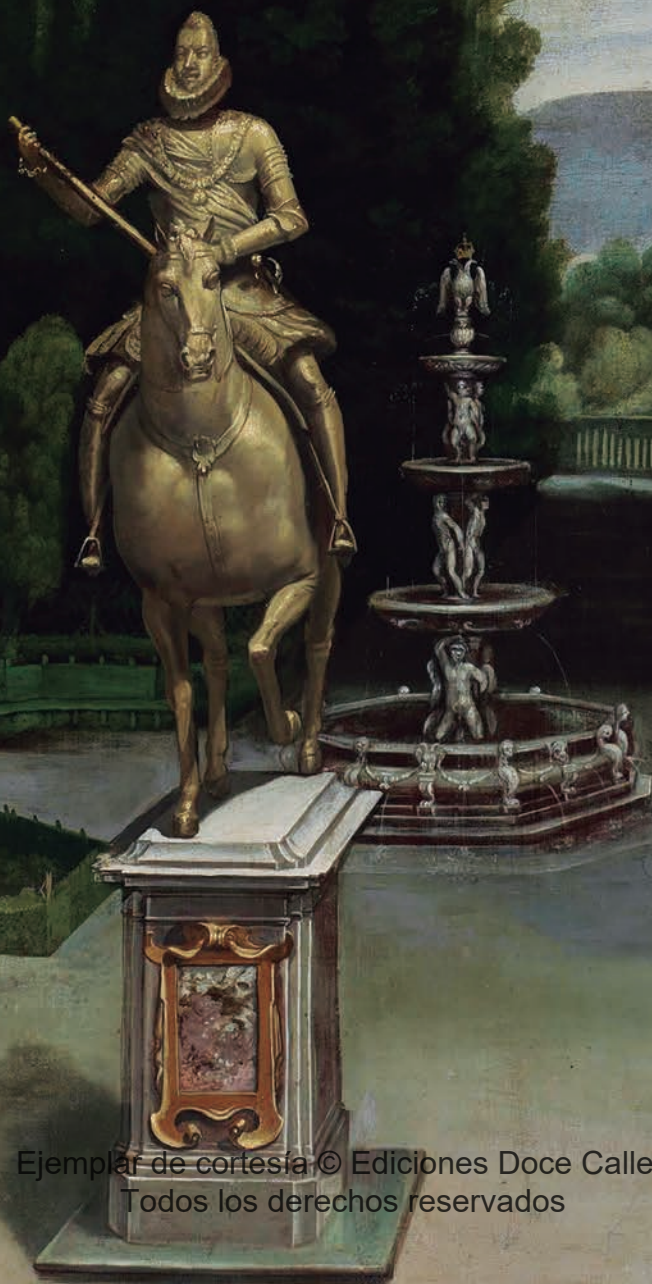


Apariencia y razón

Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III

Bernardo J. García García
Ángel Rodríguez Rebollo (eds.)



Ejemplar de cortesía © Ediciones Doce Calles
Todos los derechos reservados

APARIENCIA Y RAZÓN
LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA EN
EL REINADO DE FELIPE III

APARIENCIA Y RAZÓN

Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III

Edición a cargo de
Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo

EDICIONES DOCE CALLES

Ejemplar de cortesía © Ediciones Doce Calles
Todos los derechos reservados

Esta publicación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER con cargo al proyecto I+D Excelencia: «Conformar la Monarquía Hispánica. Cultura política y prácticas dinásticas, siglos XVI-XVII» (ref. HAR2016-76214P), adscrito a la Universidad de Alcalá.



Con la colaboración de:



Imagen de cubierta: Anónimo, *Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III* (h. 1634). Museo del Prado (Madrid), inv. P001288

© De la traducción (texto Sanne Maekelberg) Bernardo J. García García

© De cada texto su autor.

© De la presente edición: Ediciones Doce Calles, S.L. Apdo. de Correos, 270
28300 Aranjuez (Madrid)
www.docecalles.com

ISBN: 978-84-9744-273-2
Depósito legal: M-7832-2020

Printed in Spain

Ejemplar de cortesía © Ediciones Doce Calles
Todos los derechos reservados

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

Apariencia y razón. Hacia la conformación de un nuevo gusto	11
<i>Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo</i>	

I.

UNA ARQUITECTURA AL SERVICIO DEL PODER Y DE LA PIEDAD

El valido-arquitecto. La construcción de la grandeza de los Sandovalés	29
<i>Bernardo J. García García</i>	
Proyectos compartidos. Las fundaciones del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma.....	67
<i>Cloe Cavero de Carondelet</i>	
Fundaciones religiosas del duque de Lerma y de la reina Margarita de Austria en el fuego de la polémica entre confesores y predicadores reales.....	93
<i>Alfonso Rodríguez G. de Ceballos</i>	
Reformadoras y promotoras. Un acercamiento a la arquitectura cortesana de Felipe III.....	117
<i>Cipriano García-Hidalgo Villena</i>	
El monasterio de la Encarnación de Madrid. Red de mujeres y mujeres en red.....	143
<i>María Leticia Sánchez Hernández</i>	
Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los Archiduques. La impronta de la alta nobleza	171
<i>Sanne Maekelberg</i>	
«Viejos» y «nuevos» virreyes en el tránsito de Felipe II a Felipe III. Los ejemplos de Nápoles y Sicilia.....	187
<i>Joan Lluís Palos y Carlos González Reyes</i>	

II.

EL ARTE DE REPRESENTAR. IMAGEN, FIESTA Y RITUAL

Tras la estela de Antonio Moro. La construcción de la imagen regia durante el reinado de Felipe III	213
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	

«Caminos de ida y vuelta». Reflexiones, novedades y nuevas vías de estudio sobre la pintura española durante el reinado de Felipe III.....	247
<i>Ángel Rodríguez Rebollo</i>	
«En tierra ajena, lexos de mi Rey». Giovanna d’Austria, entre la corte de Felipe III y la de los virreyes de Nápoles y Sicilia	275
<i>Ida Mauro y Valeria Manfrè</i>	
Mecenazgo y coleccionismo en tiempos de guerra: los marqueses de la Hinojosa y Villafranca en el gobierno de Milán (1612-1618)	315
<i>Francisco Javier Álvarez García y Odette D’Albo</i>	
La correspondencia de Annibale Iberti: sobre viajes, pinturas, fiestas y un <i>carrozzino</i> en los espacios cortesanos de Valladolid	345
<i>Alicia Cámara Muñoz</i>	
Ceremonial y proyección del poder monárquico en el imperio de los Austrias españoles en tiempos de Felipe III	369
<i>Alejandra B. Osorio</i>	
La carrera de un dramaturgo cortesano durante el reinado de Felipe III: el caso de Luis Vélez de Guevara	395
<i>C. George Peale</i>	
Lista de ilustraciones	409

