

Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real¹

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

En este artículo se analizan, en el marco de las relaciones entre los arquitectos italianos y los virreyes españoles de Nápoles más interesados por la arquitectura, dos obras, una (la iglesia de las Agustinas de Salamanca) realizada en España y otra (la escalera imperial del Palazzo Reale de Nápoles) en Italia, testimonios de las diferentes vías de aproximación al hecho arquitectónico por parte de clientes y profesionales en dos contextos culturales y funcionales diversos.

SUMMARY

Some of the Spanish Viceroy's in Naples and other members of their entourage were deeply interested in architectural matters. Two Italian architects, father and son, worked for two Viceroy's in Salamanca (the church of the Monastery of the Agustinas) and Naples (the imperial staircase in the Royal Palace) in the Seventeenth Century. A different brief and a different context justified their approaches to the architectural project.

Si las relaciones entre los virreyes de Nápoles y los pintores italianos, en menor medida los escultores, han sido objeto de numerosos e importantes estudios², no ocurre lo mismo respecto a las mantenidas entre los representantes del poder español y los arquitectos del virreinato partenopeo. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones³. Alguna atención han recibido unos cuantos arquitectos al servicio virreinal durante el siglo XVI, y en particular los napolitanos que trabajaron para el Marqués de Villafranca don Pedro de Toledo⁴, o de un florentino como el servita Fra Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), quien trabajó para don García de Toledo y, como Ingeniero y Real Arquitecto, para los virreyes el Cardenal Antonio Perrenot de Granvelle, el III Marqués de Mondéjar don Íñigo López de Mendoza y el I Duque de Osuna don Pedro Téllez Girón en Nápoles, desde 1573/74 hasta 1586⁵. También conocemos con algún detalle el trabajo arquitectónico realizado

en España por parte de artistas venidos de Nápoles por orden de los virreyes, como el del escultor florentino Francesco Camilliani, al servicio de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, en concreto desde 1555 y en su obra de la villa de Abadía (Cáceres) y en Extremadura desde 1562⁶; o el de Benvenuto Tortelli (junto al escultor Giuliano Menichini), entre 1568 y 1571, en los dominios andaluces de don Pedro Enríquez y Afán de Ribera, I Duque de Alcalá⁷.

El panorama parece aún más limitado si volvemos nuestros ojos hacia el siglo XVII. Al tener el cargo virreinal un duración teórica de tres años, se ha supuesto que los que pasaron por el puesto no tuvieron demasiado tiempo ni interés por acometer obras de importancia, que no pudieran ni controlar ni disfrutar; en consecuencia, su paso por Nápoles casi se habría reducido en este ámbito al de organizar las fiestas y actos oficiales con sus correspondientes aparatos efímeros (sobre todo paradas y cata-

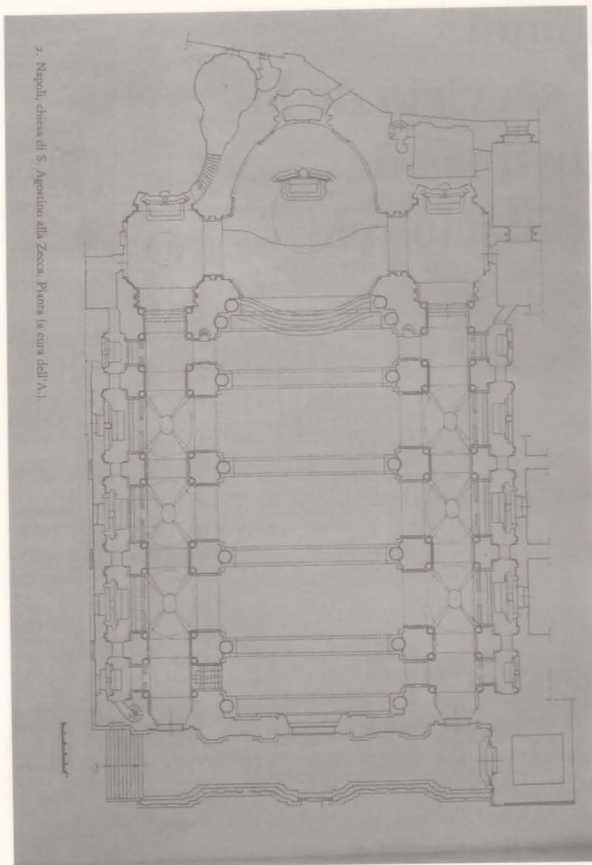


Fig. 1. Nápoles, Sant'Agostino alla Zecca, planta según María Teresa Minervini

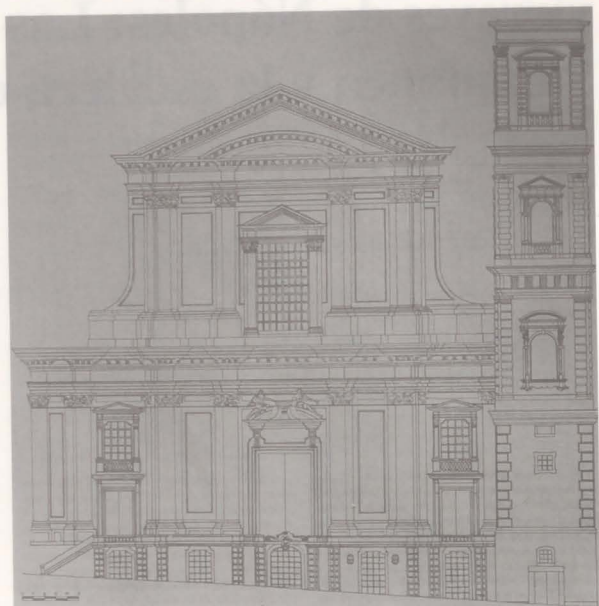


Fig. 2. Nápoles, Sant'Agostino alla Zecca, alzado de la fachada según María Teresa Minervini

falcos fúnebres a la muerte de los reyes), a la restauración de fuentes, y al expolio sistemático de obras de escultura arquitectónica para su envío a España⁸.

Es cierto que muchos de los virreyes permanecieron escaso tiempo en el cargo, pero otros —empezando por la “dinastía” de los tres Condes de Lemos, quienes iniciaron (1600/1602) y llevaron a un primer término las obras del Palacio Real, para la eventual llegada a Nápoles de Felipe III, y del Palazzo degli Studi, de Domenico y Giulio Cesare Fontana⁹— sí tuvieron interés por la arquitectura, incluyéndose la mujer del VI Conde, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval¹⁰. De otros, como don Pedro Antonio de Aragón o el Marqués del Carpio, también se tenían algunas noticias¹¹. Sin embargo, al no haberse estudiado su actividad napolitana desde la vertiente de su papel de comitentes, así como la de los personajes más próximos a su entorno, y desconocerse al mismo tiempo muchas de sus realizaciones en tierras españolas, sus perfiles se han difuminado casi por completo.

Lo mismo puede decirse respecto a los artífices, incluso en el caso —como el de los arquitectos Picchiatti, padre e hijo— por los que nos interesaremos en esta ocasión. Son quizá, sin embargo, los ejemplos que han reci-

bido —sobre todo Bartolomeo y en menor medida su hijo Francesco Antonio— mayor atención, aunque sin que se hayan resuelto todos los problemas que su actividad virreinal suscita. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones y en la contadas ocasiones en que estas dieron lugar a productos específicos, se ha proyectado sobre ellos la imagen de los intercambios —exportaciones— de pinturas más que proyectos o modelos que debieran de ser modificados al construirse en condiciones muy diversas.

Bartolomeo Picchiatti (Ferrara, c.1571-Nápoles, 1643), activo en Nápoles desde 1598, había colaborado con Domenico Fontana desde 1602, como soprastante de la fábrica del Palacio Virreinal, hasta la muerte de aquél (1607), y más tarde con su hijo Giulio Cesare Fontana hasta 1616¹², fecha en que éste se trasladó a España dejándole todos sus encargos y el puesto de ingeniero mayor del reino, muy probablemente en el séquito de don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, el protector de Lope de Vega, Luis de Góngora y otros literatos de la época, y famoso mecenaz literario en España. Picchiatti, yerno del arquitecto Giovanni Cola di Franco, para quien habría terminado su iglesia de Santa Maria dell'Arco en el Vesubio, se convirtió al fallecer Giulio Cesare Fontana en 1627, aunque no recibiera el título oficialmente hasta 1629, en

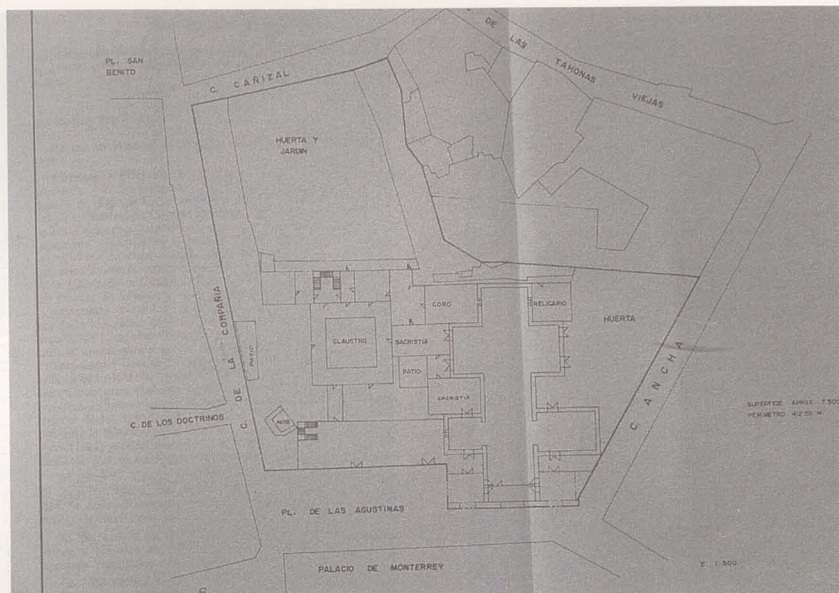


Fig. 3. Salamanca, Agustinas de Monterrey, planta del monasterio según Angela Madruga Real.

ingegnere maggiore del Regno y, en consecuencia, desarrolló tanto una actividad puramente ingenieril como de arquitecto¹³. Por lo que sabemos de su biografía, quizá su carrera independiente se iniciara precisamente al servicio virreinal con la obra efímera de la Castellana del Duomo para los funerales de la reina Margarita de Austria (1611-1612), en tiempos del VII Conde de Lemos, pues Giulio Cesare Fontana se encontraba ausente de Nápoles¹⁴; a ella siguieron sus intervenciones en Castel Capuano (1612) y el Palazzo degli

Studi (1616) proyectado por Domenico Fontana, la construcción del Puente de Chiaia (1636) y la restauración del Regio Arsenale (1638)¹⁵.

Otros tipos de clientes propiciaron sus proyectos para la iglesia de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621), la portada del Palazzo Sangro en Piazza San Domenico, los monasterios de Santi Marcellino e Festo (1630) y de la Croce di Lucca (1639), y la nueva iglesia de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643)¹⁶, la mayoría de ellas obras -incluso la última- hoy desapa-

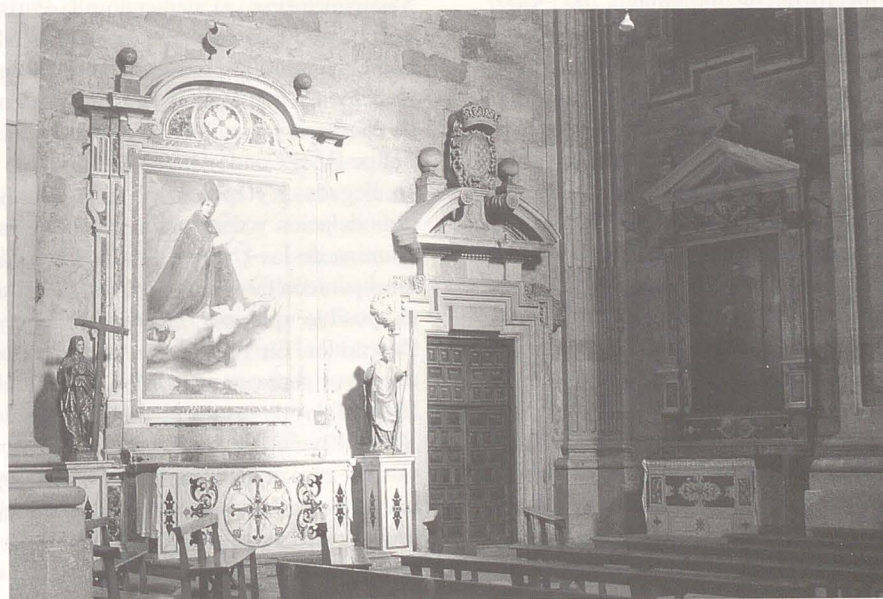


Fig. 4. Salamanca, Agustinas de Monterrey, altar lateral.



