. Fantin de Venecia y el “Centurión” de la escena de la conversión en Cafarnaun de la Gemäldegalerie de Dresden –un tema del Veronés versionado por Del Friso en diversas ocasiones<sup>42</sup>.

En cambio, la *Piedad con cuatro ángeles* del locutorio monacal (Fig. 3), identificable con el “quattro della Pietà con quattro Angeli” del inventario de las pinturas llegadas de Italia en 1602, parece un trabajo romano o napolitano de final del siglo XVI con raíces profundas y evidentes en el espectacular “Cristo morto vegliato dagli angeli” de Rosso Fiorentino del Fine Arts Museum de Boston. Sin embargo el tema ha sido objeto de un tratamiento de filiación romana, remontable al “Cristo in pietà con angeli” de Taddeo Zuccari creado originalmente para la capilla del palazzo Farnese in Caprarola (1566), “capolavoro assoluto” del pintor de Sant’Angelo in Vado: “per la qualità pittorica unita a la novatività iconografica, che esprimeva in figura un orientamento culturale perfettamente aggiornato, l’originale di Taddeo si colloca tra le opere di cardinale importanze nella pittura della Controriforma, mentre le sue nimerose copie e varianti organizzate dal fratello minore, contribuiscono alla notorietà e durevole fortuna dell’immagine in Roma e otre Appennino”. Esta obra se conserva hoy en día una colección privada piemontesa. Taddeo trabajó en ella durante los últimos meses de su vida, pero a su muerte se la reservó su hermano Federico: “suo fratello che dice volerlo per sé, mentre che vive”. Cristina Acidini, la

autora de la ponderación anterior, hizo una descripción preciosa y sensible de la invención de Taddeo al presentarla como una “veglia notturna” de cinco ángeles sin alas, uno de los cuales sostiene el cuerpo “abbandonato” de Cristo, con el doliente grupo dispuesto “contro un paesaggio tenebroso” que resalta “con plastica evidenza le robuste anatomie degli angeli e i loro drapi rigidi e fruscianti, che la luce dei ceri suscita dall’oscurità circondante come attirandoli entro un magico cerchio di colori: al centro, nel candore serico del sudario e attraversato da un perizoma di splendore dorato, il corpo inerte del Redentore si offre allo sguardo pietoso in tutto il suo atletico vigore, quintessenza di una classica bellezza maschile senza tempo, che il lividore della morte ccarezza con meste sfumature”.<sup>43</sup> Más adelante, Federico hizo una preciosa copia del cuadro, hoy en la Galleria Borghese de Roma y aún volvió al motivo fraternal en el fresco del altar de la capilla Farnese en Caprarola, justamente el emplazamiento previsto para la pintura matriz, esta vez colocando a Nicodemo en el lugar del ángel que sostiene el Cristo<sup>44</sup>.

Evidentemente, el autor de la tela de la Anunciada tuvo acceso a tales precedentes —directo o filtrado por dibujos mediadores—, incluida la tela del Rosso de la que citó el ademán de los ángeles del primer plano y algunas luces. Y reinterpretó los referentes hasta obtener una proposición bastante personal. Ahora se reserva a María el lugar del ángel o de Nicodemo para sostener el cuerpo de Cristo por una axila mientras con la mano izquierda le acaricia un brazo. Así la “veglia notturna” adquiere una nueva y intensa significación al asimilar la de la “Piedad”, evocada no únicamente por la presencia de María convertida en altar del sacrificio, sino también de la corona de espinas, los clavos y el barreño con la esponja ensangrentada, y, incluso, por la disposición del cuerpo sobre el sudario púrpura y con los brazos abiertos, como acabado de entregar a su madre tras descender del madero, formando una lívida diagonal que se cruza con la que forma la Virgen, sentada sobre un saliente más elevado de la peña que sirve de funerario trono. Sin embargo, la escena se ambienta en la oscuridad de una angosta gruta rocosa y el momento representado parece un prólogo del santo entierro al cual acuden los ceremoniales ángeles con sus cirios.

El clima emotivo y la opción estilística de esta obra nos acercan a pintores del final de siglo como Belisario Corenzio (c. 1558-1646), el griego enraizado en Nápoles donde a principios del XVII consiguió el monopolio de la pintura al fresco, o Giuseppe Cesari, el pintor del “Cristo muerto con ángeles” de Pietro Aldobrandini (1599). Y, particularmente, al primero, y a su “Cristo muerto y ángeles” de la iglesia campana de Sant Agostino d’Arienzo, con el cual manifiesta coincidencias en el rostro de Jesús y en el breve nimbo radiante —un

sutil resplandor dorado. Sin embargo, creo que algunos detalles en el cuadro recomiendan una menor ambición atributiva y invitan a dirigir la mirada hacia autores más modestos y de pincel más inseguro. Me refiero a las proporciones del cuerpo de María y al desconcertante lapsus de la pierna derecha de Cristo, una negligencia impensable en autores de la categoría de los citados —o incluso en un trabajo de taller que el maestro hubiera supervisado— y en cambio explicables en la intervención de un autor de menor enjundia, de tono más artesanal aunque instalado en alguna de estas ciudades y con acceso a los trabajos de los autores más insignes.

De autor diferente, la *Conversión de la Magdalena* (Fig. 4) produce la misma impresión de pintura importada y creada por un pintor familiarizado con la cultura artística romana de la segunda mitad del siglo XVI y, quizás, a tenor de la figura de Jesús, con la obra de Girolamo Muziano (1528/32-1592). Es probable que esta pintura sea el “quadro quando Nostro Signore converti la Madalena” del inventario del traslado del 1602 (o alguno de los “Dui quadri della Madalena” también recordados entonces). Como en el caso de la *Piedad con ángeles*, es necesario ponderar una interpretación bastante insólita de la conversión de la santa del arrepentimiento. Como otros contemporáneos, el anónimo indaga en el intenso drama de María Magdalena para inventar una escena de diálogo íntimo con Jesús en compañía de una criada que parece culminar en la conversión de la pecadora, dispuesta a abandonar sus riquezas. La solemnidad del escenario y sus monumentales columnas salomónicas y el gesto de la protagonista deshaciéndose las cuidadas trenzas, podrían sugerir un instante previo a la más divulgada escena del perfumado de los pies de Cristo en el banquete en casa de Simón. A pesar de la esforzada exhibición descriptiva del vestido contemporáneo de la Magdalena, la plasmación de esa singularidad temática se concreta con medios modestos: el escenario no consigue ser del todo espacioso y legible y los personajes delatan una caracterización y una emotividad fría y bastante genérica.

A propósito de esta tela, es posible dar un paso algo más decidido para aproximarla a un contexto más cercano a una atribución. Para ello debemos volver a la documentación revisada en la primera parte de este trabajo, al segmento en que comparecía una personalidad cercana a un perfil como el descrito, el de “Domingo Tricenzo pintor a la Trinidad del Monte en la calle que sube a la viña del cardenal de Medicis” como autor de diversas telas para el quinto marqués: una “Nuestra Señora de la Soledad”, una “Oración al uerto”, un “Sepulcro” y, sobretodo, por razones obvias, una “Madalena”. Plantearse que él pudiera ser el autor de la “Conversión de la Magdalena” tal vez no sea una mala hipótesis de trabajo a pesar de que de momento no conduce a resulta-

dos concluyentes. Por ahora tal conjetura sólo tiene como aquilatador la *Sagrada Familia* del altar de la archicofradía de la SS. Annunziata de la iglesia de Sant'Agostino en Roma (Fig. 5). Es un trabajo documentado de un "Domenico spagnuolo" del año 1589; al parecer su única intervención conservada —siempre que sea él, como parece, el Domenico indicado en los documentos— y, claro, la obra decisiva para fijar su manera pictórica, a pesar de tratarse de una transcripción de la *Madonna di Loreto* de Rafael (actualmente en el Musée Conde de Chantilly) que sería literal sino fuera por el añadido de la gloria con ángeles que arrojan las flores que caen la cama.<sup>45</sup> Justamente es el rostro de uno de esos ángeles, el mayor de nuestra izquierda, el que juega la función de "aquilatador" dada su cercanía al de la santa arrepentida de la tela de Villafranca.