*MECENAZGO Y COLECCIONISMO EN TIEMPOS DE GUERRA.
LOS MARQUESES DE LA HINOJOSA Y VILLAFRANCA EN EL
GOBIERNO DE MILÁN (1612-1618)**

Francisco Javier Álvarez García
Universidad Complutense de Madrid

Odette D'Albo
Università Cattolica del Sacro Cuore y CREDEM

La promoción de las artes por parte de los hombres que durante más de siglo y medio se sucedieron en el gobierno español de Milán no ha sido, hasta la fecha, objeto de profundas investigaciones. El fuerte carácter militar del cargo, unido al desempeño de la capitanía general de los ejércitos de Italia, ha hecho que, en parte, su labor como mecenas y coleccionistas durante sus estancias lombardas haya quedado eclipsada por otros aspectos, fundamentalmente de carácter político o marcial; sobre todo, si tenemos en cuenta la estratégica posición del ducado en el tablero europeo, así como el casi permanente estado de guerra en que se halló durante prolongados periodos de la Edad Moderna. Los escasos trabajos con los que contamos se centran en figuras próximas a

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Conformar la Monarquía Hispánica. Cultura política y prácticas dinásticas en los siglos XVI y XVII* (HAR2016-76214-P), financiado por el MINECO y fondos FEDER.

mediados del Seiscientos tal y como ocurre con los marqueses de Leganés¹ y Caracena², al margen de excepciones como la del VII condestable de Castilla³.

Nuestra propuesta de estudio pretende arrojar algo de luz sobre dos destacados miembros de la corte de Felipe III que ocuparon la más importante de las preeminencias del Estado lombardo en el segundo decenio del siglo XVII: Juan de Mendoza, I marqués de la Hinojosa (*ca.* 1572-1628), en Milán de 1612 a 1615, y Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca (1557-1627), en el cargo entre 1615 y 1618. Tanto el gobierno de uno como del otro estuvieron marcados por el estallido y desarrollo de la guerra del Monferrato contra el ducado de Saboya⁴.

El primero, hijo del V conde de Castrojeriz, descendía por línea paterna de linajes como los Mendoza y los Sandoval, lo que le emparentaba estrechamente con el valido de Felipe III (Figura 1). Precisamente de la mano del duque de Lerma logró un rápido ascenso en la corte que, en poco más de diez años, le llevó a ocupar el gobierno de Milán⁵. En vísperas de su viaje a la Lombardía le fue concedido el marquesado de la Hinojosa, que vendría a unirse así al de San Germano que el duque de Saboya le había dado en 1598⁶. Por su parte, don Pedro de Toledo pertenecía a una de las estirpes más importantes de la nobleza castellana. Su relación con el mundo italiano era, además, muy cercana, no solo por los lazos de sangre que le unían con familias como los Colonna o los Médicis, sino también porque su padre y abuelo habían ocupado los virreinos de

¹ Véase, entre otros, J. LÓPEZ NAVÍO, «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasanciana*, 8 (1962), pp. 260-330; y J. J. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, particularmente pp. 238-410.

² A. VANNUGLI, «Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena», *Arte lombarda: rivista di storia dell'arte*, 117 (1996), pp. 5-36.

³ Véase M. C. DE CARLOS, «El VII Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)», en J. L. COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 247-273; y J. MONTERO DELGADO, C. A. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, P. RUEDA RAMÍREZ y R. ALONSO MORAL, *De todos los ingenios los mejores. El condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V duque de Frías (c. 1550-1613)*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014, pp. 79-156.

⁴ Sobre este conflicto, véase A. BOMBÍN PÉREZ, *La cuestión de Monferrato (1613-1618)*, Vitoria, Colegio Universitario de Álava, 1975; y P. MERLIN y F. IEVA (eds.), *Monferrato 1613. La vigilia di una crisi europea*, Roma, Viella, 2016.

⁵ Algunos de los cargos que desempeñó fueron los de gentilhomme de la cámara del rey (1599), teniente general de las guardas y de la caballería de España (1603), capitán general del ejército de Portugal (1604), consejero de Guerra (1605) y capitán general de la artillería de España (1607). En 1609 participó en la expulsión de los moriscos y en 1610 encabezó la toma de Larache. Véase una detallada biografía en P. WILLIAMS, «Hurtado de Mendoza, Juan», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, vol. XXVI, pp. 550-552.

⁶ Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Castilla, Libro de Relaciones 30, fol. 94v. Sobre el marquesado de San Germano, remitimos a L. ROLLONE, *Don Giovanni di Mendoza e il marchesato di S. Germano*, Milán, Tipografia P. Favero di P. Confalonieri, 1899.



Figura 1: Francisco Díez de Mata, detalle del sepulcro de Juan de Mendoza y María de Velasco, marqueses de la Hinojosa, mediados del siglo XVIII. Colegiata de Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz (Burgos). Fotografía de René Payo Hernanz, Universidad de Burgos.

Sicilia y Nápoles en décadas precedentes. Siguiendo el camino de su progenitor, Villafranca se destacó sobre todo en el mar, donde desempeñó los cargos de capitán general de las galeras de Nápoles primero, y de España después⁷.

En la primera parte del trabajo, Álvarez García desentraña el interés que ambos gobernadores mostraron –recordemos en un contexto bélico– por su imagen y autorrepresentación, tratando de crear una memoria visual propia del conflicto. A pesar de ello, y como demuestra seguidamente D'Albo, su estancia milanesa emerge como un momento de gran relevancia en lo que concierne a su labor de mecenazgo y coleccionismo, vinculada con algunos de los máximos exponentes de la pintura lombarda de la época.