Fig. 5. Salamanca, Agustinas de Monterrey, altar mayor.

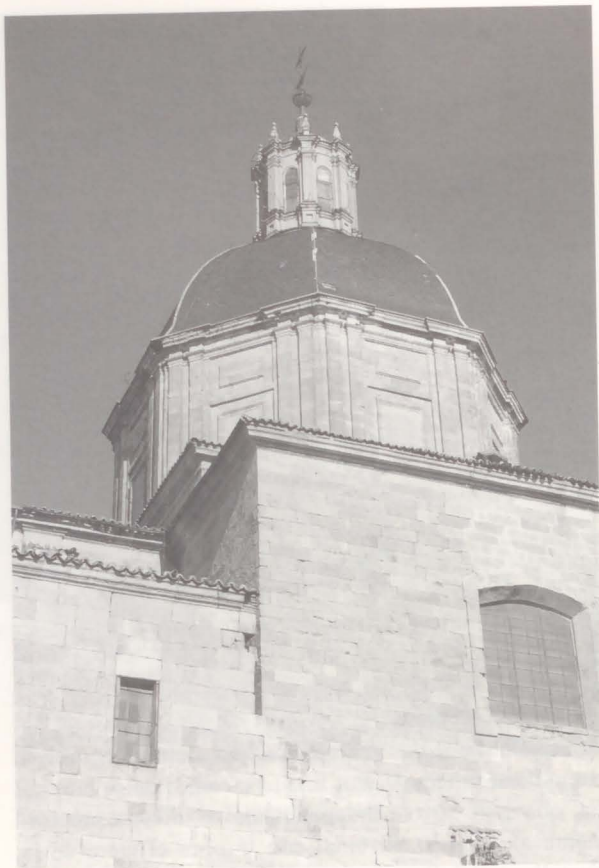


Fig. 6. Salamanca, Agustinas de Monterrey, cimborrio.

recidas o absolutamente transformadas, como su capilla aneja al Monte dei Poveri Vergognosi; está por aclarar su participación en la Casa dell'Annunziata y en la proyectación de la torre de la iglesia de Santi Apostoli¹⁷. Obra discutida es el Palazzo de Donn'Anna (Carafa e Aldobrandini, Principesa di Stigliano) en Posilippo (ca.1638-1642), encargo de la segunda esposa del virrey Duque de Medina de las Torres, y generalmente atribuida al más joven Cosimo Fanzago (1591-1678)¹⁸.

En consecuencia, solo conocemos con relativo detalle las iglesias de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621) y de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643) (Figs. 1-2), a partir de las que se le ha caracterizado como a un escasamente inspirado sequaz del clasicismo de Domenico Fontana, Francesco Grimaldi (1543-1613) y Giovanni Giacomo di Conforto (ca.1569-1639)¹⁹. A ellas cabría añadir sus proyectos españoles, el retablo mayor (1633) y la iglesia del monasterio de las Agustinas de Monterrey de Salamanca (1634), cuya construcción fue iniciada por su colaborador el Capitán Curzio Zaccarella (presente en Salamanca por lo menos entre 1634 y 1639), a quien habría designado para sucederle en el puesto de ingeniero mayor del reino.

LAS AGUSTINAS DE SALAMANCA

El monasterio de las Agustinas recoletas de Salamanca (Fig. 3), dedicado a la Purísima Concepción y conocido como las Agustinas de Monterrey, surgió como segundo pensamiento para su entierro del virrey de Nápoles, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey y cuñado por partida doble del valido de Felipe IV el Conde-Duque de Olivares. Poco después de su llegada a Nápoles en 1631 decidió emprender la remodelación y decoración de la iglesia conventual salmantina de las Úrsulas, con la intención de convertirla en el panteón familiar y de su tío don Baltasar de Zúñiga; es posible que por ello enviara ya a Salamanca a Zaccarella. En 1633 había ya dado don Manuel pasos decisivos para esta obra, enviándosele desde Salamanca las medidas de los nuevos altares que debían erigirse en Santa Úrsula; de hecho, el 28 de noviembre de ese mismo año, el escultor Cosimo Fanzago había suscrito un contrato con don Manuel para ejecutar un altar columnado, cuatro nichos sepulcrales y otras obras menores en mármoles embutidos, de acuerdo con los diseños firmados por Bartolomeo Picchiatti y el propio Fanzago; debía entregar estas obras en mayo de 1634 por

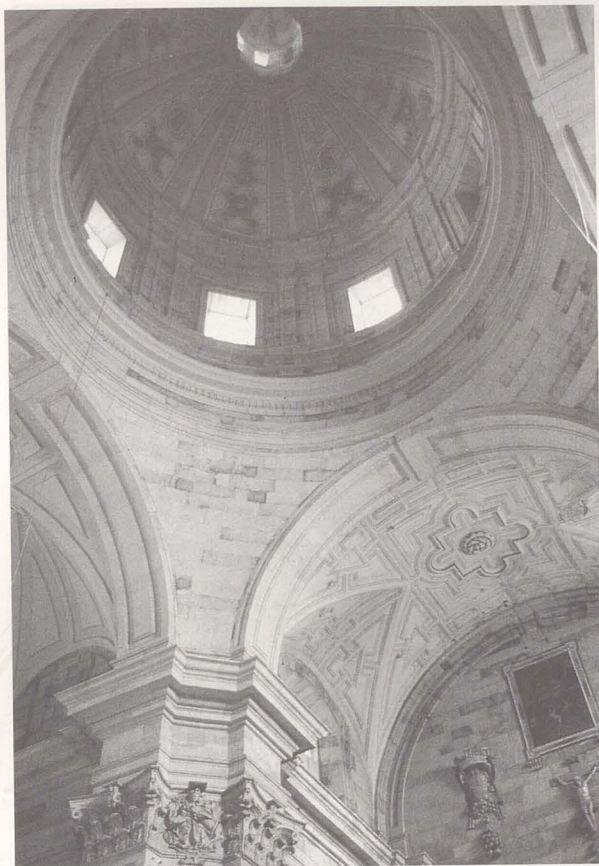


Fig. 7. Salamanca, Agustinas de Monterrey, interior de la cúpula.

5.000 ducados napolitanos y que quedaran a satisfacción del ingeniero mayor Picchiatti²⁰.

Por razones que en última instancia se nos escapan²¹, don Manuel decidió en 1634 cambiar de proyecto fundacional y escogió como destinatarias a las agustinas descalzas salmantinas; en diciembre se había elaborado un acta de fundación, que fue aceptada en Salamanca en enero de 1635 y suscrita el 26 de junio²². Sabemos, por otra parte, que desde julio de 1634 el Capitán Curzio Zaccarella comenzó a cobrar un sueldo anual de 240 ducados por parte del Conde y lo encontramos en Salamanca con toda seguridad en junio de 1635. Este era ingeniero militar y había recorrido España y el Norte de Africa entre 1616 y 1624, sin conseguir la plaza de *ignegnere ordinario* en 1629; al parecer regresó a España, enviado por el VI Conde de Monterrey en 1632 y aquí residió hasta morir, en julio de 1641, en Tarragona, aunque la noticia de su fallecimiento no llegara a Nápoles hasta 1643, tras ser aceptado por Felipe IV para suceder a Picchiatti como *ingegnere maggiore del regno* en abril de 1643²³.

Ya para la nueva iglesia de las Agustinas, Cosimo Fanzago se comprometió en 1635 a entregar una reja por

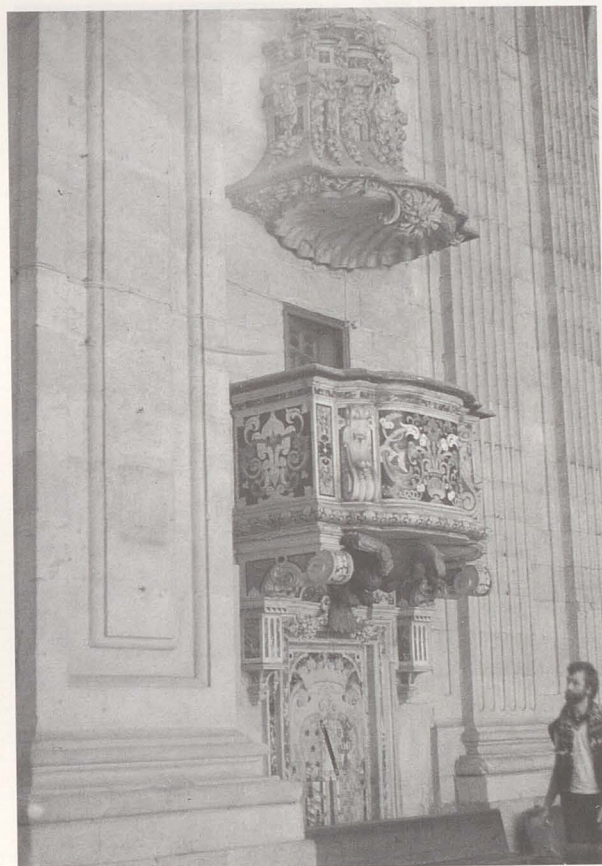


Fig. 8. Salamanca, Agustinas de Monterrey, pilar toral.

la suma de 2.150 ducados, y el 1 de abril de 1636 a realizar, aparentemente con sus propios dibujos, dos altares colaterales, un púlpito y dos “crecimientos” para dos altares menores, que entregaría al cabo de dos meses por la suma de 2.000 ducados. El 17 de marzo de 1636 se colocó oficialmente la primera piedra del nuevo templo conventual²⁴.

Por lo tanto, nos encontramos con tres artistas italianos que, por la documentación y el análisis estilístico, parecen haberse responsabilizado de las distintas partes del complejo salmantino; a Fanzago le habría correspondido el diseño de los nichos sepulcrales (1633), de dos altares laterales (aquéllos con el lienzo de “San Jenaro” de Ribera de 1635-1636 y quizá el de la “Magdalena” de 1636)²⁵, el púlpito, los dos altares menores y sus “crecimientos” (los recuadros para lienzos por encima de los altares de los lados meridionales del crucero, uno de ellos todavía con el “San Agustín” de Ribera de 1636) (Fig. 4); así mismo, suyo sería el dibujo de la portada principal de la iglesia; a Picchiatti, el proyecto del retablo mayor (a excepción del nicho de remate para la “Piedad” de Ribera de 1634, que parece diseño de Fanzago) (Fig. 5) y del conjunto de la iglesia, incluidas



Fig. 9. Nápoles, Santi Apostoli, interior de la iglesia.