Esta propuesta atributiva tal vez podría incluir a la última pintura de la que trataré aquí, la copia de la *Transfiguración* de Rafael del monasterio (Fig. 6), citada como la "Transfiguración del Señor con un milagro de los apóstoles" en los papeles de 1616, transcripción fiel de la monumental creación de Rafael admirable en el siglo XVI en la iglesia de San Pietro in Montorio. Me parece una hipótesis razonable teniendo en cuenta la faceta de Treceño como proveedor de copias de obras "insignes" para el patriciado español residente o de paso en Roma —aunque difícil de probar a causa, justamente, de la naturaleza fielmente reproductiva de esta vertiente de su actividad. Y tal vez resultaría una posibilidad más cierta si, como intuimos, el desconocido "Domingo Nicenio", que según Fernando Rojo es el autor de la *Visitación* del retablo mayor del monasterio de Santa María de la Vid encargado por Don Juan de Zúñiga, Conde de Miranda (una copia del cuadro de Federico Barocci de la capilla Pozzomiglio (1583-1586) en la Chiesa Nuova), la única pintura del conjunto que no lleva firma<sup>46</sup>, fuese en realidad nuestro Domenico Trezeno o Triceno (Fig. 7). De estar en lo cierto, la desdibujada personalidad pictórica de este hispano residente en Roma adquiriría mayor consistencia, al menos como pintor de dos importantes figuras del gobierno español en Nápoles y como autor de una copia del gran cuadro de Barocci, no de grabado sino tomada, como la *Transfiguración*, en la Vallicella, frente al original, tal como acredita la fidelidad cromática general en ambos casos.

### Los retazos en la Anunciada: la custodia monumental

En contraste con las dudas e incertezas relativas a los cuadros, la autoría, la historia y los avatares del extraordinario tabernáculo del altar mayor del monasterio pueden ser reconstruidos con alguna seguridad. Su historia luce claramente en las misivas conservadas que Don

Alonso de Torres Ponce de León transmitió desde Roma a su señor Don Pedro entre 1615 y 1618, referidas a la custodia comenzada en Roma en mayo del año 1616 por orfebre Carlo Minotti y entregada y montada por el propio platero en la primera y modesta iglesia del monasterio en otoño de 1618 (Fig. 8). Son cartas que también dan cuenta de otros compromisos artísticos seguidos con atención por el quinto marqués: la realización de pinturas sobre cobre de la serie de los "Ermitaños" de Johannes y Raphael Sadeler o de la "Vida de Nuestra Señora y Nuestro Señor"; y de pinturas "exquisitas" sobre jaspe, algunas de las cuales se encargaron a Sigismondo Laire<sup>47</sup>.

Si bien la primera mención a este tabernáculo de piedras preciosas aparece en una carta de 28 de abril de 1615 —"Con desseo spero cartas de Vuestra Excelencia y recaudo para que la Custodia se pueda acabar que spero ha de dar Vuestra Excelencia por bien empleado su dinero y yo mi trabajo"<sup>48</sup>— la mayoría de las informaciones que poseemos de su proceso creativo se sitúan en los diez meses transcurridos entre el otoño de 1617 y el inicio del verano de 1618. Fueron semanas decisivas, cuando los trabajos de "Carlos platero" avanzaron con rapidez bajo la mirada de Don Alonso. Éste en sus informes da cuenta de su celo en defender los intereses de su señor —"no ay día ninguno aunque sea de fiesta que yo dexé de visitarla"—; de la diligencia del maestro y sus ayudantes —"que se trabaja en ella sin intermisión"—; de la calidad de los materiales utilizados —"las piedras se van acabando de comprar que serán vistosas pues se han escogido entre las mejores e Vuestra Excelencia saldrá muy cumplido"—; de la dificultad de su realización —"por su perfección es forçoso que el maestro ponga la mano por todo"—; o de la belleza del resultado —"Vuestra Excelencia spero que tendrá gusto quando la vea, pues quien la ha visto armada juzgan que será la mas artificiosa que se aya hecho en Roma".

El escrito del 30 de diciembre de 1617 resulta ejemplar en todos los sentidos mencionados: "La custodia cada día va saliendo mejor y se trabaja en ella gallardamente no pasándose ningún día sin que yo la visite, y las piedras de jazpes y amatistas y diasperos son excelentes y se labran a gran priesa; y los lapislazaros se van buscando muy finos por que todo salga muy correspondiente y con la pedana que se ha de hazer y figuras que se van fundiendo para adorno se gastaran hasta tres mil y quinientos ducados por que, aunque el concierto primero es de tres mil, se han añadido muchas cosas sin las cuales no convenía hazer esta obra que ha de salir mas perfecta y bien acabada que la del Jesús ni la de San Juan Laterano como se ve claramente, y el artífice no ganara un quarto en ella que assí puedo jurarlo a Vuestra Excelencia en mi consciencia, pues todos los materiales que se compran se conciertan en mi presencia, pasa el

pagamiento por mis manos y assí mesmo lo que se da cada semana para sustento de los oficiales que trabajan”<sup>49</sup>.

Esta carta introducía un tema clave al comparar (y equiparar) la obra de Carlo Minotti con dos de las custodias más preciadas de Roma, una, indeterminada, de la iglesia del Gesú, y la otra de la Basílica de San Giovanni in Laterano, claramente la del altar de la flamante capilla del Sacramento diseñado por el arquitecto Pompeo Targone, en realidad, la piedra de toque de la de Don Pedro, tanto por su espectacularidad como por su coste, indicador del listón que el marqués no deseaba superar como sugiere la carta de 27 de enero del 1618 (“Con razón Vuestra Excelencia se quejará si la Custodia llegara a los 24 mil escudos que yo avisé que costava la de San Juan Laterano”), en la cual, en todo caso, se calmaba la inquietud del cliente al recordarle que “cuando la verá le parecerá que los vale”. En tal parangón, y a ojos de la colonia española en Roma, la del Villafranca era mucho mejor: “para que todo salga a gusto de Vuestra Excelencia como spero por que todos confiesan que de artificio es la mejor, y las piedras no serán malas aunque no de tanto precio como las de San Juan Laterano que aquella custodia costó a Papa Clemente 24 mil ducados, pero la hechura es muy inferior a la nuestra”<sup>50</sup>.

Justamente a principios del año 1618 consta que los trabajos avanzaban aceleradamente –“el bueno de Carlos trabaja de día y de noche” –, de manera que empezaron a preverse las condiciones y las fechas de su traslado a España, acompañada de su autor que se responsabilizaría del montaje final: “En la custodia se trabaxa sin intermisión, y se haze todo esfuerzo para acabarla, y el quando no lo savré dezir aunque espero que para mediado março se podrá encaxar que si no estuvieren del todo las piedras acabadas de perfeccionar y dorar el tabernaculo se podrá allá hazer que de qualquiera manera será necesario que Carlos vaya a armarla y ajustarla para siempre, que la obra es tal que lo mereze y yo assisto continuamente a solicitarla y el gasto llegará a tres mil y quinientos escudos de a 10 julios por escudo que con todo esto no ganara para un vestido el que la haze que como todo quanto se compra y paga a los oficiales pasa cada día por mis manos puedo testificarlo y el gasto de las piedras es muy grande y espero quando Vuestra Excelencia la vea lo dará todo por bien empleado”<sup>51</sup>.

En marzo, en efecto, parecía ultimada, hasta el punto que “vase dorando del mejor maestro que ay”<sup>52</sup>, y que Don Alonso consideraba que “se pudiera emvalar dentro de diez días sino fuera por causa de las piedras, que como algunas no han salido tan a gusto ha sido necesario acerrarlas otras en que se consume gran tiempo; con todo esto si la partida de Vuestra Excelencia es con tanta brevedad la embiaré con el mesmo Carlo y un ayudante para que llevando de aquí lo necesario la pueda acabar



Fig. 2. Taller del Veronés. Adoración de los Magos. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

allá por el gusto que Vuestra Excelencia tendrá de no dexarla atrás, que assí me parece que combiene, pues de cualquier manera aunque estuviese del todo puestas las piedras sería necesario embiar este hombre con ella para componerla y ajustarla a donde se ubiere de colocar y Vuestra Excelencia se hallará contento y satisfecho d.esta resolución y avisándome que la ponga en ejecución al momento lo haré, enviándola por la mar en Fregata si la ubiere y si de Genova la pudiese Vuestra Excelencia embiar sería más acertado pues viniendo a solo esto volvería acá con más brevedad, remitiéndome en todo a la voluntad y disposición de Vuestra Excelencia pues a mi toca solamente el obedecer”<sup>53</sup>.