LAS ARTES AL SERVICIO DE LA GUERRA: ENTRE LA MEMORIA Y LA REPRESENTACIÓN

Desde el cargo de capitán general de los ejércitos de Italia en el que Hinojosa y Villafranca se sucedieron, tanto uno como otro destinaron no pocos esfuerzos a la construcción de su imagen como victoriosos militares en el campo de batalla. Para ello, se valieron no solo de los beneficios que les reportaba la imprenta y sus letras de molde, sino también de la mano de algunos artistas que a través de sus pinceles y buriles trataron de crear una memoria de sus heroicas –o no tanto– empresas bélicas. En este sentido, el caso del primero de nuestros hombres resulta paradigmático.

A la luz del inventario realizado tras su muerte en febrero de 1628, Juan de Mendoza disponía de una colección pictórica discreta tanto en lo que se refiere al volumen de pinturas como a su calidad general⁸. Sin embargo, hay un aspecto de este conjunto artístico que no debemos pasar por alto: además de dos retratos propios –uno posiblemente de busto y otro de cuerpo entero⁹–, el noble castellano poseía una docena de lienzos orientados al

⁷ Para su biografía, véase C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, «Toledo Osorio, Pedro de», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, vol. LXVII, pp. 1028-1034. Pedro de Toledo fue uno de los grandes coleccionistas de tapices de la época, véase M. GARCÍA CALVO, «Pedro de Toledo (1546-1627), V marqués de Villafranca, coleccionista de tapices», *Archivo Español de Arte*, 332 (2010), pp. 347-362.

⁸ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Diego Ruiz de Tapia, prot. 2350, Madrid, 29 de febrero de 1628, fols. 666r-669r y 677r-679r; inventario y tasación de los bienes que dejó a su muerte don Juan de Mendoza, marqués de la Hinojosa. La parte correspondiente a pinturas fue publicada en M. B. BURKE y P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid (1601-1755)*, Los Ángeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, vol. 2, pp. 265-268.

⁹ AHPM, Diego Ruiz de Tapia, prot. 2350, fols. 668v. y 678v.

engrandecimiento de su persona y a la celebración de sus principales acciones al servicio de Felipe III. Entre ellos se hallaban dos series relativas a la guerra del Monferrato, compuestas respectivamente por cuatro y seis lienzos de grandes dimensiones¹⁰.

La serie más extensa y hoy de localización incierta, sería obra, según refiere el secretario de la embajada saboyana en Milán, de Giovanni Battista Crespi *Il Cerano*, pudiendo datar su ejecución en el verano de 1615, esto es, apenas unas semanas después de la firma de la Paz de Asti¹¹. La gran dimensión de las telas, su elevado número y el escaso margen temporal en el que fueron pintadas, invita a pensar que fue el taller del artista el encargado de su realización. Además, la inclusión del conjunto en uno de los inventarios de pinturas del duque de Lerma nos hace pensar que Hinojosa pudiese obsequiar con la misma a su benefactor. Así, en octubre de 1617, los lienzos fueron expuestos en la galería nueva de la plaza durante las fiestas que el valido celebró en su villa ducal¹².

En cuanto a la serie menor, conservada en el Museo del Greco de Toledo, nuestra hipótesis es que, como la anterior, también pudo ser realizada por el taller del Cerano¹³. Ambos conjuntos fueron pintados sobre la base de detallados bocetos del ingeniero lombardo Giovanni Paolo Bisnati¹⁴. Su localización, acompañada de los detalles que aporta Schiavi en sus misivas, ha permitido reconstruir la temática de la serie perdida, compuesta por los mismos temas que la de Toledo más otras dos obras en las que se recogía la conquista del castillo de Castiglione (15 de mayo de 1615) y una planta del

¹⁰ Concretamente aparecen registrados «quatro quadros grandes de las guerras de Sauoya, del tiempo que el dicho señor marques gouernaua el exercito que Su Magestad tubo alli» y «otros seis quadros grandes, algo menores que los de la partida de arriua, de algunas facciones que tubo el exercito de Su Magestad contra el duque de Sauoya, siendo el dicho señor marques gouernador de Milan», en *ibidem*, fol. 668r. Sobre estas series y sus usos, véase F. J. ÁLVAREZ GARCÍA, «Un Sísifo en la corte de Madrid. Memoria y representación del marqués de la Hinojosa en torno a la guerra del Monferrato (1613-1617)», *Goya. Revista de Arte*, 356 (2016), pp. 210-225.

¹¹ El secretario refiere en cifra que «questo gouernatore fa dipingere la impresa di Asti dal pittor Cerano», en Archivio di Stato di Torino (ASTo), Materie Politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri, Milano, pezzo 15, s. fol., carta de Giovanni Giacomo Schiavi a Carlos Manuel, duque de Saboya, Milán, 19 de agosto de 1615. En una misiva posterior señala que se trata de «sei grandi quadri», exponiendo la temática de cada uno de ellos, en *ibidem*, carta de Giovanni Giacomo Schiavi a Carlos Manuel, duque de Saboya, Milán, 25 de agosto de 1615.

¹² Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPBU), protocolos de Lerma, Pedro Lozano, prot. 1196, Lerma, 30 de noviembre de 1617.

¹³ Recientemente los lienzos han sido expuestos en Asti. Véase la ficha descriptiva de los mismos realizada por F. Javier Álvarez García en A. MARCHESIN, P. NICITA, B. A. RAVIOLA y A. ROCCO (eds.), *Nella città d'Asti in Piemonte. Arte e cultura in epoca moderna*, catálogo de exposición (Asti, Palazzo Mazzetti, 2017-2018), Génova, Sagep Editori, 2017, pp. 196-203.

¹⁴ Biblioteca Ambrosiana (BA), Fondo Francesco Bernardino Ferrari, T. 189sup., c. 121-124.

asedio de Asti. En cualquier caso, la intervención de la *bottega* del artista y la realización de las obras sobre minuciosos esbozos del ingeniero bien podría explicar que, desde un punto de vista estilístico, su factura no corresponda a la calidad de las obras del artista.