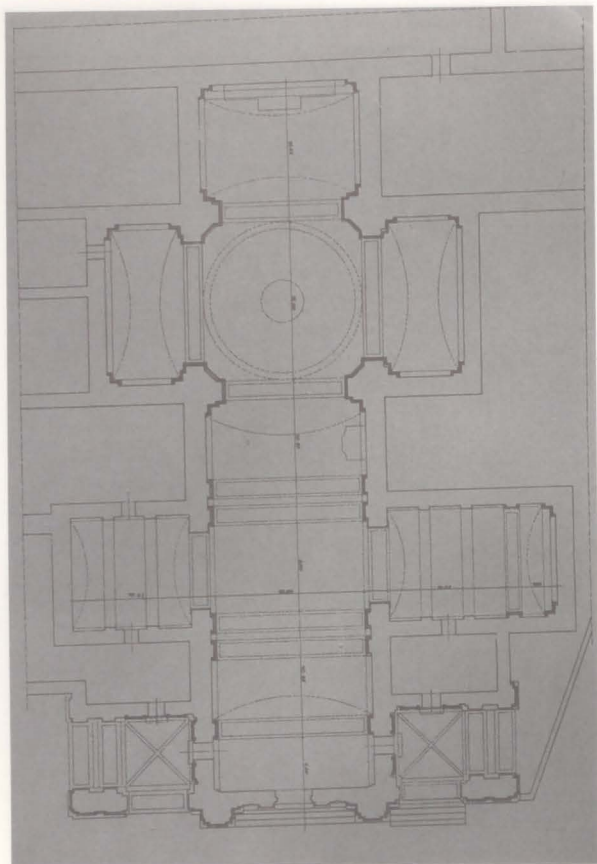


Fig. 10. Salamanca, Agustinas de Monterrey, planta de la iglesia según Maria Teresa Minervini.

la puerta que comunica el crucero con la sacristía y el convento, y las portadas interiores de la logia de la fachada. Un rasgo claro, más allá del uso de los materiales preciosos y la técnica de los mármoles embutidos, parece separar la obra de ambos arquitectos, el uso ortodoxo del lenguaje de los órdenes por parte de Picchiatti frente a las libertades morfológicas de todo orden introducidas por Fanzago.

Por último, es lógico pensar que el definitivo proyecto eclesiástico —el conventual (inicialmente a cargo del arquitecto real madrileño Juan Gómez de Mora) se retrasaría hasta 1641, a causa de los problemas existentes para comprar los solares adecuados— corriera a cargo de Zaccarella, a partir del proyecto enviado desde Nápoles por Picchiatti²⁶, como intentaremos demostrar. De la historia posterior de la fábrica, queda claro que el cimborrio y el segundo cuerpo de la fachada fueron proyectados por Fray Lorenzo de San Nicolás en 1675, tras haberse caído la cúpula diseñada en 1647 por el jesuita Francisco Bautista (Figs. 6-7). Estas son por lo tanto, para todos los autores que se han ocupado de la iglesia, las partes —con la decoración de las bóvedas de medio cañón en piedra o, mejor dicho, con el gusto estereotómico de sus abovedamientos

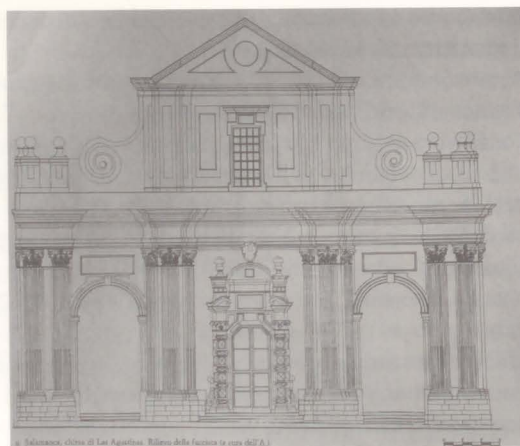


Fig. 11. Salamanca, Agustinas de Monterrey, alzado de la fachada.

pétreos— que responderían a un claro gusto español. Otros detalles supuestamente locales han sido en cambio malinterpretados. Por ejemplo, el juego de pilastras estrías y pilares encasetonados o cajeados en los grandes pilares torales (Fig. 8) se ha señalado como algo hispano —aunque



Fig. 12. Salamanca, Agustinas de Monterrey, fachada.

no existan precedentes— y como añadido al proyecto napolitano, para reforzar la cúpula tras su desplome; no obstante, es algo claramente partenopeo como lo demostrarían iglesias como los Santi Apostoli de Grimaldi-Di Conforto (Fig. 9) o Santa Maria di Montserrat de Pietro di Marino (más que los ejemplos menos parecidos de Santa Maria degli Angeli y Santa Maria della Sapienza de Grimaldi o Santa Maria della Verità di Conforto). Sin embargo, existen ligeras variaciones entre el tipo de capitel corintio del exterior y la nave, y el empleado en los pilares cantones, en la obra salmantina.

No obstante, un análisis detallado de la planta de las Agustinas (Fig. 10) testimonia una serie de irregularidades e incoherencias—desde la existencia de un triple pórtico cuyos laterales no parecen conducir a ninguna parte (Figs. 11-13), hasta la falta de simetría transversal de la nave, condicionada por la necesidad de levantar un corrobato en alto a sus pies²⁷— que impiden reconocer el trasplante directo de un diseño napolitano a tierras salmantinas. Ya desde un principio, la multitud de programas que parece haber establecido el Conde de Monterrey tenía que haber tenido consecuencias negati-

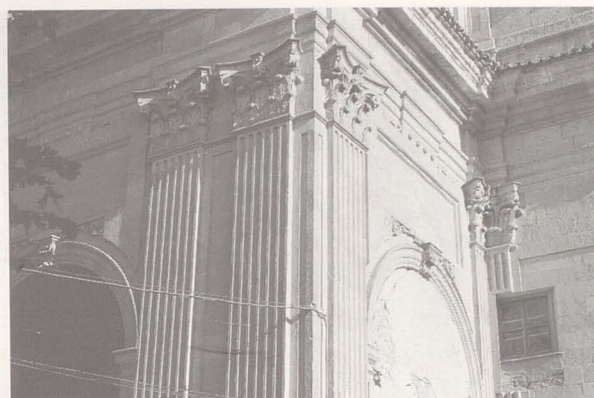


Fig. 13. Salamanca, Agustinas de Monterrey, extremo noroeste de la fachada.



Fig. 14. Salamanca, Agustinas de Monterrey, capitel de un pilar toral.

vas para lograr un carácter unitario. Por una parte, se deseaba contruir una iglesia de religiosas recoletas, cuya imagen debía ser lo más austera posible, en consonancia con su tipo de vida; de acuerdo con los parámetros españoles contemporáneos para este tipo de obras, habría bastado una iglesia de simple cruz latina sin capillas, y sin más adorno arquitectónico que unas pilastras de orden toscano. La riqueza que requería el programa de entierro condal—pues el tío Baltasar de Zúñiga parece haber pasado al olvido— introduciría ya de entrada el orden corintio triunfal de las pilastras, que entre los capiteles de los pilares torales (Fig. 14) incluye las imágenes de las cuatro virtudes cardinales (un motivo derivado a la postre de la romana Capilla Paolina y de la iglesia de los Santi Apostoli de Di Conforto), así como el desarrollo del presbiterio, con los nichos funerarios a los lados del retablo mayor; el modelo de la cabecera de la iglesia del monasterio del Escorial—el referente más apropiado para la época— es claro, aunque aparezcan referencias a las capillas funerarias pontificias de Santa Maria Maggiore de Roma, tanto la Sistina como la Paolina. Un tercer elemento, la exaltación inmaculadista del templo,



Fig. 15. Salamanca, Agustinas de Monterrey, nave de la iglesia.

a través del gran lienzo de Ribera, condicionó la estructura fonda, con el retablo mayor de Picchiatti y Fanzago.

Por último, la custodia de la colección de reliquias de los Condes de Monterrey introdujo la necesidad de abrir en el cuerpo de la iglesia las dos capillas longitudinales que definieron la composición parietal de la nave²⁸; una especie de estructura en serliana con parejas de pilastras flanqueando las entradas arqueadas a los relicarios (Figs. 15-16); aquí, como también en la fachada principal del templo, aparecen referencias a la Cappella del Tesoro de San Gennaro del Duomo de San Lorenzo de Nápoles, la obra más representativa de las últimas tendencias arquitectónicas de la ciudad partenopea (Fig. 17), al haberse concluido hacia 1627²⁹. Esta composición no paratáctica había aparecido ya en otras obras napolitanas; baste señalar, aunque de forma más seriada, las iglesias de Grimaldi de San Paolo Maggiore (1583-89, continuada por Di Conforto en 1626-1630) y Santa Maria della Sapienza (1614, construida por Di Conforto) y del propio Giovanni Giacomo di Conforto, en Sant'Agostino degli Scalzi (1603-1630), Santa Teresa degli Studi (1603-1612) o Santa Maria della Verità, con dobles pilastras flanqueando los vanos arqueados.

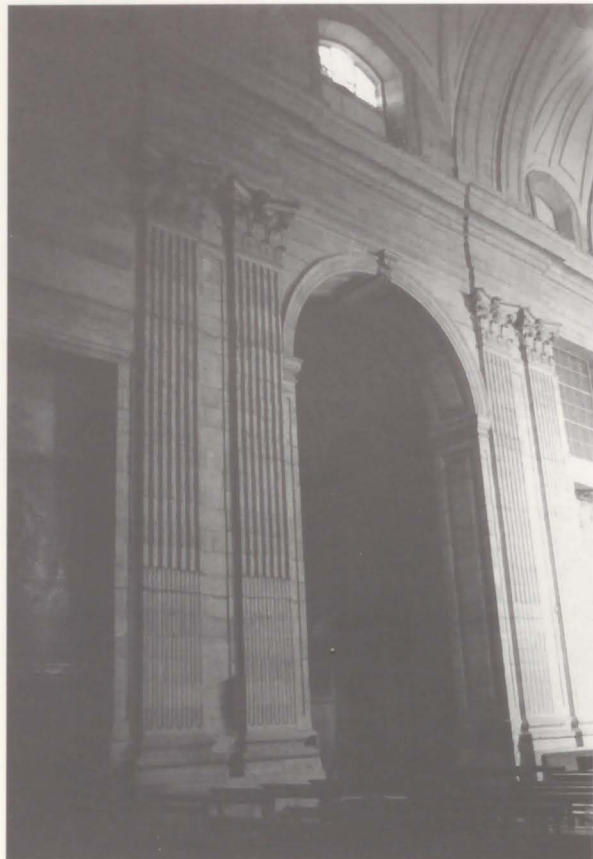


Fig. 16. Salamanca, Agustinas de Monterrey, entrada al relicario desde la nave.

Para la fachada en loggia –sin duda el elemento más novedoso de la fábrica salmantina– se han propuesto modelos napolitanos como San Gregorio Armeno, il Gesù delle Monache, Regina Coeli, San Potito, Santa Maria dei Monti y, más recientes, de las obras de Fanzago de la Ascensione a Chiaia y la Cartuja de San Martino³⁰, pero no habría que olvidar las obras romanas de Santa Bibiana (1624-1626) de Gianlorenzo Bernini y San Gregorio Magno al Celio (1629-1633) de Giovanni Battista Soria, o el impacto todavía vigente de la iglesia del monasterio del Escorial. Los aletones recurvados en gigantescas volutas, de absoluta novedad para España, habían aparecido también en la obra de San Francesco Saverio de Di Conforto; la portada a la miguelangelesca, con su vano poligonal a la manera de la Porta Pia romana, depende de soluciones como la de Fanzago en la Santissima Trinità delle Monache (ca.1623-1628), mientras que la composición general reenvía a otras obras, en este caso civiles, del Cavaliere, como la del Palazzo Zevallos-Stigliano (1639-1653). Hay otro rasgo, que ha pasado hasta la fecha desapercibido y que vuelve a llevarnos directamente a Nápoles; en la fachada, por encima de

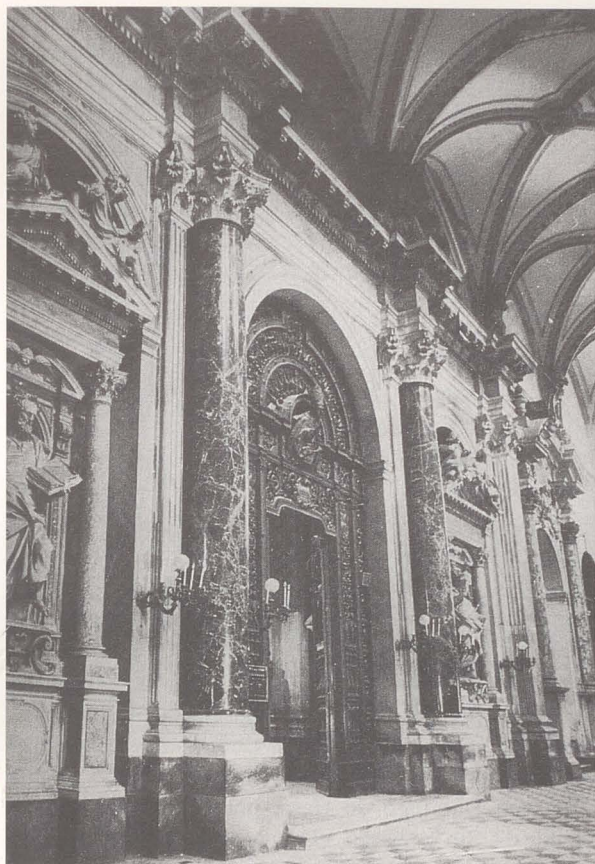


Fig. 17. Nápoles, *Cappella del Tesoro de San Gennaro del Duomo de San Lorenzo*.

los arcos y sus cartelas, aparece una especie de capitel mutilado, que correspondería con “otras pilastras intermedias”, y hace resaltar sobre él las molduras del arquitrave; algo similar solo reaparecerá en la galería central y las esquinas del piso bajo del Palazzo di Donn’Anna.