En junio estaba lista y se concretaban las gestiones para su envío a España. Todo consta en los despachos de Don Alonso, empezando por el tan ilusionado del día 16 que la da por acabada: “La custodia ha salido lucidísima y espera la fragata para partirse conforme lo que escribí a Vuestra Excelencia en la estafeta pasada, deseando que llegue a sus ojos por la satisfacción que espero

que han de tener en verla; las caxas en que ha de ir están hechas, y el artífice dispuesto para acompañarla y confío en Dios yrá a salvamento pues su Santidad con mucho gusto le ha dado su bendición pidiéndosela yo en nombre de Vuestra Excelencia”. Sin embargo, el día 23 aun permanecía en Roma donde la vio “el Padre fray Diego de Quiroga capuchino Provincial de Valencia” quién “de presencia dirá a Vuestra Excelencia lo bien que le ha parecido pues quiere acompañarla”. Y una semana después todavía se aguardaban instrucciones de un Don Pedro tal vez absorbido por los asuntos políticos y militares derivados de su más gloriosa jornada, la toma de la fortaleza de Vercelli: “No he tenido carta de Vuestra Excelencia con la última estafeta que la deseaba assí por saber de su salud como de la Barca para llevar la custodia la qual spera la resolución juntamente con el artífice y que se le dé recaudo y consejo para el viaje y un tanto al mes mientras estará fuera de Roma que assí lo hizo el Marqués de Villena quando fue a Sicilia con otra que le hizo, que todo se ajustará en la mejor forma que se pudiere que para esto y darle algún dinero a este pobre hombre será necesario que Vuestra Excelencia me remita hasta trescientos escudos de moneda que le juro que todo lo que se le ha dado lo ha gastado sin averse podido comprar un sombrero que es lástima lo que ha trabajado sin ninguna ganancia; estimándose la custodia en más de siete mil ducados que es más de la mitad de lo que se le da y el va de buena gana sperando que Vuestra Excelencia como cavallero tan fino le gratificará en parte su trabajo que se ha luzido muy bien”<sup>54</sup>.

Finalmente, la nave debió partir a mediados del mes de julio, si se cumplieron las previsiones de la carta del día 7: “Respondo a la del 27 del pasado con avisar a Vuestra Excelencia que irán las dos imágenes de piedra en la varca que partirá el miércoles que viene con la custodia, y el maestro [siguen una o dos palabras ilegibles porqué el folio está dañado] necessario pagarle porque tiene algunas deudas que [nuevamente el folio está dañado] no le dexaran partir, y para que esto se pueda hazer y [dañado] de la obligación que tengo hecha supplico a Vuestra Excelencia se sirva de mandarme remitir trescientos escudos de moneda para el gasto del camino y embarcar las caxas.”<sup>55</sup>.

Al fin, en octubre, la flamante custodia romana entraba en el monasterio donde fue recibida con gran entusiasmo por la comunidad. Nos los cuenta un texto excepcional: la carta de agradecimiento a su padre redactada por Sor María de la Trinidad el 18 de octubre de 1618. La “menor y mas obediente hija” del marqués se muestra impactada ante el espectacular gesto paterno. Y contempla como, ante sus ojos, el montaje de la grandiosa custodia romana de piedras preciosas, a la cual considerará digna de presidir “la de San Pedro” en el Vaticano, transmuta el modestísimo espacio del primer templo

monacal en “mui gran yglesia”. Para ella, ese tabernáculo resultaba la más bella pieza de entre los grandes regalos del marqués a su fundación, entre los cuales se contaban ya los devotísimos “Ermitaños”, y el “lindo” petril y el “caldero hermoso”, tan bellos que “deçian las monjas que lo guardasemos para quando pasase el Papa a Santiago”. Casi suspirando, Sor María concluía que “quedamos tan ricas que podemos competir con la yglesia mas luçida que hai en el mundo”, recordando a su padre que una “monjica de las forasteras” tuvo una intensa impresión acerca de la magnificencia del marqués al ver salir los preciosos elementos italianos de cajas y baúles: “y quando Dios no supiera dar premio a obras menos dinas del estos ángeles de mi compañía lo an de mereçer a Nuestro Señor besan a Vuestra Excelencia los pies todas y la madre escribe que no se contenta con esto y quisiera yo saber lo que a cada una y a todas juntas he oydo y la estimación con que las veo que es un particular consuelo para mi. Deçia una monjica de las forasteras quando vio todo esto sobre unas mesas, O Jesus y que tal debe de ser este señor, Dios me lo deje ver, confieso que como m.está tan bien la petición que me yço no (hable) fuerça que la padezco en esto tan particular que no creo que he de llegar a verlo y esto piénsolo assí quando no confío lo que debo de Dios que me a de traer sin duda a Vuestra Excelencia aunque en esta ocasión no sea posible por que no querrían mas los que no desean ver a Vuestra Excelencia premiado, y así suplico yo señor mio y padre de mi alma si algo valgo para esto que no se de Vuestra Excelencia por entendido de las sin raçones que suceden”<sup>56</sup>.

Y con la custodia apareció su autor, Carlo Minotti, que conoció el otoño berciano mientras montaba su monumental templete sobre el altar de la primera iglesia de La Anunciada, y que en navidad pedía permiso para retornar a su patria. Así lo cuenta Sor María en otra misiva. En ella, una vez desahogada su añoranza por un padre que, finalmente y a pesar de sus deseos, no había podido acompañar tan suntuoso ofrecimiento, (“que presto ará treçe años que no le he mereçido en mi vida bueno ni en toda la mía he pasado otra ausencia tan larga no sé como mis hermanos lo pueden acabar consigo que si tuviera su libertad a pie me fuera a echarme a los de Vuestra Excelencia”), mencionaba como “Carlos diçe que a hiçido y aderezado aquellas figuras de bronce y echo en ellas quanto a podido, bea Vuestra Excelencia si manda mas o que se doren a mi que el diga que no hai oro para ello se ara lo posible por que se berifique bien lo que Carlos diçe de mi que tengo gran animo y poco dinero, por canteras de mármol diçe que no allado más que la del Valcarçe ni hai otra pero que por piedra no quedaran en esta tierra los edificios que le acontentado mucho pide liçencia para hirse con Vuestra Excelencia y como yo no la tengo para darla respondí que la pidiria”<sup>57</sup>.



Fig. 3. Anónimo: *Piedad con ángeles*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

Amén de vivos documentos humanos y intensas evidencias de la recepción de una preciosa obra de arte, los últimos mensajes son la prueba concluyente y definitiva de que la custodia llegada a Villafranca del Bierzo era la misma que unos meses antes había salido del taller romano del orfebre Carlo Minotti con destino al puerto de Cartagena, acompañada de su autor, desplazado para montarla. Era el tabernáculo, pues, mencionado en aquella carta de don Alonso de Torres Ponce de León de 23 de junio que delataba el interés del “Padre Fray Diego de Quiroga” por acompañarla a España “con la barca que espero me imbie Vuestra Excelencia, o, con lo que se hallare, partirá de aquí a Génova con el maestro que espero llegará a tiempo para que Vuestra Excelencia pueda llevarla consigo como me significa en su última de 13 del presente sin ofrecerse otro que responder ni que avisar sino que el presente de los Bozales y Jaezes y cavallos que ha imbiado el duque de Ossuna al sobrino del Papa se le dio ayer que fue muy bién recevido y estimado, y la ocasión muy a propósito para la acción que ha de hazer en nombre de su Magestad el día de San Pedro de presentarla acá por el feudo de Nápoles”<sup>58</sup>.