A lo largo del conflicto, no fueron pocas las voces que censuraron la actitud del marqués de la Hinojosa, poniendo sobre todo en el punto de mira su escasa idoneidad para dirigir los ejércitos del rey católico. Esas críticas se multiplicarían más tarde con la firma de la Paz de Asti, un acuerdo que fue considerado deshonoroso para la Monarquía Hispánica. Como consecuencia de todo ello, Mendoza fue sustituido en el gobierno lombardo por don Pedro de Toledo, despojado temporalmente de su cargo de capitán general de la artillería de España y sometido a un proceso que, finalmente, sería sobreesido, sin duda gracias a la autoridad de la que todavía gozaba el duque de Lerma en la corte de Madrid¹⁵. La exposición de estos lienzos en las fiestas de Lerma tenía como objetivo, en primer lugar, hacer ver el vínculo personal que unía a Mendoza con el valido, pero, sobre todo, y esto bien podría ser un elemento novedoso, debemos destacar el hecho de que la serie fuese empleada con fines reivindicativos, convirtiéndose en una suerte de reescritura visual del discurso bélico. En al menos dos de los lienzos, la inscripción superior, además de identificar la imagen, demuestra la apropiación de la victoria por parte del marqués de la Hinojosa: en la primera tela a través de la fórmula «SOCORRO DE BESTAÑO HECHO POR EL MARQ[UÉ]S DE LA HINOJOSA A XXI DE ABRIL MDCXV» y, en la tercera «BATALLA GANADA POR EL MARQVÉS DE LA HINOJOSA AL DVQUE DE S-BOYA EN XX DE MAIO MDCXV», idea reforzada en este caso por la cartela inferior, en la que podemos leer «[el marqués] de la Hinojosa qve lo ordena todo». Por su parte, en la *Escaramuza y ataque de la Croce Bianca* (Figura 2), Mendoza aparece en el centro de la batalla, luchando contra el enemigo, aspecto este que también quedaría reflejado en las relaciones publicadas a instancias del gobernador. Finalmente, en la imagen nocturna del *Ataque saboyano a las trincheras del maestre de campo Gambaloita la noche del 21 de junio de 1615* (Figura 3), el gobernador de Milán, sobre su caballo en la zona inferior de la obra, observa el desarrollo del enfrentamiento. El discurso pictórico, por tanto, pretendía reivindicar la figura de Hinojosa, no solo como buen militar,

¹⁵ F. J. ÁLVAREZ GARCÍA, «Los más hambrientos hincan el colmillo de la pasión en mi reputación». El proceso contra Hinojosa por su gestión de la crisis de Monferrato (1613-1615), en C. BRAVO LOZANO y R. QUIRÓS ROSADO (eds.), *En tierra de confluencias. Italia y la Monarquía de España (siglos XVI-XVIII)*, Valencia, Albatros, 2013, pp. 27-39.



Figura 2: Taller de Giovanni Battista Crespi il Cerano, Escaramuza y ataque de la Croce Bianca el 12 de mayo de 1615, h. agosto de 1615. Museo del Greco (Toledo), inv. 68.



Figura 3: Taller de Giovanni Battista Crespi il Cerano, Ataque saboyano a las trincheras del maestre de campo Gambaloita la noche del 21 de junio de 1615, h. agosto de 1615. Museo del Greco (Toledo), inv. 67

sino también como general victorioso que ordena la batalla y que no duda en arriesgar su propia vida por el servicio a su rey.

Además de las referidas series del Monferrato, Mendoza poseía otros dos lienzos vinculados con su autorrepresentación a través de la imagen, en los que se recogían sendos episodios de su labor como ministro español. El primero de ellos era un cuadro «grande con [la] descripción de Alarache quando la tomo el dicho señor marques de la Hinojosa»¹⁶. La obra, hoy desconocida, debía representar la conquista de Larache tras el acuerdo alcanzado entre el monarca español y Muley Jeque, jerife de Fez¹⁷. Tras un primer tentativo frustrado, el 20 de noviembre de 1610 el entonces marqués de San Germán lograba ocupar la plaza africana¹⁸. El otro lienzo, también de localización incierta, recogía la entrada del marqués de la Hinojosa en el puerto de San Sebastián como capitán general de Guipúzcoa¹⁹. Este cargo, de marcado carácter militar, venía por entonces aparejado al del virreinato de Navarra, para el cual fue designado en octubre de 1620. Tal nombramiento constituiría un éxito para su persona, al suponer su definitiva reintegración en la corte de Felipe III tras los turbulentos años marcados por la crisis del Monferrato y por el final del valimiento de Lerma.

No parece que, por entonces, fuera tan frecuente que un miembro de la nobleza poseyera en su colección particular un volumen tan elevado de obras artísticas tocantes a sus acciones de gobierno o a sus éxitos en el campo de

¹⁶ AHPM, Diego Ruiz de Tapia, prot. 2350, fol. 668v. Sobre este episodio remitimos a la *Relación de la felicísima entrada de Larache, por el señor marqués de San Germán, con todo lo en el caso sucedido, a veynte de nouiembre de mil y seiscientos y diez años*, En Seuilla, Por Alonso Rodríguez Gamarra. Véndese en casa de Antonio de Almenara, frontero de la cárcel de la Audiencia Real de Seuilla, 1610; y la *Relación verdadera de la toma de Larache en Berbería, y de sus fuerças, que se entró a 20 de nouiembre 1610. Esta nueva con esta relación truxo a Su Magestad don Melchior de Borja, hermano del duque de Gandía, comendador de Aliaga*, Impresa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a Sant Martín, 1610. La primera, además, sería reimpresa en 1611 en Milán, en cuyo gobierno se hallaba por entonces su pariente el condestable de Castilla. Véase Archivo Storico Civico – Biblioteca Trivulziana (ASC-BT), Triv. D 11/56, *Relatione certissima dell'entrata fatta dal Eccell. Signor marchese di San Germano nel loco de Larachia con tutto il successo occorso a 20 de nouembre 1610. Tradotta dalla lingua spagnola nella nostra italiana da Giulio Cesare Guidi*, In Milano, Per Pandolfo Malatesta Stampatore Regio Camerale, s. a. [1611].

¹⁷ Conocemos dos grabados de la toma de Larache, de los que se conservan sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (BNE), MV/28. Fueron abiertos respectivamente en Colonia, por el taller de Abraham Hogenberg, y en Sevilla por el flamenco Francisco Heylan.

¹⁸ Sobre la toma de Larache, véase el monográfico de T. GARCÍA FIGUERAS y C. RODRÍGUEZ JOULIA SAINT-CRY, *Larache. Datos para su historia en el siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos-CSIC, 1973; así como L. SALAS ALMELA, *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia (1580-1670)*, Madrid, Marcial Pons-Centro de Estudios Andaluces, Madrid, 2008, pp. 243-256.