Por lo tanto, en las Agustinas de Monterrey parecen confluír, por una parte, los deseos del comitente por vincularse con las grandes obras funerarias españolas y romanas, y de “importar” referencias arquitectónicas —a través del Tesoro di San Gennaro— que dieran testimonio de sus servicios políticos, la importancia de su cargo virreinal y su cosmopolitismo; por otra, la tendencia reductivista y austera de la comunidad de sus religiosas, quizá bien representadas por los superintendentes de la fábrica³¹, daría al traste con el hipotético decorativismo napolitano del proyecto original, produciéndose un edificio que en las líneas generales de su interior no desentonaría demasiado —si excluimos la policromía marmórea de altares y cenotafios— del de otras construcciones españolas de la época³².

El repaso de la propia historia de su construcción apunta en la misma dirección. En torno a 1637,



Fig. 18. Nápoles, *Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual*.

Zaccarella contrató a los maestros de cantería Sebastián Pérez y Martín Rodríguez para que levantarán la iglesia hasta el nivel de las impostas de los arcos de entrada a las dos capillas laterales de las Reliquias, y estos continuaron trabajando durante 1639-1640³³; en 1637 el escultor Jerónimo Pérez se obligaba a su vez a la talla de los capiteles corintios de las pilastras del templo. Finalmente, Zaccarella desapareció de Salamanca poco después de septiembre de 1639, habiendo sido sustituido, como contratista al frente de la fábrica desde 1638, por el maestro Francisco de la Hoya (activo 1604-1639), quien ya se había obligado a asistir y supervisar la obra de la iglesia desde el 14 de agosto de 1638³⁴. Este controlaba ya en 1639 el segundo contrato de Pérez y Rodríguez, quienes debían levantar en tres años la iglesia hasta el nivel de la cornisa general y alzarían los cuatro arcos torales de su capilla mayor; se exceptuaba de esta obligación la realización de la portada principal dado que venía desde Nápoles³⁵.

Fue este bienio, por lo tanto, un momento crucial para la fábrica; desaparecían por distintas causas Zaccarella y de la Hoya (que otorgaba testamento el 6 de agosto de



Fig. 19. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual.

1639), y habían partido desde Nápoles tanto el Virrey como sus encargos a Fanzago. Los lazos con Nápoles se cortaron desde entonces para siempre³⁶. De hecho, además, la fábrica parece haberse estancado³⁷; si los contratistas cumplieron sus obligaciones, habrían debido entregar la obra a la altura de la cornisa general en 1642, pero en 1643 –con la caída del Conde-Duque de Olivares– la posición de su cuñado el Conde de Monterrey entraría en crisis y en 1645 fue enviado a Aragón; esta situación de *impasse* se prolongó todavía algunos años, acentuada por la muerte de don Manuel, en 1653, y de doña Leonor, en 1654.

No obstante, es probable que a partir de 1647 el jesuita Hermano Francisco Bautista (1594-1679) trazara y comenzara a construir la cúpula de la iglesia, que ya en 1656 se había alzado hasta la linterna³⁸. En 1654, el arquitecto y especialista en mármoles Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682), en compañía de Juan de Esculte, inició sus relaciones con el monasterio para el asiento de las obras marmóreas, comenzando a cobrar diferentes partidas desde 1655; sin embargo, la obra de la iglesia no había concluido y no estaba el templo despejado³⁹. Por ello fue despedi-

do el maestro Baltasar López en diciembre de 1655, y Juan García de Haro y Pedro González lo sustituyeron en abril de 1656 para la obra de retundido y de construcción de uno de los lados de la capilla mayor, con condiciones de Zumbigo, que debían acabar en junio de 1656. De hecho, el 17 de marzo Juan García de Haro (+1667) había sido nombrado como maestro arquitecto de la fábrica y contratado para concluir la linterna de la cúpula que había comenzado el Hermano Francisco Bautista; para ello, el escultor Juan de Mondravía se obligó en octubre de 1656 a tallar nuevos capiteles, para los arcos del coro, y un florón para el remate interior de la linterna. Por su parte, los maestros de albañilería José García y Pedro Rodríguez Adán iniciaron, con trazas del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), la obra de la bóveda sepulcral en 1655, que se detendría a fines de mayo de 1636.

Desgraciadamente, el 20 de diciembre de 1657 se derrumbó parte de la cúpula y este hecho acarreó una nueva detención de la fábrica, que no se reemprendería hasta 1670. Debió de ser despedido o simplemente falleciera (en 1667) García de Haro y en 1670 contratado el maestro Juan de Setién Guemes (+1703), quizá tras recibirse desde Bruselas el poder del VII Conde don Juan Domingo de Haro, gobernador general de Flandes⁴⁰. Sin embargo, el contrato para la realización de la nueva cúpula, que corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás (quien otorgó las condiciones en Madrid el 5 de marzo de 1675), no se firmó, por orden del Conde de Ayala don Fernando de Toledo y por parte del maestro de arquitectura Antonio de Carasa, hasta el 29 de marzo de 1675, comprometiéndose a entregarla en noviembre de 1676. Esta obra se medía ya en octubre de 1675 por parte del Padre Francisco de Neira, de los clérigos menores, se empizarraba desde diciembre de 1678 y debía de estar concluida para entonces, pues el 18 de enero de 1679 el arquitecto de Toledo Alonso Moreno, por parte del monasterio, y Ventura Alonso, de Salamanca, por parte de Carasa, tasaron la obra, tasación ajustada y refrendada desde Toledo, el 28 de enero, por parte de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, todavía o nuevamente vinculado a la fábrica salmantina. Junto a esta obra, Carasa realizó el frontispicio de remate de la fachada principal, también según las condiciones de Fray Lorenzo y quien podría haber sido el responsable de su forma definitiva, con el frontón que interrumpe la molduración de la cornisa en la parte alta. Por último, a comienzos de los años ochenta llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su hermano Miguel Zumbigo, ocupándose éste de asentar los retablos y púlpito antes de finalizar el año⁴¹. Otras obras se ejecutaron en los años siguientes⁴², procediéndose a colocar la veleta y limpiar la iglesia en 1747.



Fig. 20. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual hacia el patio.

LA ESCALERA DEL PALAZZO REALE NUOVO

Si las Agustinas de Monterrey supone el deseo de expresión “internacional” de su comitente, la segunda obra que examinaremos, la escalera del Palazzo Reale Nuovo⁴³, muestra el otro lado de las relaciones entre Nápoles y España, la posibilidad de insertar en un edificio napolitano un pedazo de la arquitectura que se pensaba más representativa de España (Figs. 18-20). Si con Domenico Fontana se había recurrido a llevar a Nápoles las últimas novedades palaciegas –a partir del Palazzo Lateranense– de la Roma vaticana, es muy posible que las condiciones políticas del momento, posterior a la revuelta de Masianello, aconsejaron el empleo de símbolos autorreferenciales del poder español.

El autor de la obra palaciega parece claro, el arquitecto e ingeniero real Francesco Antonio Picchiatti (Nápoles, 1619-Nápoles, 1694)⁴⁴. Había comenzado a trabajar de forma independiente en 1643, a la muerte de su padre. Junto al *luogotenente maggiore del regno* Onofrio Antonio Gisolfo, habría empezado su actividad al servicio virreinal en 1644, completando la Capilla y sacristía del Palacio Real en 1646, para sustituirlo en el cargo en 1656. En 1666, para el Cardenal don Pascual de Aragón, habría preparado el catafalco funerario de Felipe IV en el Duomo de Nápoles⁴⁵. En 1671 habría intervenido, para don Pedro Antonio de Aragón, en la



Fig. 21. Toledo, Alcázar, escalera.



Fig. 22. Toledo, Alcázar, escalera.

sistematización de las fuentes y parque y del patio del Palacio, y en 1672 en la preparación de las fiestas celebradas en honor de Carlos II en Capua.

Se le ha señalado a Francesco Antonio, desde Bernardo De Dominicis, una voluntad decididamente arqueológica, que se habría desarrollado sobre todo con la llegada del Marqués del Carpio a Nápoles (1683-1687), quien le habría encargado recorrer Italia “facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini”... hasta llegar a poseer un “meraviglioso studio di antichità, e buoni libri, e disegni”. De hecho, la actividad arqueologista del arquitecto napolitano parece haberse acentuado con la aparición del VII Marqués del Carpio y de Eliche, V Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Haro y Guzmán (Madrid, 1629-Nápoles, 1687)⁴⁶. Durante su estancia como embajador en Roma (1677-1683), el gran coleccionista de pintura había comenzado a reunir una espléndida colección de dibujos, con la ayuda del padre oratoriano Sebastiano Resta, hasta reunir treinta volúmenes⁴⁷. Según su secretario -y más tarde del Duque de Medinaceli- Juan Vélez de León (1655-1736), él mismo autor de unas “Antigüedades de la ciudad de Pozzuoli” (Madrid, B. N., Ms. 12170) y de una relación de las compras del Marqués del Carpio de las antigüedades del Cardenal Camillo Massimi (de 1676 a 1682), el Marqués del Carpio tenía la intención de reunir una colección de dibujos de antigüedades para darlos a la estampa⁴⁸. Resta se trasladó en 1683 a Nápoles con el Marqués, para partir al poco tiempo; es muy posible que don Gaspar de Haro echara mano de Francesco Antonio Picchiatti para continuar su proyecto. Las noticias de obras y proyectos, tras los de la iglesia del Divino Amore (1677-1682) desaparecen durante el quinquenio (1683-1687) del virrey coleccionista, para reaparecer de nuevo a partir de 1688, con los de Santo Stefano de Capri y San Liborio de Nápoles.

Es posible, no obstante, que hubiera comenzado este interés de Picchiatti con el descubrimiento de las antigüedades de la plaza de San Domenico, al iniciar las

excavaciones para erigir la *guglia* en 1658, que habría dibujado con gran dedicación. No sabemos si es una mera coincidencia que precisamente ese año llegara a Nápoles, con el Conde de Peñaranda, el teórico de la arquitectura española Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682)⁴⁹; gracias a su texto de la “Architectura civil recta y obliqua” (Vigevano, 1678) se puede precisar la cronología de la escalera virreinal; habría sido iniciada por el Conde de Oñate⁵⁰, para quedar tras su marcha y a la llegada del Conde de Peñaranda “muy desaliñada”; había puesto algún “adorno” el Cardenal don Pascual de Aragón y, sobre todo, su hermano y sucesor don Pedro Antonio de Aragón, “Príncipe muy inclinado a la Architectura..., erigiendo estatuas a los lados, y abriendo Balcones en los muros, y poniendo Escudos de Reales Armas entre ellos; gracias a esta intervención, la había puesto “de manera, que no hay otra semejante en el Mundo”⁵¹. Según esta información, Picchiatti la habría iniciado para don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde de Oñate y Villamediana, hacia 1650, pero las obras habrían proseguido hasta los gobiernos de los hermanos Pascual de Aragón (1664-1666) y Pedro Antonio de Aragón (1666-1672); esta cronología coincide con el testimonio del Marqués de Seignelay, el hijo mayor de Colbert que visitó Nápoles en 1671 y quien, dándola como obra acabada, señaló que su planta era de proporción dupla y su longitud de 14 toesas (27,30 m.)⁵².