Fig. 4. Anónimo (Domingo Treceño?): *La conversión de la Magdalena*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

El “Carlos”, el “bueno de Carlos [que] trabaja de día y de noche”, el “Artífice [que] no ganará un quarto en ella”, el platero que trabajó en la custodia sin “averse podido comprar un sombrero” o “un cuello”, era Carlo Minotti, una figura destacada de la platería romana pero todavía poco conocida. Sólo una vez se nos manifiesta su nombre completo en la documentación de Don Alonso, concretamente en la “Cuenta de lo que he gastado por el Excelentísimo Señor Don Pedro de Toledo Ossorio marques de Villafranca Gobernador de Milán” de 14 de abril de 1618, en la cual consta también la fecha de comienzo de sus trabajos: “Item escudos dos mil y seiscientos pocos mas o menos que tengo gastados en la custodia dados a Carlo Minoti desde mayo 1616 que se comenzó la custodia en diversas vezes”<sup>59</sup>. Era un orfebre nacido en Castel di Sangro en 1560 y muerto en Roma en una fecha indeterminada pero posterior al 1626, cuando consta aun viviente en un documento referido a su hija Medea. Se han publicado algunos datos de su actividad profesional: en 1590 aparece como cónsul del colegio de los orfebres romanos, entre 1593 y 1598 tuvo el taller en la Chiavica

di Santa Lucia, ante el portal de S.Stefano is Piscinula, en 1595 creó una sociedad con Giacomo da Prato, y en 1601 con los maestros Michele da Prato y Ambrogio Pagani. Entre sus trabajos constan dos candelabros para el colegio de orfebres de la ciudad (1591-1593), una base de plata para la cruz de la iglesia de San Eligio degli Orefici (1594-1596) y, sobretudo, ya que parece su obra más importante hasta el descubrimiento de su autoría sobre la custodia de la Anunciada, el pesebre de plata y piedras preciosas para la capilla Sixtina de la Basílica de Santa María Maggiore, encargo del embajador marqués de Villena en nombre del rey de España (1604). Esta gran pieza estaba acabada entre 1607 y 1608 cuando fue valorada tanto de manufactura como de materiales –alabastros, jaspes, amatistas, lapislázulis– por los maestros Antonio Gentilis, Curzio Vanni –el joyero del Papa, autor de la “Santa Cena” de oro del altar del Santísimo Sacramento de la Basílica Lateranense–, Alessandro Panucci, Paolo Neruci, y Giorgio Rancetti (c.1540-1610), el medallista de Clemente VIII i Pablo V<sup>60</sup>.

Don Pedro de Toledo conocía perfectamente a Carlo Minotti puesto que había trabajado para él una década antes como lo demuestra otra serie epistolar de Don Pedro, en esta ocasión girada con Carlos de Belamor y Francisco de Valcárcel, por entonces sus agentes en Roma y Nápoles. Por una carta fechada en Roma el 12 de febrero de 1604, sabemos que le fabricó otra custodia monumental: “Al los diez desde llegue a este lugar y conforme me tenia Vuestra Excelencia mandado fuy a ver la custodia que hace Carlos platero”. Sin embargo el orfebre se encontraba “muy desconsolado porque no le han jamás embiado ningún dinero”, pero a pesar de todo continuaba con su labor –“a sydo tan hombre de bien que la tiene en muy buen punto y será acabada sy se le da recaudo por mayo”–, no sin antes advertir al marqués que si “no gusta de tomarla”, es decir si no hacia frente a sus obligaciones, “que el duque de Lerma la tomará”. Algo que Belamor intentaría evitar a toda costa: “yo le he respondido que no le pase por la ymaginación de cumplir a Vuestra Excelencia lo que ha prometido, y assy lo hará”<sup>61</sup>.

A principios de verano, la paciencia del platero se agotaba y parecía dispuesto, efectivamente, a entregar la obra al duque de Lerma dadas las graves dificultades del marqués para satisfacer los pagos pendientes: el agente, desde Nápoles, se dolía de no saber “donde juntar el dinero sino dexando de cumplir con los acreedores a los plaços que Vuestra Excelencia esta obligado, lo qual es impussible y a sydo milagro que asta agora yo lo aya podido hacer” y advertía que “Carlos platero se protesta que la venderá”<sup>62</sup>. De manera que, un mes más tarde, el destino del tabernáculo era incierto. Hasta el punto que en ausencia de Carlos de Belamor, es Francisco de Valcárcel quién, a pesar que “Vuestra Excelencia no se



Fig. 5. Domingo Treceño. *Sagrada Familia*. Roma, iglesia de Sant'Agostino. © Fotografia Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione. E 45482.

acuerda de mandarme ocupar en su servicio como su menor criado y vasallo en lo que aquí en esta corte sea ofrecido nunca e faltado cumpliendo en esto mi debito que de servir a Vuestra Excelencia tengo”, informaba a su señor de la situación límite del encargo y de pasada procuraba desacreditar la gestión de Carlos de Belamor: “...pareciome seria bien avisar a Vuestra Excelencia lo que se ha hecho del Tabernaculo, Carlos platero como otras beces avise a Vuestra Excelencia y a don Carlos Villamor pedia dineros para acabarlo según lo que se capitulo en Civita Vieja el qual entreteniendo yo con buenas palabras con ellas lo entretube asta aora que no e podido mas. Don Carlos me scrivio los días pasados que avía vendido una partida de bino para embiarle dinero que lo entretubiese que solo aguardava respuesta de Vuestra Excelencia lo qual yo hice lo mejor que pude al fin mientras yo fui a Florencia a servir a mi Señora la Duquesa, el Duque de Lerma se lo pesco por dos mill ducados y hizo escritura dello lo que a mi me peso arto; la culpa ni a sido mía ni aun del platero que arto spero sino de Don Carlos que tardó con el dinero que con cien ducados que le embiaran para acaparar le se aguardava mill



Fig. 6. Anónimo (Domingo Treceño?). *Transfiguración*. Villafranca del Bierzo, monasterio de la Anunciada. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

años; Vuestra Excelencia bea en esto lo que se a de hacer y me avise que podría ser lo remediase como ubiese dineros”<sup>63</sup>.

El marqués pareció reaccionar. y se puso al día en los pagos. Así lo indican las cartas de don Carlos de Belamor redactadas durante el invierno de 1604, que dejan constancia, además, de las primeras impresiones provocadas por la obra entre los privilegiados que pudieron contemplarla en el taller del platero. Como don Francisco Ausias March que “ha venido de Roma y la ha visto y parecido cosa muy excelente y que se trabaxa en ella y que estará echa dentro de quatro meses. Yo creo que será menester mi presencia para que se acabe todo bien que estos romanos ...”. Las últimas anotaciones de don Carlos confirman que, al final, el encargo no escapó de la órbita de la casa de Villafranca. Los trabajos prosiguieron “con mucha flema desse Carlos platero” y se acabaron en navidad del 1605, cuando se calculaba de enviarla por mar a Cartagena: “por vía de monseñor Peña hiçe diligencia con el platero que agora nos remite a Navidad será menester apretarlo, y Vuestra Merced embie a mandar a quien se podrá consinar la custodia en Cartagena que es lo megor con la primera nave”<sup>64</sup>.

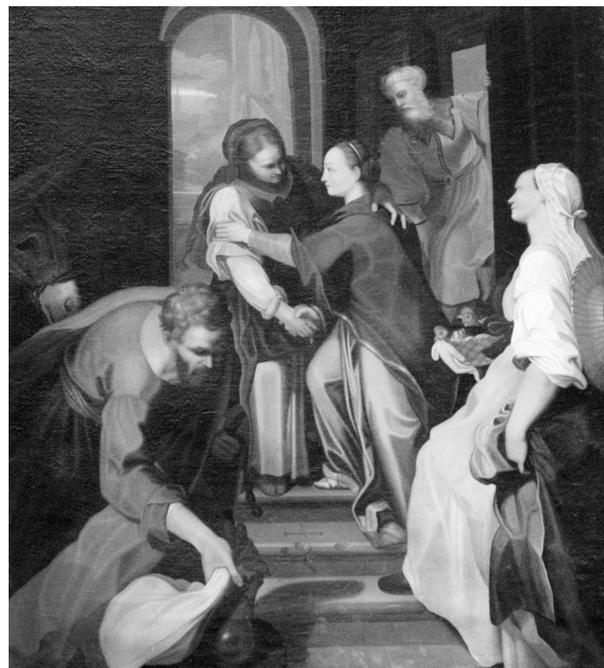


Fig. 7. Domingo Treceño. *Visitación*. Santa María de la Vid, retablo mayor de la iglesia Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Agustinos.