¹⁹ AHPM, Diego Ruiz de Tapia, prot. 2350, fol. 668r. La obra se mantendría en la colección de la hija y sucesora del marqués de la Hinojosa, siendo tasada por el pintor Antonio Arias en 400 reales. Véase AHPM, Diego de Orozco, prot. 7671, Madrid, 7 de febrero de 1642, fols. 1061r-1074v, tasación de las pinturas de Ana María de Mendoza, marquesa de la Hinojosa y señora de los Cameros.

batalla. Un caso bien conocido para el siglo XVI es el de Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, para quien Cristoforo Passini pintó tres grandes frescos con escenas de la batalla de Mühlberg en la torre de la armería del castillo de Alba de Tormes²⁰. Este acontecimiento sería también recogido de manera contemporánea en una serie de tres paños, conocida como *Las jornadas de Alemania*, que el duque encargó a Willem de Pannemaker²¹. Décadas más tarde, hacia 1624, Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, hizo pintar en la sala de audiencias del palacio real de Nápoles algunas escenas en las que se había destacado su abuelo, contribuyendo con ello a reforzar la memoria de su linaje²². En estas fechas, otra excepción destacada a la tónica general de la que venimos hablando la constituye, precisamente, la figura del duque de Lerma. Es por ello por lo que pensamos que el marqués de la Hinojosa podría estar emulando así a su protector, un espejo ideal en el que reflejarse a la hora de proyectar su imagen.

La hoy bien conocida colección pictórica del duque de Lerma incluía obras en las que se celebraba la gloria de sus antepasados, y otras en las que se recogían algunos de los acontecimientos más importantes que se habían producido durante su valimiento, conformando así un extraordinario dispositivo de propaganda personal inédito hasta el momento²³. Entre los primeros, vinculados con el ensalzamiento de su linaje, podemos destacar el realizado por Vicente Carducho para conmemorar la toma de Antequera (1410) por Diego Gómez de Sandoval, que decoraba sus aposentos en el Palacio Real de Valladolid²⁴. Muy próximo a este colgaba otra obra del mismo artista que

²⁰ L. MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

²¹ G. REDÍN MICHAUS, «Los tapices de 'Las jornadas de Alemania' del Gran Duque de Alba: del Bombardeo de Ingolstadt a la Batalla de Mühlberg», en G. REDÍN MICHAUS (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2018, pp. 59-83. El III duque de Alba también poseía una serie de tapicería en tres paños de su victoria en la batalla de Jemmingen (21 de julio de 1568) realizada por el taller bruselense de Pannemaker entre 1569 y 1573 (Palacio de Liria, Madrid), véase A. PÉREZ DE TUDELA, «The Third Duke of Alba: Collector and Patron of the Arts», en M. EBEN, M. LACY-BRUIJN y R. VAN HÖVELL TOT WESTERFLIER (eds.), *Alba. General and servant to the Crown*, Rotterdam, Karwansaray, 2013, pp. 169-191, en concreto pp. 183-184.

²² J. L. PALOS, *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 199-227. Los frescos, ejecutados por Belisario Corenzio, representaban la campaña del Gran Duque de Alba contra el papa Paulo IV y los franceses en 1557. De acuerdo con las propuestas realizadas para el ciclo, es posible que este también contase con imágenes de la guerra de Flandes y de la jornada de Portugal.

²³ Véase el pormenorizado estudio de S. SCHROTH, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita, Nueva York, New York University, 1990.

²⁴ *Ibidem*, p. 201.

representaba la victoria obtenida por el I conde de Castrojeriz sobre Jaime de Urgel en Valencia (1412)²⁵. Y, por último, cuatro batallas grandes en las que se habían destacado antepasados de su tío Tomás de Borja, arzobispo de Zaragoza, que Lerma recibió en herencia en 1608²⁶.

Además de estas pinturas, el duque de Lerma poseía todo un conjunto de tapices ligados a la reafirmación de su linaje. Este es el caso de un paño en el que se representaba precisamente el cerco y toma de Antequera, que el valido compró en la almoneda de su pariente Francisco de Rojas Enríquez, marqués de Poza²⁷; o el de la tapicería conocida como *Batallas o Hechos de los Sandovalés*, que aparece inventariada por primera vez a finales de 1603. Se trata de un conjunto de ocho paños de seda y oro sobre distintas hazañas de algunos antepasados de Lerma, que en 1621 pasó a manos de los condes de Lemos y cuya temática hoy conocemos a pesar de ignorar su localización²⁸.

Volviendo a los lienzos vinculados a la imagen de Lerma como valido del rey, cabe señalar una serie de seis pinturas –tres nocturnas–, localizada en la quinta de La Ventosilla, sobre la conquista de la isla de Longo y del puerto de Durazzo en 1603 por el marqués de Santa Cruz²⁹. Esta empresa tuvo especial importancia para su gobierno en tanto que constituyó un éxito indudable de las armas españolas en su lucha, por lo demás casi inexistente a lo largo del reinado, contra los otomanos en el Mediterráneo.

En esta misma categoría debemos encuadrar también un lienzo de los dobles matrimonios hispano-franceses de 1615, que decoró el aposento de la princesa Isabel de Borbón durante las fiestas celebradas en Lerma en octubre de 1617. Según refiere el embajador florentino Orso Pannocchieschi d'Elci, la imagen representaba a un sedente Paulo V flanqueado por Felipe III y María de Médicis a derecha e izquierda respectivamente. Bajo el rey católico

²⁵ SCHROTH, *op. cit.* (nota 23), p. 51.

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ C. HERRERO CARRETERO, «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma», en REDÍN MICHAUS, *op. cit.* (nota 21), p. 165.

²⁸ *Ibidem*, pp. 133-134 y 156. Los paños representaban respectivamente la conquista de Sevilla y el sitio de Algeciras; las batallas de Nájera y Aljubarrota; la guerra de Antequera y la batalla de Setenil; la batalla naval en la isla de Ponza; la guerra de Granada; la guerra de las Comunidades; la jornada del Peñón de Vélez; y a don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma. Posiblemente, el último de los tapices recogiese el nombramiento de Lerma como capitán general de la caballería de España en 1603. Todos estos episodios, además de otros muchos también vinculados a las hazañas de sus antepasados, fueron tallados en los anversos y reversos de catorce urnas que poseía el duque de Lerma. Estas decoraron un aparador durante el convite que el valido ofreció al día siguiente de celebrarse el desposorio por poderes entre el rey de Francia y la infanta Ana de Austria (Burgos, 1615). Véase P. MANTUANO, *Casamientos de España y Francia, y viaje del duque de Lerma llevando la reyna Christianissima doña Ana de Austria al passo de Beobia, y trayendo la princesa de Asturias nuestra señora*, En Madrid, en la imprenta Real, 1618, fols. 132-139.