Parece lógico que fuera el Conde de Oñate quien encargara la realización de una obra que, desde parámetros españoles, dotaba de un nuevo carácter representativo al palacio virreinal napolitano; durante su estancia en Roma como embajador había encomendado a Francesco Borromini la reforma y ampliación del Palacio de España⁵³. Y que eligiera como modelo la escalera más famosa de la arquitectura palaciega española, la del Alcázar de Toledo (1552-1605) (Figs. 21-22). Además Oñate habría llegado a coincidir en 1648 por lo menos, en Nápoles, con el matemático jesuita y profesor de arquitectura Jean-Charles de la Faille (Amberes, 1598-Barcelona, 1652), antiguo profesor de esta disciplina en el Colegio Imperial de Madrid y desde 1645 instructor de matemáticas de don Juan José de Austria a quien acompañó primero a Nápoles (1647-1648) y luego a Sicilia. Por su “Tratado de la architectura”, producto de sus lecciones madrileñas y manuscrito de 1636, sabemos que había estado en Toledo (fol. 2). Picchiatti pudo haber obtenido su descripción no solo del Conde o el jesuita flamenco, sino de las páginas del “Arte y uso de architectura” (Madrid, 1639) de Fray Lorenzo de San Nicolás, que incluyó las medidas de su caja (140 por 36 pies [39,20 m.]) y de sus tiros (45 pies de ancho el inicial y 19 los intermedios y finales)⁵⁴.

Es indudable que el tipo de escalera “pseudoimperial” en E, contaba en Italia con algunos ejemplos para la

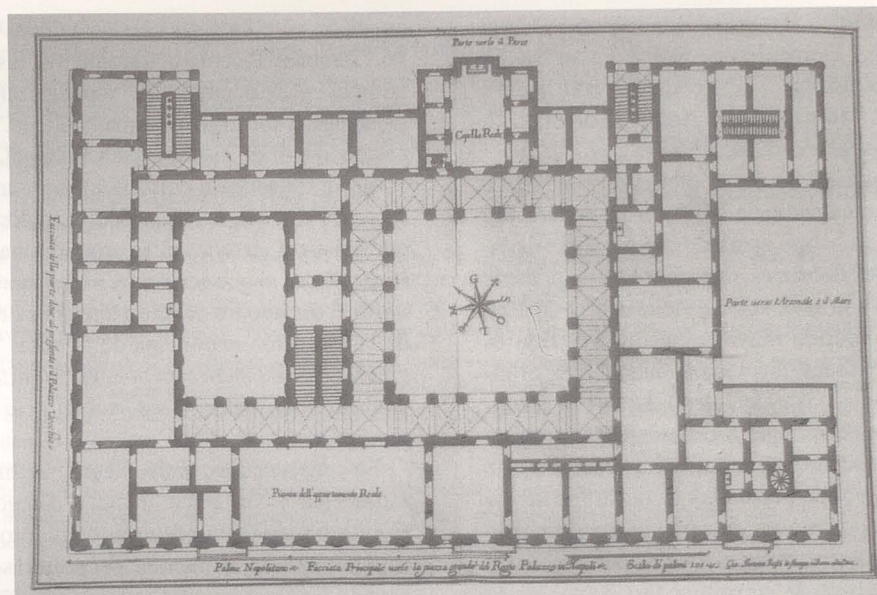


Fig. 23. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera según la planta de Domenico Fontana.

fecha de 1651; sin embargo, las obras genovesas del Cinquecento o las de Bartolomeo Bianco en la Universidad de Génova (1630) y Francesco Maria Ricchino en el Collegio di Brera de Milán (1651-1686) respondieron siempre a un tipo que fundía modelos españoles y tradiciones italianas, al excluir la caja abierta y el abovedamiento único para ella y todos sus tramos⁵⁵; el único ejemplo en el que para la fecha se había introducido la caja abierta era la construida por Baldassare Longhena en el monasterio de San Giorgio

Maggiore de Venecia (1643-1645), pero no tenemos pruebas de que fuera conocida en Nápoles, aunque el Conde Peñaranda y Caramuel visitaran Venecia en su camino desde Viena a la capital partenopea. Hemos de pensar, como se ha venido afirmando, que el modelo fuera el del Alcázar de Toledo, y que la nueva escalera vendría a sustituir a la “romana” de Domenico Fontana, ocupando no solo parte de su espacio originario sino también el del claustro del Palazzo Vecchio, situado al norte como se deduce de la comparación de la planta del

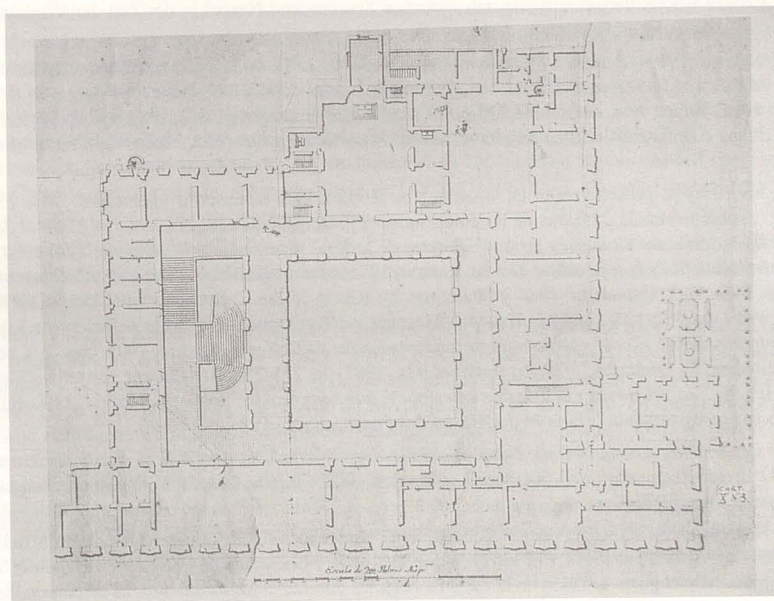


Fig. 24. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera según una planta de 1734/1737.

proyecto de Domenico Fontana que editaran Gian Giacomo de Rossi y Domenico de Rossi (en su *Studio d'architettura civile*, Roma, 1721) (Fig. 23) con la anónima de 1734-1737 (Fig. 24) del Archivio di Stato di Napoli (Piante e disegni, cart. X, n.º 3)⁵⁶.

Según Blunt, apoyándose en un dibujo de Baldassare Cavalotti previo a su incendio de 1837 y a su restauración de 1858, Picchiatti se habría apartado del modelo toledano al no accederse al primer tiro desde debajo de la arquería de ingreso a la caja, sino desde el centro de ésta, lo que le habría conferido mayor espaciosidad. Ello es lógico si tenemos presente los condicionamientos originales del espacio del Alcázar de Toledo durante la segunda mitad del Quinientos en que Alonso de Covarrubias y Juan de Herrera procedieron a su realización. Lo que Picchiatti llevó a cabo fue –apartándose de su fuente– la adaptación de un modelo a un nuevo sitio, modificando las proporciones excesivamente alargadas del original y no colocando la entrada de su primer tiro debajo de la arquería de ingreso a la caja sino en el centro de ésta; pero mantuvo al mismo tiempo intactos los rasgos más sobresalientes del modelo español: su caja abierta, que la convertía en objeto de contemplación y no solo de paso, y su

conexión en las salidas con las galerías del patio palaciego. También Picchiatti introduciría las esculturas “a la antigua” y es posible que “modernizara” la balaustrada palaciega al trazarla de forma “oblicua”, “mejora” y concesión al teórico cisterciense Caramuel.

En su tratado, sin embargo, Caramuel dedicó también sus ojos críticos a la escalera napolitana, tras requerir que existiera en todas ellas proporcionalidad con respecto al palacio al que servían; y al mismo tiempo nos transmitió el testimonio –casi en términos de una *barzelletta*– de la recepción napolitana de la obra: “suelen decir por gracia, *Que es menester ponerle guardas, porque quando menos pensemos, este Gran Palacio se ha de escapar por la Escalera*”.

En consecuencia, ambas obras, analizadas pormenorizadamente y sin echar mano a categorías ajenas a lo arquitectónico (al concebirlas como productos típicos de exportación –a la manera de pinturas o esculturas– a España de un proyecto napolitano y a Nápoles de un modelo español), demostrarían que las relaciones entre ambas culturas arquitectónicas fueron mucho más complejas, y por ende más interesantes, de lo que hasta ahora se había pensado.

NOTAS

- ¹ Esta es una versión corregida y ampliada de la comunicación “Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: arquitectos de los virreyes españoles de Nápoles” presentada en el Congreso *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige*, organizado por la Aby Warburg-Haus y la Carl Justi-Vereinigung en Hamburgo, 1996.
- ² Comenzando por Francis HASKELL (1963), *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 145, 177-178 y 194-197 y “The Patronage of Painting in Seicento Naples”, en *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Royal Academy of Arts, Londres, 1982, pp. 60-64; E. Nappi, “I viceré e l'arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, xxii, 1-2, 1983, pp. 41-57; Renato RUOTOLO, “La clientela napolitana de Ribera”, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Ribera y España”, en *Ribera, 1591-1652*, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 73-77 y pp. 79-87.
Sobre el coleccionismo de los virreyes, véase también Dr. SÁNCHEZ DE RIVERA, “Un manuscrito interesante”, *Arte Español*, 1929, pp. 518-521; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 293-295 y “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, pp. 417-459; Gregorio de ANDRÉS, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975; Marcus B. BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ph. D. Diss. New York University, 1984 y “Paintings by Ribera in the Collection of the Duke de Medina de las Torres”, *The Burlington Magazine*, 131, 1989, pp. 132-135; Jonathan BROWN, “Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera”, *Goya*, 183, 1984, pp. 140-150 y *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995, cap. 2; y, con Richard L. KAGAN, “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin*, lxix, 1987, pp. 231-255; Rosa LÓPEZ TORRILLOS, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36. Belén BARTOLOMÉ, “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado*, xv, 33, 1994, pp. 15-28.
- ³ Roberto PANE, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939; Franco STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Nápoles, 1968 y *Ingegneri e architetti camerali dal '500 al '700*, Nápoles, 1970; Gaetana CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.
- ⁴ Véase ahora, 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; “El virrey Pedro de Toledo y la Entrada de Carlos V en Nápoles”, *Investigaciones Históricas*, 7, 1988, pp. 9-15; “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; y *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El Virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994.

- 5 Véase Agustín BUSTAMANTE GARCÍA y Fernando MARÍAS, "Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale", en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 213-312.
- 6 Véase ahora, Alfonso JIMÉNEZ, "Sotofermoso", *Periferia*, 1984, pp. 64-77 y Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "La Abadía de Cáceres: Espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v, 1993, pp. 71-90.
- 7 Vicente LLEÓ CAÑAL, "La obra sevillana de Benvenuto Tortelo", *Napoli Nobilissima*, xxiii, v-vi, 1984, pp. 198-207, para su obra española, antes de retornar a Sicilia y Nápoles.

8 Gaetana CANTONE, *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992, pp. 210-211 y 228-240. Ya Domenico Fontana se había ocupado del catafalco de Felipe II (1599), erigido en el Duomo de Nápoles.