Y sin embargo, la reaparición del asunto de la custodia diez años más tarde, cuando Don Pedro es ya gobernador de Milán, avala dudas respecto de si, finalmente, las estrecheces del platero, la intromisión del todopoderoso duque de Lerma y las dificultades económicas del quinto marqués se conjugaron para dejar a éste último sin su preciada pieza, al menos momentáneamente. Algo que le obligaría a intentarlo nuevamente años más tarde, cuando su deseo se materializaría en una segunda y espectacular custodia que aun hoy preside la iglesia de la Anunciada. Es una situación poco probable. En realidad es mucho más razonable una segunda hipótesis para conciliar una secuencia con dos encargos de custodias por parte del mismo personaje. Resulta mas creíble pensar que Don Pedro nunca hizo aquel primer encargo para La Anunciada, dado que en esas tempranas fechas del siglo XVII aquella fundación era inimaginable –no lo sería hasta el despertar vocacional de su hija–, sino para el otro monasterio de su promoción, el de Cabeza de Alba, cercano a su castillo de Corullón que ya hacia el 1601 era el lugar previsto para la construcción de una nueva iglesia dotada de una capilla funeraria y ornada con “la reja y custodia de Cabeça de Alba”, y el destino de dos pintores y un arquitecto y de una parte substancial de los objetos artísticos que Don Pedro se encargaba de enviar desde Italia.<sup>65</sup> Evidentemente, la discordancia de la fecha de 1601 en que ya se cita una custodia para esa iglesia y la de 1604 de la primera docu-

mentación de Minotti, podría hacer pensar, incluso, en una tercera pieza de tal lujosa tipología, pero los avatares relatados más arriba podrían sugerir igualmente que la custodia que el marqués quería traer a España a finales del 1601 era la misma que había contratado con el “flemático” Carlo Minotti y que este no acabaría hasta algunos años más tarde. Pero todo esto es algo que actualmente resulta imposible de demostrar ya que de aquel monasterio conservamos solo algún pequeño recuerdo arquitectónico, casi insignificante a la luz de la importancia que aquel edificio tuvo en la vida de su patrón.

Incluso en su estado actual, algo maltrecho tras salvar temporales de saqueos y repetidas ocupaciones militares del monasterio<sup>66</sup>, la custodia de la Anunciada está a la altura de los calificativos de sus contemporáneos, sin duda también en razón de sus impresionantes dimensiones (295 x 130 x 130), ciertamente “romanas” –y chocantes en su ambiente primigenio de la primera iglesia monacal, en realidad la austera capilla del antiguo hospital de Santiago. Tiene aspecto de esbelto templete centralizado de planta ochavada con dos relucientes cuerpos metálicos de progresión telescópica. Cada uno se divide horizontalmente en tres niveles tratados con soluciones cromáticas equivalentes: un pedestal, un cuerpo principal y un ático que en el segundo piso sirve de tambor para una cúpula dorada coronada con una linterna. La organización del núcleo de cada piso difiere notablemente: el inferior se articula mediante un orden de columnas corintias que enmarcan un orden menor de pilastras doradas de fuste estriado flanqueando arcuaciones que generan, alternativamente, hornacinas y portales; y el superior lo hace con columnas binadas y ventanas fingidas con frontones. En cada nivel, el orden se proyecta desde los vértices de los octógonos superpuestos gracias a las columnas exentas de mármol africano blanco y negro. Sus basas son doradas y los capiteles policromados de verde con la roseta en rojo, los mismos colores del friso de grutescos que enlaza las semiocultas pilastras áureas. Cada orden se eleva sobre un pedestal de cipollino rojo –en realidad, una malla metálica con forma de dado revestido de plaquitas de tal mineral (o de diaspro colorado)–, y tiene el friso del entablamento decorado con aplicaciones de lapislázuli. Las caras correspondientes a los dos ejes centrales del octógono se enmarcan con columnas que sostienen unos turgentes frontones coronados con estilizadas figuras femeninas recostadas (Fig. 9), mientras que en el intradós presentan placas de cuarzo amatista púrpura instaladas dentro de los arcos tangentes al friso de entrelazos fitomórficos. Los segmentos de disposición oblicua se realzan mediante hornacinas doradas presididas por cuatro figuras de bronce policromado de personajes emblemáticos del Antiguo Testamento y de la iconogra-

fía eucarística, convenientemente identificados por inscripciones: Aaron, Melchisedec, David y Moisés, y sus compartimientos del ático han recibido láminas de verde africano (o de venturina verde).

La organización del segundo piso, emergiendo de la cornisa de modillones que, tal vez, sostuvo las desaparecidas figuritas de apóstoles, es más uniforme, con un tratamiento similar para todas las caras, enriquecidas con fingidos ventanales decorados, alternativamente, con plaquetas de cuarzo amatista y de verde africano que vuelan sobre las alas de unos querubines de turgentes cabelleras. Además, su organización queda atada con el nivel inferior a través de la continuidad de los ejes, de la parecida estratificación del alzado y del uso de motivos idénticos como las columnas de africano con capiteles verdes, los frisos de mineral azul o los pedestales rojizos de *cipollino*. La novedad reside en la duplicación de las columnas del orden y la lógica dilatación de sus pedestales y entablamentos en proyección, y en la aparición del gran ático de transición hacia el casquete dorado, con las caras separadas por ménsulas avolutadas encargadas de prolongar las verticales de los ejes de los órdenes hasta los nervios de la cúpula y las volutas de su linterna.

Se trata, pues, de un diseño original con respecto del de los tabernáculos contemporáneos con los que rivalizó a criterio de algunos de sus contempladores. Aunque alcance una altura parecida, es substancialmente diverso del “ciborio” mencionado expresamente en la documentación, el formidable y robusto tabernáculo del altar del Sacramento de la Basílica lateranense elaborado por Pompeo Targone (1600), compuesto de un solo cuerpo octogonal (pero seccionado tras la quinta cara) coronado de frontones y decorado con esculturas de gran ambición compositiva. Claro que ese único núcleo pentagonal está montado entre un doble pedestal, almohadillado y con relieves de plata sobre fondo de lapislázuli, y un tambor ceñido por dos volutas que sirve de base a una espléndida cúpula de “pietre dure” encajadas en una red dorada, coronada por una imagen de Cristo resucitado. Tal como indicaban los viejos documentos leídos hace un momento, el templete clementino es un trabajo más lujoso que nuestra bella custodia, elaborado a partir de un despliegue más generoso de los elementos preciosos: del oro y el bronce dorado, el jade y el lapislázuli, espectacular como fondo de los relieves de plata enmarcados con gemas. La de la Anunciada varía menos respecto del cuerpo superior del majestuoso tabernáculo de la capilla Sixtina (o del Sacramento) de la Basílica de Santa María Maggiore, realizada por Sebastiano Torriggiani y Ludovico del Duca hacia 1590. Minotti debía tener bien en mente esta custodia tan impresionante suspendida como si fuera ingravida sobre los hombros de cuatro ángeles de bronce dorado



Fig. 8. Carlo Minotti. Custodia monumental del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Anunciada. Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

de tamaño natural, dispuestos sobre el altar central de la lujosa capilla cruciforme edificada por Domenico Fontana, un arquitecto bien conocido de Don Pedro. El templete propiamente dicho ofrece algunas coincidencias con el diseñado por Minotti: el volumen exento, la planta ochavada, los cuatro frontones culminando los edículos de las caras principales alternándose con las hornacinas con figuras de los ejes oblicuos, la gran cúpula nervada y su linterna con volutas... Son similitudes muy genéricas y, en cualquier caso, bastante menos



Fig. 9. Carlo Minotti. Custodia monumental del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Anunciada: detalle Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de Clarisas.

relevantes que las variaciones (en los juegos cromáticos de los materiales, en el protagonismo de esculturas y relieves, en el juego proporcional) que finalmente determinan que la custodia de la Sixtina resulte más grave y arquitectónica y la de la Anunciada más ornamental, fantástica y esbelta. En estos valores, la nuestra parece equidistante de los grandes modelos romanos y de la concepción florentina de la contemporánea y sofisticada custodia fabricada por del sienés Domenico Montini para el cardenal Antonio Zapata, virrey de Nápoles entre 1620 y 1622, que la regaló a Felipe III, actualmente conservada en el Palacio Real de Madrid (1619), tan diversa de sus competidoras romanas a causa de la presencia de las menudas *intarsie* historiadas<sup>67</sup>. Y, en cualquier caso, es una de pieza de una presencia extraordinariamente romana, tanto tipológicamente como por la cultura de la cual fue destilada, propia del ambiente artístico de la ciudad a caballo de los siglos XVI y XVII, con evidentes referencias a la miguelangelesca cúpula de San Pedro, ya notadas por M.J. Redondo<sup>68</sup>, o con claros vínculos entre los elementos figurativos y la escultura romana, tan diáfanos con la simple contextualización de los patriarcas dentro de la producción de autores como Nicolas Cordier, Leonardo Sormani o Ambrogio Bonvicino, y de los personajes femeninos reclinados en los frontones, con su atrevido aspecto de amazonas, en los repertorios de Stefano Maderno, por ejemplo.