²⁹ SCHROTH, *op. cit.* (nota 23), pp. 81 y 297.

se situaban los príncipes de Asturias –el futuro Felipe IV y su esposa– y, bajo la reina francesa, su hijo Luis XIII acompañado de la infanta Ana de Austria. El duque de Lerma, que se presentó como verdadero artífice de estos enlaces, abrazaba en la pintura a los cuatro jóvenes y, junto a él, aparecía el lema *Inclytus Dux Lermae*³⁰.

Del mismo modo, durante estas celebraciones se expuso en la villa burgalesa una de las dos series de la guerra del Monferrato con la que, como ya hemos referido, el marqués de la Hinojosa obsequió a su benefactor. Para el duque de Lerma la posesión y exposición de estos lienzos en los que se recogían los triunfos militares de su hechura y pariente, también tenían un profundo sentido político. En definitiva, esas victorias en el campo de batalla tocaban a su gobierno y al éxito de su política exterior en Italia. Recordemos, sin ir más lejos, que Pedro de Herrera, encargado de componer la relación oficial de los festejos, explotará en aquella la imagen del valido como ministro de la paz³¹.

Esta misma imagen de pacificador de Italia fue la que don Pedro de Toledo trató de proyectar a través de una estampa, posiblemente comisionada por su protagonista, en la que se celebraba la conquista de Vercelli (26 de julio de 1617), obra del lombardo Giovanni Paolo Bianchi³². Caracterizada por el dinamismo que le aporta la superposición de diversos planos, el marqués de Villafranca –con armadura, fajín y gorguera–, aparece montado sobre un caballo que, ricamente engalanado con las armas de su linaje, mantiene la posición de corveta³³. El noble español, con el torso medio girado, sostiene en su mano derecha la bengala, mientras que con la izquierda toma las riendas del corcel. Tras él, su ejército, en el que destacan algunas banderas con las armas

³⁰ B. J. GARCÍA GARCÍA, «Política e imagen de un valido. El duque de Lerma (1598-1625)», en *Primeras Jornadas de historia de la villa de Lerma y valle del Arlanza*, Burgos, Diputación Provincial, 1998, p. 81.

³¹ P. DE HERRERA, *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de san Pedro de la villa de Lerma, con la solemnidad y fiestas que tuuo para celebrarla el excellentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoual y Roxas...*, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1618 (Existe ed. facsímil publicada por la Unión de Bibliófilos Taurinos, Madrid, 2016, y estudio preliminar de R. Cabrera Bonet).

³² Son dos los ejemplares que conocemos de este grabado: el primero custodiado en la BNE, IH/9244/1 y, el segundo, de mejor conservación, en la Cívica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (CRSAB), Triv. m. 4-42. Sobre el autor, véase P. ARRIGONI (ed.), *Milano nelle vecchie stampe: Gli avvenimenti, i costumi, le piante*, Milán, Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1970, vol. 2, pp. 139-140. En este mismo contexto, Bianchi realizó otra estampa sobre la victoria española en la batalla de La Villata (14 de septiembre de 1616) conservada en CRSAB, A.S. m. 2-22.

³³ Sobre este tipo de representaciones ecuestres, véase C. HERNANDO SÁNCHEZ, «El caballo y la corte. Cultura e imagen en la monarquía de España (1500-1820)», en M. DELGADO SÁNCHEZ-ARJONA (ed.), *Mil años del caballo en el arte hispánico*, catálogo de exposición (Sevilla, Real Alcázar de Sevilla, 2001), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y España Nuevo Milenio, 2001, pp. 107-145.

de la Monarquía, se dirige hacia la plaza piamontesa de Vercelli, localizada al fondo de la ilustración e identificada con su nombre (Figura 4).

La figura victoriosa del gobernador de Milán se acompañaba, además, de dos elogiosas cartelas situadas en la zona superior de la estampa. En la primera, Bianchi glosa los atributos del general, entre los que destaca su descendencia de sangre real, rasgo este último que compartía con los miembros de otras grandes casas nobiliarias de España. En efecto, entre sus antepasados figuraban, no solo los reyes de Castilla y Aragón, sino también algunos potentados italianos como los duques de Urbino y Parma, amén de los estrechos vínculos de sangre que le unían con la familia de los Médicis³⁴. En cuanto a sus cualidades personales, sobresalen el valor y la destreza que había mostrado durante el asedio de la plaza, y que le habían convertido en verdadero héroe de la guerra contra Saboya:

Ecco d'illustre Eroe l'imgo altera,
D'alto sangue real, in cui' uagheggi.
L'almo ualore, la prodezza uera,
Che cinge ì crini d'immortali freggi.

En la segunda cartela, por su parte, se celebra al general victorioso en la batalla. Particularmente interesante resulta la identificación del marqués de Villafranca con el astro Sol, símil a través del que es presentado como verdadero pacificador de Italia. Este interés en erigirse como pacificador de la península radicaba en el hecho de que, tras la toma de Vercelli, las negociaciones de paz fueron encabezadas por el duque de Lerma en Madrid, siendo don Pedro, en la práctica, excluido de las mismas. El grabado, por tanto, tendría también un marcado carácter reivindicativo de su labor en el conflicto:

Ergon colossi quindi e quiui marmi,
Gl'Indi, gl'Iberi, e gl'Afri à si gran duce,
Chor pone in pace Italia al mouer l'armì,
Onde si può dir Sol, che à lei da luce.

Sin embargo, el diseño de este grabado no era original, sino que tomaba como base una estampa de Enrique IV de Borbón realizada por Antonio Tempesta, y publicada en la Roma de 1593 por Nicolas van Aelst³⁵. Apropiándose

³⁴ G. DE SOSA, *Noticia de la gran casa de los marqueses de Villafranca, y su parentesco con las mayores de Evropa, en el árbol genealógico de la ascendencia en ocho grados por ambas líneas, del excelentísimo señor D. Fadrique de Toledo Osorio, séptimo marqués de esta casa*, En Nápoles, Por Nouelo de Bonis Impresor Arçobispal, 1676.