9 Don Juan de Zuñiga y Avellaneda, VI Conde de Miranda, virrey entre 1586 y 1595, y responsable de la llegada a Nápoles de Domenico Fontana, a quien nombró *architetto regio e ingegnere maggiore*, empleó al arquitecto Giovanni Battista Cavagna como pintor, junto a Fabrizio di Santa Fede, Wenzel Cobergher y Girolamo Imperato, en 1591-1592, en la realización del retablo mayor de la iglesia, panteón familiar, del monasterio de la Vid (Burgos); véase Inocencio CADIÑANOS BARDECI, "Proceso constructivo del Monasterio de la Vid (Burgos)", *Archivo Español de Arte*, 241, 1988, p. 31.

El título oficial de Domenico Fontana como ingeniero y arquitecto mayor y superintendente del Reino (en Archivo General de Simancas, Estado, Nápoles, Leg. 1101, fol. 284); sin embargo, solo fue otorgado por Felipe III desde Valencia el 15 de febrero de 1604, confirmándole su sueldo de 60 ducados al mes en Madrid en 1605. Aparentemente habría sido don Juan de Zuñiga y Avellaneda, VI Conde de Miranda, virrey entre 1586 y 1595, quien habría llevado a Fontana a Nápoles desde Roma tras la muerte de Sixto V (1590). Documentalmente, Domenico y su hermano Giovanni Fontana habían estado en relación con los virreyes desde por lo menos 1593, dado que éste último, el 17 de septiembre de 1593, escribía al embajador Duque de Sessa informándole de su relación sobre la conveniencia de llevar agua a Nápoles desde el río Airola -con parte del recorrido subterráneo, como habían realizado ambos hermanos para Sixto V en la conducción de agua a Civitavecchia y el canal del Acqua Felice- y no desde el Sereno, que traería una importante disminución del cauce que llegaba a la ciudad de Benevento; el arquitecto Giovanni había consultado estos problemas con "il Cavaliere" Fontana, con Benvenuto (probablemente Tortelli) y otros ingenieros de Felipe II. Véase Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, Santa Sede, Legajo 47, fols. 298-395; citado por Luciano SERRANO O.S.B., *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede de Italia. Índice analítico de los documentos del siglo XVI*, Roma, 1915.

Fernando Ruiz de Castro, VI Conde de Lemos, en 1599-1601, su segundo hijo Francisco Ruiz de Castro como virrey interino, VIII Conde de Lemos, en 1601-1603, y su primer hijo Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, 1610-1616. Los Condes de Lemos serían a la postre los responsables de que Fontana se hiciera con el proyecto del Palacio Real, frente a los intentos de Giovanni Battista Cavagna; véase A. MIOLA, "Cavagna contro Fontana a proposito della reggia di Napoli", *Napoli Nobilissima*, I, 1892, pp. 89-91 y 99-103. Testimonio de su interés son el "Panegyricus" de García de Barrionuevo (Nápoles, 1616), con estampas de Alessandro Baratta del Palazzo degli Studi (fachada, planta y perspectiva de la Sala de lectura) y del Palazzo Vicereale (fachada y planta), dedicado a don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos. Véase ahora, Isabella DE RESTA, "La Maniera a Napoli: il Palazzo reale del Fontana", en *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Roma, 1989, II, pp. 343-349 y "Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 675-682. También L. SERRA, "Note sullo svolgimento dell'architettura barocca a Napoli", *Napoli Nobilissima*, ii, 1921, pp. 68-71 y M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Nápoles, 1976.

Otro testimonio del interés de los virreyes es la "Vista de la ciudad de Nápoles" del mismo artista, de 1627 y preparada para el Duque de Alba, aunque editada en 1629 y dedicada al Duque de Alcalá. Véase, sobre ambos temas, Alessandro BARATTA, *Fidelissima Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis accurata et nova Delineatio*, ed. de Cesare DE SETA, Electa Napoli, Nápoles, 1986 y Cesare De Seta, "L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E. G. Papworth", en *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa Napoli, Nápoles, 1990 y *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Electa-Napoli, Nápoles, 1991, pp. 105-116.

10 Domenico Fontana le dedicó a "mia signora" expresamente la segunda edición de su *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano* (Roma, 1590), su *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli* (Nápoles, 1604, fol. 1); señalaba que, tras ser llamada a Nápoles por el Conde Miranda para servir en las obras que después continuaría el II Conde de Olivares don Enrique de Guzmán (1595-1599), había iniciado las "heroiche disegnatate dal meraviglioso ingegno di lei, mentre fu con l'Eccellenza del signor Conte di Lemos felice mem[oria] suo marito nel governo di questo Regno di Napoli, che come in ogni professione ne è lodatissima, in questa dell'Architettura si dimostra ammirabile..." De nuevo, al referirse a las obras del Palacio Real (fol. 29), Fontana señalaba que sus "disegni furono, con meraviglioso ingegno e giudizio di detta Eccellentissima Signora Donna Caterina moderati, e ridotti nella forma che stanno al presente..." Doña Catalina, con su hijo el VIII Conde Lemos, se encargó también de las exequias de su marido celebradas el 1 de diciembre de 1601, con un túmulo diseñado por Domenico Fontana en la iglesia de los franciscanos de la Croce y que se grabaría, sobre un dibujo de Giulio Cesare, en el *Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte Dell'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. Conte di Lemos Vicere nel Regno di Napoli* (Nápoles, 1601) de G. C. Capaccio, dedicado al VIII Conde.

Sobre las obras gallegas de la familia, véase Antonio BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1966, pp. 177-188 (Colegio del Cardenal Pedro de Castro en Monforte de Lemos, por parte del VI Conde) y pp. 535-538 (Descalzas Franciscanas de Monforte de Lemos, por parte del VII Conde).

11 Algunos virreyes, como don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda, no parecen haber tenido en cambio especial interés por la arquitectura. No deja de ser extraño en un hombre que llegara en 1658 precisamente a Nápoles, desde Viena, en compañía del tratadista de la arquitectura Juan de Caramuel y Lobkowitz. Para su fundación de las Madres carmelitas descalzas de Nuestra Señora de Loreto de Peñaranda de Bracamonte, realizada desde Nápoles en 1661, el Conde entregó un buen número de obras de arte. En cambio, las trazas su arquitectura corrieron en 1667 a cargo del hermano Fray Juan de San José; a las espaldas del altar mayor se incluyó una Capilla de Loreto para la que se especificó "que sea como la capilla mayor de la iglesia de la capilla de Loreto, de cuyo tamaño tengo yo las medidas y aun tengo planta de un gran hombre en materia de arquitectura, lego de la Cartuja [de San Martino], y no una sino dos, las cuales lleva este correo para allá la vean y se ajuste a la forma regular al modo de las iglesias de esta bendita Madre"; las medidas son el único elemento que testimonia un vínculo con la edificación quinientista italiana. Véase Harold. E. Wethey, "The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro", *The Burlington Magazine*, 1967, pp. 678-686 y Antonio CASASECA CASASECA, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 234-242.

Otros, como Juan Alfonso Enríquez de Ribera, Almirante de Castilla (1644-1646) o el Cardenal Don Pascual de Aragón (1664-1666), intentaron introducir en sus obras españolas los mármoles y jaspes a la napolitana, aunque realizados en España por artistas locales aunque de origen italiano;

- véanse los trabajos de Zumbigo y Salcedo, al que se le adeudaban todavía en 1682, en José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento, Toledo, 1989, p. 64. En esta misma línea actuó el Cardenal Don Pascual de Aragón (1664-1666), que intentó combinar las tradiciones españolas con los trabajos de mármoles de carácter napolitano, en su fundación funeraria del monasterio de las Capuchinas descalzas de la Purísima Concepción de Toledo (1665-1676); sobre esta obra, véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 107-124 y Diego SUÁREZ QUEVEDO, *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Caja de Toledo, Toledo, 1990, pp. 187-196.
- 12 Sobre Giulio Cesare Fontana (aunque se afirme solo su llegada a España desde 1622), véase Charles V. AUBRUN, "Les débuts du drame lyrique en Espagne", en *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, ed. por Jean Jacquot C.N.R.S., París, 1968, pp. 423-444.
- Sobre el Palacio, véase D. FONTANA, "Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio cominciato nella Piazza di San Luigi", en *Del modo tenuto nel trasportare l'Obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da Nostro Signore Sisto V*, Nápoles, 1604; F. De Filippis, *La Reggia di Napoli*, Nápoles, 1942 y *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1960; Il Palazzo Reale di Napoli, ed. de M. CAUSA Picone, Nápoles, 1986; A. PORZIO, "Palazzo Reale", en *Piazza Plebiscito*, Nápoles, 1992; *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1994; Daniela CAMPANELLI, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Electa-Napoli, Nápoles, 1995.
- 13 Franco STRAZZULLO, *Ingegneri e Architetti napoletani dal secolo XVI al secolo XVIII*, Nápoles, 1970, pp. 231-237 y María Teresa MINERVINI, "Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli" (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33 y (II), *Napoli Nobilissima*, xxxii, iii-iv, 1993, pp. 152-160. Véase también Gaetana CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.
- 14 Véase Montserrat MOLI FRIGOLA, "Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell' Italia del Seicento", en *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. de Marcello FAGGIOLIO y María Luisa MADONNA, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1985, pp. 135-158.
- 15 En Capua proyectó el Gran Quartiere Militare.
- 16 Véase M. T. MINERVINI, *op. cit.*; solo se había alcanzado el segundo tramo desde los pies en 1654, a causa de diversos pleitos, por lo que a Picchiatti le corresponderían la fachada y su torre y la nave hasta el crucero; a ella se añadiría un ábside y transepto desde 1756 por obra de Giuseppe Astarita, sin que pueda excluirse que este remodelara -incluyendo sus columnas- profundamente la nave central y las laterales.
- 17 Roberto PANE, *Architettura dell'età barroca a Napoli*, Nápoles, 1939.
- 18 Ulisse PROTA-GIURLEO, "Alcuni dubbi su Fanzago architetto", *Il Fuidoro*, iii-iv, 1956-1957, p. 121, lo atribuye a los dos arquitectos oficiales del virrey, Picchiatti y Onofrio Antonio Gisolfi; se ha tendido a rechazar tal atribución basándose en fuentes contemporáneas y al hecho de que la obra fuera más de carácter privado de la virreina que oficial del Marqués. Véase A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 83, n. 95 y Gaetana CANTONE, "Un teatro sull'acqua: Palazzo Donn'Anna a Posillipo", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 729-736.
- 19 Véase Silvana SAVARESE, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Officina, Roma, 1986.
- 20 Sobre la escultura, véase ahora Damian DOMBROWSKI, "Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vii-viii, 1995-1996, pp. 87-93.
- 21 Se mezclarían su nueva devoción por San Jenaro, a raíz de la erupción del Vesuvio de 1631, aplacada por el santo (como demuestra el lienzo de Ribera de la iglesia salmantina), y sus deseos de prepararse un entierro en consonancia con su nueva situación social de virrey.
- También se nos escapan las circunstancias de las obras promovidas por la Condesa de Monterrey en Nápoles; doña Leonor María de Guzmán mandó edificar la iglesia del convento de la Maddalena degli Spagnoli en 1634 (Benedetto CROCE, "Memoria degli Spagnoli nella città di Napoli", *Napoli Nobilissima*, III, 1922, pp.) y el Colegio jesuita de San Francesco Saverio (hoy iglesia de San Ferdinando), cuyo diseño sería aprobado finalmente en Roma en 1636 y que mantiene todavía irresueltos problemas de atribución (A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 48-50; R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Viena, 1984, I, p. 417 y ss.; G. CANTONE, *Napoli barocca*, pp. 49-55).
- 22 De hecho, el 16 de febrero de 1636, en carta al II Marqués de Castel Rodrigo, el Conde le comunicaba su intención de fundar en Salamanca un convento de agustinas descalzas donde enterrar a su tío, y le anunciaba que había encargado un retablo y entierros para su sepultura; véase Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1981, p. 288, n. 41. Sobre las relaciones entre el Conde y el Marqués de Castel Rodrigo, véase Joseph CONNORS, "Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo", *The Burlington Magazine*, 1991, pp. 434-440.
- 23 Sobre Zaccarella, véase F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 335-338, para quien había colaborado, como ingeniero, en España con Giulio Cesare Fontana desde 1616, para trabajar tres años en el puerto de Gibraltar, y después en las fortificaciones de Navarra, Vizcaya y Cádiz, y en obras de ingeniería fluvial del Guadalquivir y del Guadalete, en Andalucía; se trasladó después a Marruecos, visitando las fortificaciones de Ceuta, regresando tras estos viajes enfermo a Italia. Habría diseñado en 1602 la puerta del Palazzo senatorio en la plaza del Duomo de Messina, terminado su iglesia de Santa Barbara y trabajó en su Hospital. En 1624 requirió el cargo de *ingegnere ordinario*, que no consiguió a pesar de ser recomendado por Bartolomeo Picchiatti en 1627 y que obtendría en 1629 Giovanni Latro de Guevara. La fecha de su muerte no deja de presentar problemas y quizá hubiera que situarla más lógicamente en 1643.
- Además, habría trazado el convento de las agustinas salmantinas, según U. PROTA GIURLEO, "Fanzago ignorato", *Il Fuidoro*, 1957, p. 147.
- 24 La historia de la construcción puede precisarse en sus líneas generales. En torno a esta fecha de 1637, Zaccarella contrató a los maestros de cantería Sebastián Pérez y Martín Rodríguez para que levantaran la iglesia hasta el nivel de las impostas de los arcos de entrada a las dos capillas laterales de las Reliquias, y estos continuaron trabajando durante 1639-1640 (Pilar GARCÍA AGUDO, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*, Diputación, Salamanca, 1988, pp. 60 y 66); en 1637 el escultor Jerónimo Pérez se obligaba a su vez a la talla de los capiteles corintios de las pilastras del templo. Finalmente, Zaccarella desapareció de Salamanca poco después de septiembre de 1639, habiendo sido sustituido como contratista al frente de la fábrica, desde 1638, por el maestro Francisco de la Hoya (activo 1604-1639), quien ya se había obligado a asistir y supervisar la obra de la iglesia desde el 14 de agosto de 1638 (Pilar GARCÍA AGUDO, *op. cit.*, pp. 41 y 43-45; véase Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, escr. pco. Francisco de Zamora, 14 de agosto de 1638, Pr. 4.017, fol. 2.042 y ss.; en este documento el Abad de Feriz Bartolomé Márquez de Moscoso, superintendente de la fábrica, contrataba a Francisco de la Hoya para que continuara la obra de la iglesia y el convento hasta su conclusión, siguiendo las trazas que se le darían. Aunque se ha supuesto que Zaccarella había fallecido en la ciudad del