Es fácil entender, pues, aquella emoción maravillada con que fue recibida a su llegada al entonces precario monasterio berciano. Tal vez esa reacción dependió poco de datos críticos como los reseñados, y mucho más de su espectacularidad material y su rareza de pieza traída del centro artístico y espiritual del catolicismo. No resulta un sentimiento absolutamente remoto para quien ahora la

contempla presidiendo el retablo de la nueva iglesia mientras piensa en los proyectos del quinto marqués, en los avatares de su fabricación y traslado, o en Carlo Minotti, montándola y completándola en su otoño berriano de 1618. A pesar de ser sólo el jirón de un sueño

que la imaginó dialogando con una capilla funeraria —o presidiéndola— construida y decorada con mármoles, diaspros y alabastros de colores, según el gusto y los usos de las lujosas capillas patricias de la Roma tardorenacentista.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Joan BOSCH BALLBONA: “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt y los “Ermitaños” de Pedro de Toledo V marqués de Villafranca”, *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 127-154. Como en aquel caso, el presente estudio se inscribe en el proyecto de investigación *La encrucijada europea de las artes del renacimiento* (1450-1640) (HUM2006-12604-C02-01) Ministerio de Educación y Ciencia (Secretaría General de Política Científica y Tecnológica) y no existiría sin la complicidad y la colaboración tanto de Sor Carmen Arias y de toda la comunidad de Clarisas de La Anunciada, como de la Fundación y Archivo Ducal de Medina Sidonia. Y le faltaría consistencia argumental sin los materiales recopilados gracias a la hospitalidad de la Biblioteca Nacional de España, la British Library y el Warburg Institute.
- <sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN Madrid). Antiguo Régimen. O.M. Caballeros de Santiago. Exp. 8067; para otras indicaciones o clarificaciones genealógicas ver Fray Geronimo de SOSA: *Noticia de la gran casa de los marqueses de Villafranca y su parentesco con las mayores de Europa en el arbol genealógico de la ascendencia en ocho grados por ambas lineas, del excelentísimo Señor D. Fadrique de Toledo Osorio septimo marques de esta casa*. En Nápoles por Novelo Bonis impresor arzobispal 1676, pp. 68-70. Por otra parte, gracias a Araceli GUILLAUME-ALONSO: “*Lettres à mon père. Aspects des rapports homme femme, a la fin du XVIe. Siècle, à travers la correspondance de Victoria de Toledo* », in *Relations entre hommes et femmes, en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Études réunis et présentées par A. Redondo, Paris, 1995, pp. 79-94, descubrimos el marco familiar y algunas de sus intimidades a través de las cartas que Victoria de Toledo enviaba periódicamente a su padre el quinto marqués.
- <sup>3</sup> Antonio de HERRERA: *Segunda parte de la Historia General del Mundo, de XVII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el prudente, desde el año de MDLIII hasta el de MDLXX*, Valladolid, 1606, p. 393, 523; Id.: *Libro primero de la tercera parte de la Historia General del Mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que pasó a mejor vida*, Valladolid, 1606]. Para un esbozo biográfico reciente, aunque breve, véase Vicente FERNÁNDEZ VÁZQUEZ: *El señorío y marquesado de Villafranca del Bierzo a través de la documentación del Archivo Ducal de Medina Sidonia*, Instituto de Estudios Bercianos, 2007, p. 74.
- <sup>4</sup> Giovanni Antonio SUMMONTE: *Historia della città e Regno di Napoli*, [seconda edizione], Napoli, 1675, especialmente libros X-XII ; Raffaele COLAPIETRA: “Il governo spagnolo nell’Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)”, in *Storia di Napoli*, vol. v, tomo I, Società editrice Storia di Napoli, [s.d.], pp. 163-278, especialmente pp. 169-173.
- <sup>5</sup> Aunque la imagen que publicamos es inédita (BN. 1H/9244/1) y aunque hasta ahora nunca se había conectado con los estudios sobre la casa de Villafranca, no lo es la existencia de este grabado ya que otra copia del mismo de la colección Aquille Bertarelli de Milán, conservada en mejor estado y perfectamente identificada (a pesar de un error en el pie de foto) apareció publicada hace más de dos décadas en el catálogo *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Electa, Milano, 1973, p. 68, lámina 227.
- <sup>6</sup> BN. Mss. 12955/37.
- <sup>7</sup> Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ: “Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: La biblioteca del virrey Pedro de Toledo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 9 (1988), pp. 13-33; Id.: “La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 261 (1993), pp. 35-55; Id.: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura: (1532-1553)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, Valladolid, 1994.
- <sup>8</sup> Benvenuto CELLINI: *La Vita*, [ed. A cura di Guido Davico Bonino], Giulio Einaudi editore, Torino, 1973, Libro I, cap. LXIX, p. 150.
- <sup>9</sup> José María VOCES JOLLÁS: *Arte religioso del El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987, pp. 36-45. Sobre el testamento de Don Pedro, fechado en 1552, véase HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles...*, p. 536.
- <sup>10</sup> Ver Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austria*, Madrid, 1991, p. 129; y Margarita M. ESTELLA: “La fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317 (2007), p. 89-93.
- <sup>11</sup> HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles...*, pp. 163-171; Fernand BRAUDEL: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol. II, Glasgow, 1973, p. 1013, lo definía como “honest and demanding, thoughtful for the future and orderly, thus he appears in his correspondence. But he was also a man of lucid mind, capable to sharp observation and tactful diplomacy”.
- <sup>12</sup> Archivo Ducal Medina Sidonia (ADMS). Villafranca. Leg. 4330. Correspondencia de Don García con Don Lope de Mardones. 2 y 22 de mayo de 1563. Esta noticia acaba de aparecer mencionada en el artículo de M<sup>a</sup> Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA: “El gusto y el encargo artístico del marquesado de Villafranca”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*, Murcia, 2009, (sin paginar en la edición digital que consulto), que, como se verá, también ha manejado y cita otras que se analizan en este artículo, aunque en ocasiones sus resultados y conclusiones son diferentes de los que aquí aporto, como se podrá advertir a propósito del tratamiento dado al vínculo con Marco Pino (citado como “Marcos de Siena”, sin más especificaciones, receptor de “un encargo de hacer una copia del retrato de doña Victoria Colonna”), del contacto con Orazio Borgianni, de la reconstrucción del proceso constructivo de la/s custodia/s del quinto marqués, o de la importancia dada a las residencias de Valladolid y Madrid como receptoras de la parte del león de las colecciones del marqués, muy superior a la dedicada al castillo de Villafranca que, en cambio, sigue siendo para mí el espacio clave en este sentido, al menos hasta la muerte de Don Pedro —y que, como sé verá, no “fue tempranamente despojado de gran parte de sus colecciones por don Fadrique de Toledo, y más tarde por el V marqués, don Pedro de Toledo, al trasladar su residencia a Valladolid y Madrid” (CAMPOS, *cit.*).
- <sup>13</sup> Sobre el pintor y su catálogo, véase Andrea ZEZZA: *Marco Pino*, Electa Napoli, 2003.
- <sup>14</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4979. Carta de 16 de junio de 1570.
- <sup>15</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4372. Correspondencia de don García de Toledo. 24 de marzo de 1571. Si bien el maestro Christian es aún un desconocido para los estudiosos de la historia de la pintura del siglo XVI, Roland de Moys (doc. desde 1571 - + 1592) es ya una presencia familiar a partir de su vínculo con Martín de Gurrea y de Aragón, duque de Villahermosa (1526- + 1581) vid.: Carmen MORTE: “Rolán Moys” en *Aragón y la pintura del Renacimiento*, [Catalogo de la exposición comisariada por Carmen MORTE], Zaragoza, 1990, pp. 160-163; y Id.: “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos” en Carmen MORTE (ed): *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Bilbao, 2009, pp. 54-78 (y particularmente pp. 65-69).