³⁵ Véase F. POLLEROS, «Paraphrases artistiques ou contre-images politiques? Les empereurs et les rois de France dans des gravures parallèles», *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (en línea): <http://journals.openedition.org/crcv/14924> (consultado el 29 de abril de 2018).



Figura 4: Giovanni Paolo Bianchi, *Don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca, en la toma de Vercelli, 1617*. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Castello Sforzesco, Milán), Triv. m. 4-42.

de su iconografía, don Pedro de Toledo emula, en una obra de dimensiones sensiblemente inferiores (330 x 265 frente a 490 x 358), la imagen del monarca francés como señor de la guerra y de la paz. Bianchi reutiliza, asimismo, algunos elementos del fondo, como ocurre con las tropas que aparecen detrás del general, adaptando otros de carácter geográfico para dar más verosimilitud al espacio.

Los tipos establecidos por Tempesta en su grabado del rey gallo debieron gozar de un éxito notable, hasta convertirse en un modelo de retrato ecuestre que circuló a lo largo y ancho de toda Europa. Además del marqués de Villafranca, otros destacados militares de la época recurrieron al mismo. Este es el caso de Mauricio de Nassau, príncipe de Orange, en una obra realizada hacia la primera década del siglo XVII por Egbert van Panderen³⁶ (Figura 5), o del militar bohemio Albrecht von Wallenstein, duque de Friedland, en un grabado datado entre 1625 y 1628 que el editor Robert Weiss publicó invirtiendo la posición de la plancha³⁷.

La estampa de don Pedro de Toledo a caballo no fue, sin embargo, la única obra de carácter visual al servicio de su propia representación y de la memoria de la guerra. Concluido su gobierno en Milán, en la extensa cédula de paso a España, fechada en 31 de julio de 1618, fueron registrados «ocho quadros de la guerra», sin más detalle sobre la temática de cada uno de los lienzos, ni tampoco acerca de su autoría o el conflicto mismo al que hacían referencia³⁸. Apenas seis años más tarde, en el primer aposento que su primogénita, la marquesa viuda de Zahara, poseía en las casas del marqués de Villafranca en Madrid, colgaban ocho cuadros grandes de la guerra de Piamonte que podemos identificar, sin duda alguna, con aquellos traídos en 1618 desde Milán³⁹. Ya a principios de 1627, pocos meses antes de la muerte de don Pedro, cada uno de los lienzos fue tasado en 1.650 reales⁴⁰. Aunque

³⁶ British Museum (BM), Prints & Drawings, O.4.21.

³⁷ Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL)-Museum für Kunst und Kultur (Münster), K 72-531,008 LM. Además de las mencionadas, la obra de Tempesta inspiró otras estampas como la del emperador Rodolfo II, de Adriaen de Vries y Aegidius Sadeler (ca. 1603); la del príncipe de Phalsbourg, de Jacques Callot (1624); o la del rey Luis XIII, realizada por Jean Picart (ca. 1630). Véase A. SOUVRE, «Le roi et le prince: copies cavalières dans la collection d'estampes», *Numelyo* [en línea]: http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO1001THM0001ESTSEQUESTRES (consultado el 12 de junio de 2018).

³⁸ AGS, Cámara de Castilla, Libro de cédulas de paso 368, fol. 100v, cédula de paso de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, Madrid, 31 de julio de 1618. Sobre la rica información que proporciona este tipo de fuente histórica véase B. J. GARCÍA GARCÍA, «Regalos diplomáticos y bienes suntuarios en la corte española (1580-1665)», en E. GARCÍA SANTO-TOMÁS (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 213-251.

³⁹ Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS), Fondo Villafranca, leg. 4885, fol. 24r, inventario de los bienes de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, Madrid, 13 de octubre de 1624.

⁴⁰ AGFCMS, Fondo Villafranca, leg. 4885, fol. 51v, tasación de los bienes de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, Madrid, 5 de enero de 1627.



Figura 5: Egbert van Panderen (grab.) y Robert de Baudous (imp.), Mauricio de Nassau, príncipe de Orange, a caballo, h. 1600-1610. British Museum (Londres), Prints & Drawings, O,4.21.

desconocemos la suerte que han corrido estas obras y los datos de los que disponemos sobre las mismas son exiguos, parece que los ocho cuadros debieron constituir una única serie pictórica. Al igual que en el caso de su antecesor en Milán, los lienzos del marqués de Villafranca fueron también pintados en Italia en un breve lapso y de manera casi contemporánea al desarrollo de la guerra. Los temas que recogían son hoy una incógnita; quizá las batallas de La Villata y La Motta de septiembre de 1616 estaban representadas en las pinturas, como también hubo de estarlo el asedio y la toma de la plaza de Vercelli. Ignoramos, del mismo modo, su autoría, pero no resulta descabellado pensar que las obras fueran ejecutadas, como ocurrió antes con Hinojosa, por algún taller próximo a sus pintores de cabecera durante su estancia lombarda.

CERANO FRENTE A LOS PROCACCINI. LAS PREFERENCIAS EN EL COLECCIONISMO DE JUAN DE MENDOZA Y PEDRO DE TOLEDO EN MILÁN

Durante sus respectivas estancias en el Estado de Milán, los marqueses de la Hinojosa y Villafranca revelaron gustos artísticos bien precisos, recurriendo a algunos de los maestros más influyentes de la escena milanesa. Como ya se ha referido, a lo largo de su gobierno lombardo, la atención del primero se dirigió en particular hacia Cerano. De hecho, recientemente se ha descubierto que a Mendoza se debe la comisión a dicho artista del grandioso *San Carlos Borromeo en gloria* de San Gottardo in Corte (Figura 6), iglesia anexa al palacio ducal –hoy palacio real– en el que residían los gobernadores, obra ejecutada antes de enero de 1613⁴¹. La devoción por San Carlos Borromeo, arzobispo de Milán que fue proclamado santo en 1610, emerge significativamente en las colecciones de arte de Hinojosa y don Pedro, poniendo de manifiesto la atención que los gobernadores mostraron por los cultos más difundidos en los territorios que debían regir.