Tormes hacia 1639, no parece que muriera hasta 1641 o 1643. Es posible que continuara al frente de la fábrica o fuera enviado a otro destino. De la Hoya controlaba ya en 1639 el segundo contrato de Pérez y Rodríguez, quienes debían levantar en tres años la iglesia hasta el nivel de la cornisa general y alzarían los cuatro arcos torales de su capilla mayor; se exceptuaba de esta obligación la realización de la portada principal dado que venía desde Nápoles; de hecho, en septiembre de 1638 se hallaban ya en el puerto de Cartagena los retablos, la reja y sus poyos y la portada principal, obra ésta de la que no se ha conservado el contrato con Fanzago.

Fue este bienio, por lo tanto, un momento crucial para la fábrica; desaparecían por distintas causas Zaccarella y de la Hoya (que otorgaba testamento el 6 de agosto de 1639), y habían partido desde Nápoles tanto el Virrey como sus encargos a Fanzago. Los lazos con Nápoles se cortaron desde entonces para siempre.

El hecho de que el 17 de octubre de 1640 el Conde encargara al maestro de albañilería Gregorio del Villar la obra del presbiterio y dos capillas colaterales (Pilar García Aguado, *op. cit.*, p. 21) probaría quizá también las dificultades económicas por las que pasaba el comitente o el hecho de que la cabecera estuviera terminada y se procediera a aderezar sus muros. Durante los años siguientes solo encontramos intervenciones en la obra del convento, relanzadas a la muerte de Zaccarella con nuevas trazas de Juan Gómez de Mora de 1641: el cantero Pedro Atodo en 1644 y el carpintero Andrés González en 1644-1645 en diversas zonas, incluidas la cocina y rectorio (a las informaciones de Angela MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 109-122 añádanse las de Pilar García Aguado, *op. cit.*, pp. 74, 84, 98 y 211), comprando madera el carpintero Sebastián Sánchez; el cantero Jerónimo de Ontiveros salía fiador el 21 de octubre de 1645 de un contrato de obras de albañilería (*Idem*, p. 56), año en el que aparece Pedro Rodríguez Adán (*Idem*, p. 20); en esa misma fecha, trabajaban el albañil Andrés de Coca en el rectorio y cocina, y el carpintero Pedro Crespo en otras zonas del convento (*Idem*, p. 76-77).

De hecho, la fábrica parece haberse estancado; si los contratistas cumplieron sus obligaciones, habrían debido entregar la obra a la altura de la cornisa general en 1642, pero en 1643 -fecha de la caída del Conde-Duque de Olivares- la posición de su cuñado el Conde de Monterrey entraría en crisis y en 1645 fue enviado a Aragón; esta situación de *impasse* se prolongó todavía algunos años, antes de acentuarse por la muerte de don Manuel, en 1653, y de doña Leonor, en 1654. Es probable que a partir de 1647 el jesuita Hermano Francisco Bautista (1594-1679) trazara y comenzara a construir la cúpula de la iglesia, que ya en 1656 se había alzado hasta la linterna (Véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969; y Fernando MARIAS, "El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de 'la Clerecía' de Salamanca", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 469-480.).

En 1654, el arquitecto y especialista en mármoles Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682), en compañía de Juan de Esculte, inició sus relaciones con el monasterio para el asiento de las obras marmóreas, comenzando a cobrar diferentes partidas desde 1655 (véase Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 153-154; en 15-IV-1655, 12-V-1655, 21-VI-1655, 11-IX-1655 y 25-XI-1655 recibe diversos pagos del administrador de los bienes de la Condesa a cuenta de los 12.000 ducados que cobraría por asentar el retablo mayor y cuatro colaterales, los entierros, púlpito y reclinatorios de mármol, y 1.500 por hacer escudos para dichos entierros y un recuadro para encima del altar mayor, tras dar poder en 20-IV a su hermano Miguel. En 9-I-1657 dió poder a su hermano Juan Eugenio para cobrar; véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1989, pp. 155-157).

Sin embargo, la obra de la iglesia no había concluido y no estaba el templo despejado. Por ello fue despedido el maestro Baltasar López en diciembre de 1655, y Juan García de Haro y Pedro González lo sustituyeron en abril de 1656 para la obra de retundido y de construcción de uno de los lados de la capilla mayor, con condiciones de Zumbigo, que debían acabar en junio de 1656. De hecho, el 17 de marzo Juan García de Haro (+ 1667) había sido nombrado como maestro arquitecto de la fábrica y contratado para concluir la linterna de la cúpula que había comenzado el Hermano Francisco Bautista; para ello, el escultor Juan de Mondravía se obligó en octubre de 1656 a tallar nuevos capiteles, para los arcos del coro, y un florón para el remate interior de la linterna. Por su parte, los maestros de albañilería José García y Pedro Rodríguez Adán iniciaron, con trazas del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), la obra de la bóveda sepulcral en 1655, que se detendría a fines de mayo de 1656.

Desgraciadamente, el 20 de diciembre de 1657 se derrumbó parte de la cúpula y este hecho acarreó una nueva detención de la fábrica, que no se reemprendería hasta 1670. Debíó de ser despedido o simplemente falleciera (en 1667) García de Haro y en 1670 contratado el maestro Juan de Setién Guemes (+1703), quizá tras recibirse desde Bruselas el poder del VII Conde don Juan Domingo de Haro, gobernador general de Flandes (el poder data del 16 de diciembre de 1670; Setién estuvo en Madrid en 1671 y 1674, quizá recibiendo órdenes, e incluso la traza de la nueva cúpula diseñada por Fray Lorenzo de San Nicolás). Sin embargo, el contrato para la realización de la nueva cúpula, que corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás (quien otorgó las condiciones en Madrid el 5 de marzo de 1675), no se firmó, por orden del Conde de Ayala don Fernando de Toledo y por parte del maestro de arquitectura Antonio de Carasa, hasta el 29 de marzo de 1675, comprometiéndose a entregarla en noviembre de 1676. Esta obra se medía ya en octubre de 1675 por parte del Padre Francisco de Neira, de los clérigos menores, se empezaba desde diciembre de 1678 y debía de estar concluida para entonces, pues el 18 de enero de 1679 el arquitecto de Toledo Alonso Moreno, por parte del monasterio, y Ventura Alonso, de Salamanca, por parte de Carasa, tasaron la obra, tasación ajustada y refrendada desde Toledo, el 28 de enero, por parte de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, todavía o nuevamente vinculado a la fábrica salmantina. Junto a esta obra, Carasa realizó el frontispicio de remate de la fachada principal, también según las condiciones de Fray Lorenzo y quien podría haber sido el responsable de su forma definitiva, con el frontón que interrumpe la molduración de la cornisa en la parte alta.

A comienzos de los años ochenta llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su hermano Miguel Zumbigo, ocupándose éste de asentar los retablos y púlpito antes de finalizar el año (A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 130 señala que el 24 de abril de 1686 llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su sobrino Miguel Zumbigo, ocupándose este de asentar los retablos y púlpito hasta diciembre; esta cronología es contradicha por José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 155-157, al fijar la muerte de Bartolomé en agosto de 1682. Su hermano Miguel no falleció hasta después de 1684, no existiendo al paracer un sobrino de dicho nombre). Otras obras se ejecutaron en los años siguientes; el soldado se inició en 1686 pero se trabajaba en él en 1728; en 1716 Joaquín Benito de Churriguera inició sus labores en la bóveda de entierro, sacristía, relicario y convento; para esta obra dió condiciones en 1720; en 1777 se ocupó de la conclusión del relicario Eustaquio Román Carrasco. Se procedió a colocar la veleta y limpiar la iglesia en 1747.

²⁵ Pasó de las Colecciones Reales al Monasterio del Escorial y de allí a la Academia de San Fernando de Madrid.

²⁶ Angela MADRUGA REAL, "Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca", *Goya*, 125, 1975, pp. 291-297 y *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1983, pp. 76-77, atribuye el proyecto a Bartolomeo Picchiatti y,