- <sup>16</sup> Vid. BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", pp. 134-135.
- <sup>17</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4424. 10 febrero 1603 (al dorso: A Don Pedro de Toledo Marques de Villafranca). Esta es otra de las noticias analizadas aquí que también aparece mencionada en Campos: "El gusto y el encargo...", aunque interpretada de manera diferente ya que para la autora el pintor llegó a ser contratado por el marqués, para quién "trabajó el pintor por espacio, al menos, de dos meses". Sobre las relaciones de Borgianni con los ambientes españoles en Roma y especialmente con el embajador del rey en Roma Don Francisco Ruiz de Castro y su secretario Don Juan de Lezcano –que vivió en Nápoles en la etapa de Don Pedro de Toledo y del virrey Fernando Ruiz de Castro, sexto conde de Lemos–, véase Harold E. WETHEY: "Orazio Borgianni in Italy and in Spain", en *The Burlington Magazine*, 733 (1964), pp. 147-159; Marco GALLO: *Orazio Borgianni Pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997; Antonio VANUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a 'Martyrdom of St. Lawrence' at Roncesvalles" en *The Burlington Magazine*, 1138 (1998), pp. 5-15; Marco GALLO: "Vita e opere di Orazio Borgianni" in Marco GALLO: *Studi di Storia dell'Arte, Iconografia e Iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma, 2007, pp. 249-261.
- <sup>18</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4419. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. 7 octubre 1617.
- <sup>19</sup> Gonzalo REDÍN MICHAUS: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Biblioteca de Historia del Arte. CSIC, Madrid, 2007, pp. 273-276.
- <sup>20</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 301: Al margen: A Pintura/ Treceño (Domingo)/ 1589 Marzo 19; al dorso: Al Licenciado Buiza en casa del marques de Villafranca en Nápoles.
- <sup>21</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 301. Cartas del 18, 20 de febrero, 6 y 19 de marzo de 1589.
- <sup>22</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 301. Carta de 24 de octubre de 1592.
- <sup>23</sup> Andrea ZEZZA: "Giovanni Bernardo Lama: ipotesi per un percorso", *Bollettino d'Arte*, LXXVI, 70 (1991), pp. 1-30.
- <sup>24</sup> Publicada por Giovanni D'ADOSSO: *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli [1920], 1991, p. 255 que conozco por la monografía de Michael KUHLEMANN: *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster-NewYork-München-Berlin, 1999, p. 291. La noticia estimula en Margarita M. ESTELLA: "La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo", *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, [Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2006]. CSIC, Madrid, 2008, pp. 219-232, la atribución al círculo de Naccherino de los bustos relicarios de santa Úrsula y san Félix conservados en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo (p. 227).
- <sup>25</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4406. Al dorso: "Benecia 20 de Abril 1602. Carlo Escasamely".
- <sup>26</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4995. "Libro del guardarobba de Don Pedro, 7 de mayo de 1602. Quadri. Statue di Bronzo. Teste et Santi" citado en BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", p. 133.
- <sup>27</sup> Vid BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher ...", p. 131.
- <sup>28</sup> El marqués ya había hecho uno, al menos, en 1597-1598 como indican las cartas de Jerónimo de Zurita desde Lisboa (ADMS. Villafranca. Leg. 4393, 11 de febrero y 25 de abril de 1598) que revelan que dos cajas que formaban parte de un cargamento de "cuadros" y "ropa" se hallaban extra- viadas, tal vez en Cádiz.
- <sup>29</sup> La noticia documental se avanzó en BOSCH BALLBONA, "Paul Bril, Wenzel Cobergher...", p. 133, aunque allí dí más importancia y transcribí el sector suntuoso del inventario: las mesas de mármoles "que se compraron en Liorna", los espejos y vidrios "dorados" o de "aguamarina", las ricas tapicerías, los libros con imágenes "di figure di eremitagi di cento figure con una coverta di coyro" o de la "passione di Nostro Signore", las variadas estampas de temática sagrada, las decenas de cobres pintados con figuras de devoción, y las pinturas sobre jaspe y lujosas figuras y relieves de plata o marfil representando personajes (p.e. "Nostra Signora con cornice di ebano, et cristallo con il Niño dormendo, et San Gioseph con lo Anelleto di argento"), grupos de figuras ("una imagine dela Pieta guarnita d'ebano con suo Aniello et presiglia d'argento et anelletti di argento per la cortina"), o historias de tanta ambición escénica como el "Calvario" formado por "una Croce d'ebano grande guarnita lignacoli pitatti di figurine et argento con uno Christo di bronzo indorato con la Madalena in piede di bronzo et uno policano d'argento sopra la croce con la scritta INRI d'argento indorato con la corona di spine si argento et con il monte della croce con Nostro Signore, San Giovanni Battista et doi profeti di bronzo indorati et nel monte diverse figure con guarnitione d'argento".
- <sup>30</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 1509. "Cuenta de la guarda ropa que don Pedro mi señor tiene en Villafranca que traxo Juan Perez Sierra de Ytalia de la recamara de su Señoría Illustrissima"; y "La ropa de su Excelencia que va a Villafranca". Aunque recientemente una investigación de Margarita M. ESTELLA: "La corte virreinal y su influencia en las artes...", *cit.*, ha tenido acceso a algunos contenidos de estos mismos papeles y a un documento complementario del mismo legajo –el "Inventario de la recámara de 1603" vinculado a un grupo de piezas que pasaron de Villafranca a Valladolid–, los resultados obtenidos son notoriamente diversos de los nuestros. Ya iremos viendo en qué aspectos. De momento podemos avanzar que la diferencia de enfoque y resultados depende, creo, del hecho de haber podido consultar y trabajar con versiones íntegras y contextualizadas de los documentos, algo que, por ejemplo, permite reconocer aspectos tan determinantes como que las obras y bienes que se citan proceden de Italia y fueron embarcados en Nápoles. Pero también porque nuestro estudio se basa en el análisis directo de los materiales artísticos que el quinto marqués legó a su fundación de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Tal vez baste con dos ejemplos para caracterizar el cariz de las discordancias. En el primero la autora identifica "sin duda", las "treinta y cuatro láminas de cobre que están pintados los ermitaños del iermo" con "la serie mencionada del pintor Giuseppe Serena" (p. 223) –que son noventa y cuatro telas que jamás abandonaron Villafranca. En segundo lugar, la autora considera que *el modelo de la iglesia que se hizo en Roma* –la cursiva es suya (p. 225)– debe identificarse con la Custodia monumental conservada en el convento de la que se dice es copia de la iglesia romana de San Juan de Letrán –supongo que querrá decir *de la de la iglesia romana*– y que llegó a Villafranca antes del 1603. Como hemos indicado a propósito del interesante artículo de Campos, esa custodia aún no se había realizado en esa fecha y nunca se concibió como tal copia sino como una pieza de calidad y valor comparable a la del altar del Sacramento de la basílica lateranense, obra de Pompeo Targone. Por otra parte hay indicios sobrados del proyecto de construir una capilla funeraria por parte de Don Pedro, inicialmente en el monasterio de Cabeza de Alba.
- <sup>31</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 1508. "Relacion de la Guarda Ropa que se alló en la que está en Villafranca a cargo de Diego de Losada la qual se hizo en tres días de abril de mill y seis cientos y diez y seis, 1616"; "Ynventario y entrega que se hizo a Geronimo Lopez guarda ropa que al presente es de Don Pedro mi señor de las cosas que se allaron en la guardaroppa de su excelencia. En la villa de Villafranca a diez y siete dias del mes de mayo de mil y seiscientos y veintidós años".
- <sup>32</sup> ADMS. Leg. 4485. Villafranca.
- <sup>33</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4885. Inventario de Pedro de Toledo, Madrid, 13 de octubre de 1624 y 11 de abril de 1625, con un anexo fechado en 5 de enero de 1627 con la tasación de esos bienes, hecha por diferentes artesanos. La referida a la escultura fué competencia del maestro Gregorio Navarro. La pinturas fueron valoradas por Julián González y Simeon Bourquin.
- <sup>34</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4391: Carta desde Roma de D. Francisco de Estrada a D. Pedro de Toledo.

- <sup>35</sup> Sobre el mundo de los Procaccini ver los fundamentales Nancy WARD NEILSON: *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, Garland Publishing Inc., New York and London, 1979; Marco ROSCI: *Giulio Cesare Procaccini*, Edizioni dei Soncino, Soncino, 1993; Nancy WARD NEILSON: *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio, 2004.; y Hugh BRIGSTOCKE: *Procaccini in America*, Hall and Knight Ltd., New York and London, 2002.
- <sup>36</sup> ADMS. Villafranca. Legs. 4391 y 4995, para la tasación y los ingresos de la almoneda, respectivamente.
- <sup>37</sup> Para los complejos avatares de la fundación y para la caracterización de sor María de la Trinidad, véase el decisivo artículo de Sor María del Carmen ARIAS, OSC: “Doña María de Toledo y su obra: la Anunciada (siglos XVII-XX)”, en *Las Clarisas en España y Portugal*, [Actas del Congreso Internacional, Salamanca 20-25 de septiembre de 1993], pp. 341-378, y ahora también el fundamental libro Sor María del Carmen ARIAS: *La ilustrada fundadora de la Anunciada María de la Trinidad Toledo y Menzoza (1581-1631)*, Instituto de Estudios Bercianos, 2009, que es la transcripción del manuscrito seiscentista de la abadesa Bernardina de Jesús sobre la vida Sor María.
- <sup>38</sup> Archivo Histórico Nacional. Nobleza. Osuna. D.101. Testamento de D. Pedro de Toledo. Madrid 17 de julio de 1627. Gracias al delicioso estudio de Araceli Guillaume-Alonso: “Lettres à mon père...”, p. 87, sabemos que los restos de don García, doña Elvira y de don Antonio, fueron traídos en extremo secreto desde Nápoles por la hija mayor de Don Pedro, Victoria, en 1597. Sin embargo, debemos señalar la discrepancia entre el dictado testamentario y el texto de la crónica de la abadesa Bernardina de Jesús acabado de citar, ya que en la p. 126 de la edición de Sor María del Carmen ARIAS, aparece la siguiente declaración atribuida a Don Pedro: “Hija, cuando Dios me lleve, en cualquier parte que fuera, se traerá mi cuerpo para que tú le entierres en tu Convento a los pies del santo Padre Fray Lorenzo de Brindis, en la clausura y en el suelo, sin levantarme dél nada. Se pondrá una piedra sobre mi sepultura y no más, y en ella escrito lo que vi en Roma en la de un Cardenal, en una iglesia quél había hecho harto buena, que me contentó mucho, sin decir su nombre: “Éste hizo ésta para gloria y honra de Dios y bien de su alma”. Así lo pondrás, hija”.
- <sup>39</sup> Archivo del Monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo: Carta de Don Pedro de Toledo “al Licenciado Buyza maese escuela la Colegial de Villafranca”.
- <sup>40</sup> AMA. “Scriptura de donacion que hizo su Excelencia a su comento de las Descalzas desta villa en el año de mill y seisçientos y veinte” cit. en BOSCH BALLBONA, “Paul Bril, Wenzel Cobergher ...”, p. 132.
- <sup>41</sup> Un estado de la cuestión en Terisio PIGNATTI: *Veronese*, Alfieri, Venezia, 1976, pp. 136, cat. 180; Rolf KULTZER (mit Peter EIKEMEIER): *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1971, pp. 231-232, cat. 918; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Band II: Illustriertes Gesamtverzeichnis*, Walther König, Köln, 2005, p. 574, núm. 2074.
- <sup>42</sup> El taller es ahora mucho mejor conocido gracias al estudio de Hans Dieter HUBER: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Wilhem Fink Verlag, München, 2005, pp. 31-140 i pp. 56-80. Sobre Alvise del Friso. Vid. Carlo RIDOLFI: *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1846 [Padova, 1837], vol. II, p. 337-341 (Luigi Benfatto).
- <sup>43</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT: *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Milano, Roma, 1998-1999, vol. I, p. 216-219. Acidini también señala el vínculo estilístico con los modelos miguelangelesco e iconográficos con el “Cristo morto vegliato dagli angeli” del Fine Arts Museum de Boston.
- <sup>44</sup> Cristina ACIDINI LUCHINAT: *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori ...* vol II, p. 16; y Kristina HERRMANN FIORE: *Federico Zuccari. La Pietà degli Angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un’Anatomia degli artisti*, Roma, 2001.
- <sup>45</sup> G. REDÍN MICHAUS: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra...* p. 276.
- <sup>46</sup> *Monasterio de Santa María de la Vid. Historia y Arte*, Burgos, 1966; sobre las pinturas del retablo de La Vid encargadas en Italia a Giovan Battista Cavagna (“Presentación de Jesús en el Templo”), Fabrizio Santafede (“Anunciación”), Girolamo Imperato (“Jesús entre los doctores”) y a Wenzel Cobergher (“Adoración de los pastores”), por el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda, la exposición argumental más completa se encuentra en: Stefano DE MIERI: *Girolamo Imperato (1549 ca.-1607) ed altre questioni del tardo Cinquecento napoletano*. Tesi di dottorato, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2004-2005, p. 94-104.
- <sup>47</sup> Vid BOSCH BALLBONA, “Paul Bril, Wenzel Cobergher ...”, pp.135-137.
- <sup>48</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma: 28 de abril de 1615.
- <sup>49</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma. 30 de diciembre de 1617.
- <sup>50</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma. Cartas de 6 y 27 de enero de 1618.
- <sup>51</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 10 de febrero de 1618.
- <sup>52</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 31 de marzo de 1618.
- <sup>53</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma, 3 de marzo de 1618. Quince días más tarde el agente se lamentaba del mismo inconveniente en la de 17 de marzo: “spero que se acabará a tiempo y aunque las piedras han sido causa de gran dilación por no aver salido después de aserradas muchas de ellas a mi satisfacción y aver sido necesario aserrar otras de nuevo”. También en la misiva de 24 de mayo queda claro que el orfebre estaba decidido a acompañar su creación a España: “y Carlo la acompañará pues cumple que vaya para la entera satisfacción y servicio de Vuestra Excelencia”.
- <sup>54</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 16, 23 y 30 de junio de 1618.
- <sup>55</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 7 de julio de 1618.
- <sup>56</sup> ADMS. Leg. 4395. Villafranca. Correspondencia de Sor Maria de la Trinidad. 18 de octubre de 1618.
- <sup>57</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Correspondencia de Sor Maria de la Trinidad. 25 de diciembre de 1618.
- <sup>58</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de Leon. Roma. 23 de junio de 1618.
- <sup>59</sup> ADMS. Leg. 4419. Villafranca. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. Roma, 14 de abril de 1618.
- <sup>60</sup> Véase Carlo G. BULGARI: *Argentieri, Gemmari e Orafi d’Italia*. [Parte Prima. Roma, II], Fratelli Palombi Editori, Roma, 1980, p. 152.
- <sup>61</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Carlos Belamor. 12 febrero 1604. Alguna de estas indicaciones acaba de aparecer mencionada en Campos: “El gusto y el encargo artístico ...”, pero sujetas a una interpretación que difiere de la defendida aquí dado que no tiene constancia de la documentación de 1616-1618 que acabo de analizar y transcribir; de manera que para la autora que comparte conmigo el interés temático, es ésta la documentación relativa a “Carlo Minetti” [sic] que debe vincularse a la custodia del actual altar mayor de la Anunciada, realizada, en su opinión, hacia 1605 y enviada, en esto hay acuerdo, el 1618: “Sin duda debe tratarse de la custodia de Villafranca, ya que responde a esas características, ante lo cual tendríamos que centrarnos en los talleres romanos donde no hemos podido aún localizar al platero”.
- <sup>62</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Carlos Belamor desde Genova, Roma i Nápoles. Nápoles 29 de junio de 1604.
- <sup>63</sup> ADMS. Villafranca. Leg. 4405. Despachos de Don Francisco de Valcárcel. Roma 27 de julio 1604.
- <sup>64</sup> ADMS. Leg. 4405. Villafranca. Despachos de Don Carlos Belamor. 12 de noviembre 1604; 29 de diciembre 1604, 13 de mayo y 19 de agosto de 1605.

<sup>65</sup> AMA. Carta de Don Pedro de Toledo “al Licenciado Buyza maese escuela la Colegial de Villafranca”. 19 de noviembre de 1601.

<sup>66</sup> Aunque a simple vista se advierte que la custodia ha sufrido daños y pérdidas, ignoramos el nivel del deterioro acumulado con los siglos. Ahora mismo solo la descripción dieciochista de Fray Francisco de AJOFRIN: *Vida, virtudes y milagros de San Lorenzo de Brindis*, Madrid, 1904, pp. 623-624, puede resultar algo orientativa en este sentido. Al menos para constatar que el tabernáculo perdió parte de su repertorio escultórico, concretamente las pequeñas figuras de apóstoles, tal vez dispuestas en el cuerpo superior, o bien sobre la gran cornisa de transición –sin ellas, ahora, algo árida–, o tal vez sobre la cornisa de la doble columnata que también parece proyectarse para crear plataformas hábiles para un ciclo figurativo.

<sup>67</sup> Sobre la última: Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS: *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Longanesi, Milano, 1984, pp. 213-215.

<sup>68</sup> Hasta ahora la custodia de la Anunciada solo había sido objeto de una lectura crítica: M. J. REDONDO: “1. Custodia”, en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 405-406.