- secundariamente, a Cosimo Fanzago; ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Guía de Salamanca*, Lancia, Salamanca, 1989, pp. 122-126, sostiene, en esta misma línea, la autoría de Picchiatti, siendo revisados sus planos por Fanzago y manipulados por los constructores españoles a lo largo de la fabricación. Por su parte, María Teresa MINERVINI, "Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli" (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33, atribuye sin reservas el proyecto de la iglesia a Picchiatti, y el del convento a Zaccarella.
- 27 Que no se erigiría, en madera, hasta el siglo XVIII.
- 28 Una relación de los objetos de plata del relicario, sustraídos por los franceses durante la Guerra de la independencia en A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 239, doc. xlvi.
- 29 Iniciada por Francesco Grimaldi en 1608, tras vencer en concurso al suegro de Picchiatti, Giovanni Cola di Franco.
- 30 M. T. MINERVINI, *op. cit.*, pp. 22 y 33, n. 23.
- 31 El capellán Juan Melero y los rectores del Colegio Fonseca los doctores don Fernando Altamirano y Guevara y el abad de Feriz don Bartolomé Márquez de Moscoso.
- 32 Compárese con la gran estructura funeraria de la aristocracia salmantina -la Capilla de los Marqueses de Cerralbo- erigida a finales del siglo XVI en Ciudad Rodrigo; sobre ella véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 175, 1975, pp. 199 y ss.
- 33 Pilar GARCÍA AGUDO, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*, Diputación, Salamanca, 1988, pp. 60 y 66.
- 34 Pilar GARCÍA AGUDO, *op. cit.*, pp. 41 y 43-45. Véase Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, escr. pco. Francisco de Zamora, 14 de agosto de 1638, Pr. 4.017, fol. 2.042 y ss.; en este documento el Abad de Feriz Bartolomé Márquez de Moscoso, superintendente de la fábrica, contrataba a Francisco de la Hoya para que continuara la obra de la iglesia y el convento hasta su conclusión, siguiendo las trazas que se le darían.
- De la Hoya había estado residiendo en Salamanca, donde trabajaba en 1636 en el convento de carmelitas de San Andrés, y ese año se había trasladado a Zamora, para reconocer la obra del Hospital de la Encarnación, trazado por Juan Gómez de Mora; véase Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 180.
- Aunque se ha supuesto que Zaccarella había fallecido en la ciudad del Tormes hacia 1639, no parece que muriera hasta 1641 o 1643. Es posible que continuara al frente de la fábrica o fuera enviado a otro destino.
- 35 De hecho, en septiembre de 1638 se hallaban ya en el puerto de Cartagena los retablos, la reja y sus poyos y la portada principal, obra ésta de la que no se ha conservado el contrato con Fanzago.
- 36 De hecho, desde noviembre de 1638 y a lo largo de 1639, Juan Gómez de Mora se ocupó de proyectar las reformas importantes de la casa madreña de los condes, situada en el Prado; véase A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 39-41 y Concepción LOPEZOSA APARICIO, "La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxxiii, 1993, pp. 277-287. En 1631 había encargado al arquitecto italiano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) la realización de un teatro en el jardín.
- 37 El hecho de que el 17 de octubre de 1640 el Conde encargara al maestro de albañilería Gregorio del Villar la obra del presbiterio y dos capillas colaterales (Pilar GARCÍA AGUADO, *op. cit.*, p. 21) prueba quizá las dificultades económicas por las que pasaba el comitente o el hecho de que la cabecera estuviera terminada y se procediera a aderezar sus muros.
- Durante los años siguientes solo encontramos intervenciones en la obra del convento, relanzadas a la muerte de Zaccarella con nuevas trazas de Juan Gómez de Mora de 1641: el cantero Pedro Atodo en 1644 y el carpintero Andrés González en 1644-1645 en diversas zonas, incluidas la cocina y refectorio (a las informaciones de Angela MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 109-122 añádanse las de Pilar GARCÍA AGUADO, *op. cit.*, pp. 74, 84, 98 y 211), comprando madera el carpintero Sebastián Sánchez; el cantero Jerónimo de Ontiveros salía fiador el 21 de octubre de 1645 de un contrato de obras de albañilería (*Idem*, p. 56), año en el que aparece Pedro Rodríguez Adán (*Idem*, p. 20); en esa misma fecha, trabajaban el albañil Andrés de Coca en el refectorio y cocina, y el carpintero Pedro Crespo en otras zonas del convento (*Idem*, p. 76-77).
- 38 Véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969; y Fernando MARÍAS, "El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de 'la Clerecía' de Salamanca", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 469-480.
- 39 Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 153-154; en 15-IV-1655, 12-V-1655, 21-VI-1655, 11-IX-1655 y 25-XI-1655 recibe diversos pagos del administrador de los bienes de la Condesa a cuenta de los 12.000 ducados que cobraría por asentar el retablo mayor y cuatro colaterales, los entierros, púlpito y reclinatorios de mármol, y 1.500 por hacer escudos para dichos entierros y un recuadro para encima del altar mayor, tras dar poder en 20-IV a su hermano Miguel. En 9-I-1657 dió poder a su hermano Juan Eugenio para cobrar; véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1989, pp. 155-157.
- 40 El poder data del 16 de diciembre de 1670; Setién estuvo en Madrid en 1671 y 1674, quizá recibiendo órdenes, e incluso la traza de la nueva cúpula diseñada por Fray Lorenzo de San Nicolás.
- 41 A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 130 señala que el 24 de abril de 1686 llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su sobrino Miguel Zumbigo, ocupándose este de asentar los retablos y púlpito hasta diciembre; esta cronología es contradicha por José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 155-157, al fijar la muerte de Bartolomé en agosto de 1682. Su hermano Miguel no falleció hasta después de 1684, no existiendo al parecer un sobrino de dicho nombre.
- 42 El solado se inició en 1686 pero se trabajaba en él en 1728. En 1716 Joaquín Benito de Churriguera inició sus labores en la bóveda de entierro, sacristía, relicario y convento; para esta obra dió condiciones en 1720. En 1777 se ocupó de la conclusión del relicario Eustaquio Román Carrasco.
- 43 Atribuida por G. Mormile en 1670 (*Descrizione della città di Napoli*, Nápoles, 1670) y D. A. Parrino en 1698 (*Napoli città nobilissima*, Nápoles), aunque F. STRAZZULLO (*op. cit.*, pp. 275 y ss.), la ha asignado a Onofrio Antonio Gisolfi; sobre la fecha de su inicio, véase I. FUIDORO, "Successi del Governo del Conte d'Ognatti", *Società Napoletana di Storia Patria, Cronache e documenti*, iv, 1932, p. 164. Para su análisis, véase A. Blunt, *op. cit.*, pp. 96-98.
- 44 Véase Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742-1743, III, p. 392; F. STRAZZULLO, *Diari dei*

Ceremonieri della Cattedrale di Napoli, Nápoles, 1961, p. 15 y *Architetti e ingegneri...*, pp. 267 y ss.; A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 93-99; G. CANTONE, *Napoli barocca*, pp. 150-166.

- 45 Francesco Antonio Picchiatti se encargó en 1666 de levantar la fachada y castellana efímera del convento de Santa Chiara para celebrar la muerte del rey, celebradas el 18 de febrero, por orden del Virrey el Cardenal don Pascual de Aragón. M. MARCIANO, *Pompe Funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto il Grande re delle Spagne*, Nápoles, 1666; Víctor MÍNGUEZ, "Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

Sobre el Cardenal, véase Cristóbal RUIZ FRANCO DE PEDROSA, *Crónica... de D. Pascual de Aragón*, Madrid, 1680 y Narciso Estenaga, *El Cardenal Aragón (1626-1677)*, 2 vols., Madrid, 1929-1930.

- 46 Sobre su figura, M. E. GHELLI, "Il viceré marchese del Carpio (1683-1687)", *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1933, pp. 280-310 y 1934, pp. 257-282 y Gregorio DE ANDRÉS, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975.

- 47 El más útil estudio de conjunto en Giulia FUSCONI, Simonetta PROSPERI y Valenti RODINÒ, "Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare' al Grande Anfiteatro Pittorico", *Prospettiva*, 33-34, 1983-1984, pp. 237-256.

- 48 ROSA LÓPEZ TORRILLOS, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

Quizá puedan ser testimonio de este proyecto, o por lo menos del interés despertado por sus colecciones, las imágenes de dos vasos de púrpura y una urna antiguos -del Virrey Marqués del Carpio y de Picchiatti "Napolitanishen Architecto"- reproducidas por Johann Fischer von Erlach en su *Entwurf einer historischen Architektur*, Viena, 1721, IV, iii y v, que habría visto y dibujado durante su estancia napolitana antes de asentarse en Viena en 1685.

Desgraciadamente, de entre los diseños conocidos del Marqués del Carpio -ni siquiera entre las cinco portadas arquitectónicas conservadas de algunos de sus volúmenes- han podido identificarse los dibujos de antigüedades o arquitectura de Picchiatti.

- 49 El ya obispo de Campagna y Satriano visitó Nápoles en 1658-1659, al acompañar desde Viena al Virrey Conde de Peñaranda, y volvería en 1664, fecha en la que mantuvo contactos con la Accademia degli Investiganti, a la que más tarde pertenecería. Véase Jacopo-Antonio TADISI, *Memorie della Vita di Monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz*, Venecia, 1760 y Julián VELARDE, *Juan Caramuel, vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989.

No pasaría de ser una hipótesis el que Jean-Charles De la Faille y Caramuel pudieran haber influido también sobre el arte de Francesco Antonio Picchiatti en una obra inmediata a su paso por Nápoles, la capilla octogonal del Monte della Misericordia (1658-1678; decoración interior ejecutada desde 1665), cuya fachada inició en 1659. Recordemos que De la Faille recomendaba también en el capítulo que dedicaba en su tratado a los ornamentos, el empleo de las tarjetas a la manera del "Teatro" de Abraham Ortelius y de los nuevos libros de geografía impresos en Holanda, con grutescos, mascarones, piedras cuadradas y en punta de diamante (fol. 15 vº). Caramuel, a su vez, fue un decidido defensor de la vigencia de algunos rasgos de la arquitectura gótica. Algunas de las decoraciones exteriores e interiores del Monte -aletones con puntas de diamante y pináculos goticistas en las ventanas de la fachada y en los nichos del interior, tarjetas recortadas a la flamenca en el friso exterior o en los netos de los pedestales del octógono- no solo parecen excepcionales en el quehacer napolitano del momento, sino también apuntar hacia fuentes septentrionales -incluyendo a Jan Vredeman de Vries (1527-1604 o 1623)- infrecuentemente visitadas por los arquitectos y decoradores napolitanos. No solo habría en esta obra referencias a los "clásicos" modernos como el Buonarroti, como en sus capiteles jónicos de la fachada que debían ser "alla michelagnolina", a las *modanature attiche*, sino también al empleo licencioso de las mismas, como en los capiteles interiores, de orden compuesto pero con "li caulicoli a' modo del corinteo, et le volate a' modo di fronde di cerqua" (citado por G. CANTONE, *op. cit.*, pp. 163-164), incluso a fuentes decididamente no italianas, pero que los arquitectos y clientes españoles podían considerar más "propias" que ajenas.

- 50 No podemos olvidar la relación entre el Conde y el canónigo, tan versado en cuestiones arquitectónicas, don José de Vega y Verdugo Conde de Alba Real, y la presencia de éste en Nápoles durante el virreinato de aquél; véase Marta Cuadrado Sánchez, "En torno a Vega y Verdugo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI, 1986, pp. 103-109.

- 51 II, art. xi, "De las escaleras", p. 17. C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso nella città di Napoli*, Nápoles, 1692, señaló en 1692 que para algunos (incluyendo a Caramuel) era esta escalera excesivamente grande.

Es muy probable que este texto de Caramuel fuera incluso el punto de partida del elogio de la escalera napolitana vertido por Guarino GUARINI en su *Architettura civile* (Turín, 1737, Trat. II, cap. vi, oss. 9, p. 106), quien la citó como la más representativa entre las que utilizaban una caja amplísima.

Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona (Olim) de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona publicó en Nápoles (1671), durante su virreinato, su tratado sobre *Geometría militar en la qual se comprenden las matemáticas de la fortificación regular e irregular y las tablas poliédricas proporcionales para dar medida a cualquier plaza*. Sobre su figura, véase J. GRAMUNT SUBIELA, *Don Pedro de Aragón, datos biográficos*, Poblet, 1961.

- 52 P. CLÉMENT, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du marquis de Seigneley*, París, 1867, p. 183; citado por A. BLUNT, *op. cit.*, p. 97, n. 29.

- 53 Virrey entre 1648 y 1653, se retiró después a la Cartuja de San Martino, donde murió en 1658; había sido previamente embajador en Turín, Viena y Roma; sobre su encargo romano de 1645-1648, véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Francisco Borromini y España", en Giulio Carlo ARGAN, *Borromini*, Xarait, Madrid, 1987, pp. 14-17. La escalera del Palacio de España, así como la del Oratorio de San Felipe Neri (ambas del tipo tradicional romano), aparecen citadas en la obra de Borromini, *Opus Architectonicum*, Roma, 1675, cap. xi.

- 54 Cap. 60, p. 196.

- 55 Véase J. M. Vliegenthart van der Valk Bouman, "The Origins of the Imperial Staircase", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1972, pp. 444 y ss.; Catherine WILKINSON, "The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase", *The Art Bulletin*, 1975, pp. 69-71 y "Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués", en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento a Genova*, Génova, 1975, pp. 625-630; y F. MARÍAS, "La escalera imperial en España", en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, París, 1985, pp. 165-170.

- 56 I. DI RESTA, *op. cit.*