Además de la referida tabla, en 1615, como ha revelado últimamente Álvarez García, Cerano recibió el encargo del marqués de ejecutar seis grandes

⁴¹ F. CAVALIERI, «Novara, 7 settembre 1613: Carlo Bascapé, Agata Afrondati e i primi altari carliani», en F. GONZALES y C. LACCHIA (eds.), *Divo Carlo. Carlo Borromeo pellegrino e santo tra Ticino e Sesia*, catálogo de exposición (Vercelli, Museo Francesco Borgogna, 2010-2011), Novara, Italgrafica, 2010, pp. 79-80. La solicitud de pago, realizada por el pintor el 28 de enero de 1613, ha sido recientemente publicada en G. B. SANNAZZARO, «Per il ‘San Carlo in gloria’ del Cerano e l’altare maggiore nella chiesa di San Gottardo in Corte a Milano: nuovi documenti», *Arte lombarda: rivista di storia dell’arte*, 182-183 (2018), pp. 54-56.



Figura 6: *Giovanni Battista Crespi il Cerano, San Carlos Borromeo en gloria, 1612-1613. Antes en la iglesia de San Gottardo in Corte (Milán), actualmente en depósito en el Museo del Duomo de Milán.*



Figura 7: *Giovanni Battista Crespi il Cerano, San Carlos Borromeo ante Cristo muerto, h. 1612-1615. Museo del Prado (Madrid), inv. P000547.*

telas con sus victorias durante la guerra del Monferrato⁴². Más allá de estas significativas muestras de la existencia de un vínculo privilegiado entre el gobernador y Crespi, otras fuentes nos permiten incluir al marqués entre los coleccionistas del maestro. Según refiere Cassiano dal Pozzo, quien en 1626 visitó el palacio de Hinojosa en Madrid con motivo del viaje a España del cardenal Barberini, en su colección particular se hallaban tres obras de Cerano⁴³. Las anotaciones de Cassiano resultan, en este sentido, fundamentales, habida cuenta de las dificultades que presenta el estudio de la colección de arte del marqués, de la que solo disponemos de un inventario, realizado en 1628, en el que no se indican siquiera los autores de las pinturas⁴⁴.

Uno de los cuadros atribuidos al pintor por dal Pozzo se describe como «*S. Carlo che lagrima, e un Christo morto in forma di pietà*», que se corresponde con el «quadro grande de San Carlos puesto de rodillas ante una figura de nuestro señor en el sepulcro» mencionado en el inventario de 1628. La tela ha sido identificada de manera bastante fiable por Cristina Geddo con el *San Carlos Borromeo ante Cristo muerto*, hoy en el Museo del Prado (Figura 7)⁴⁵. La segunda obra, hoy perdida, era un «*San Francesco che riceve le stigmate*», por el momento no identificado, descrito en el inventario como «un quadro grande de san Francisco que está recibiendo las llagas», mientras que la tercera pintura representaba, según la descripción de Cassiano, la «*Vergine che porge al medesimo santo [San Francisco] il Signorino*», reconocible en el «otro [cuadro] grande del mismo tamaño [respecto del San Francisco de Cerano descrito más arriba], de san Francisco que está recibiendo al niño Jesús de mano de nuestra Señora» del inventario de Hinojosa.

A pesar de que esta última tampoco haya sido localizada, al analizar nuevamente la cuestión resulta interesante considerar el retablo con *La Virgen que ofrece el Niño Jesús a San Francisco* (Figura 8) que decoraba la iglesia

⁴² ÁLVAREZ GARCÍA, *op. cit.* (nota 10), particularmente pp. 210-211. Como se indica más arriba, la calidad de la serie no se corresponde con aquella de las obras autógrafas del Cerano.

⁴³ Véase C. GEDDO, «Presenze del Cerano in collezioni del Sei e Settecento», en M. ROSCI (ed.), *Il Cerano (1573-1632). Protagonista del Seicento lombardo*, catálogo de exposición (Milán, Palazzo Reale, 2005), Milán, Federico Motta Editore, 2005, p. 293; y A. ANSELMINI (ed.), *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*, Madrid, Doce Calles, 2004, p. 267.

⁴⁴ Sobre este inventario remitimos a la nota 8.

⁴⁵ GEDDO, *op. cit.* (nota 43), p. 293. De este lienzo existen también otras copias en España, véase F. FRANGI, «Giovan Battista Crespi dit Cerano, Saint Charles en méditation devant le Christ mort», en F. FRANGI y A. MORANDOTTI (eds.), *La peinture en Lombardie au XVII^e siècle. La violence des passions et l'idéal de beauté*, catálogo de exposición (Ajaccio, Palais Fesch, 2014), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 64-65.



Figura 8: *Copia de Giovanni Battista Crespi il Cerano (?), La Virgen que ofrece el Niño Jesús a san Francisco. Antes en la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza), localización actual desconocida.*

parroquial de Brea de Aragón⁴⁶, y que, en los años setenta del pasado siglo, pasó al mercado anticuario internacional⁴⁷. En cualquier caso, el cuadro no parece revelar la calidad de un autógrafo de Cerano. Este hecho no pasó desapercibido para Pérez Sánchez, quien ya hipotetizó sobre la idea de que se tratase de una copia u obra de taller⁴⁸, mientras que Rosci propone, con todas las prudencias, su atribución a Ortensio Crespi⁴⁹. Aunque resulta difícil dirimir la cuestión de su atribución, considerando también que no se conoce la localización actual de la tela, la iconografía corresponde a aquella relacionada en el inventario de Mendoza, situación que podría hacernos pensar que se tratase de una copia antigua tomada del prototipo hoy perdido.

Desconocemos las razones que llevaron al marqués a privilegiar al Cerano respecto de otros importantes maestros activos en el Milán que conoció, pero lo cierto es que el pintor gozaba de una excelente reputación en la ciudad, debida en parte al papel principal que desempeñó en la ejecución de las dos series de cuadros que representaban la *Vida y milagros de San Carlos Borromeo*, realizadas entre 1602 y 1610 y que, hoy en día, se exhiben aún en el Duomo de Milán⁵⁰. Hinojosa debió dedicar especial atención a estos dos ciclos pues, como resulta de su inventario, el marqués poseía 44 grandes cuadros con la vida y los milagros de San Carlos⁵¹, con toda probabilidad copia de las dos series milanesas.

Los grandes cuadros del Duomo debieron generar gran devoción y suscitar el interés de los ministros más importantes de España, pues, al margen de Hinojosa, se ha atestiguado la existencia –que en algún caso llega hasta nuestros días– de al menos otras dos series de copias. Un ciclo casi completo de los milagros de San Carlos se conserva, de hecho, en el monasterio de San Blas de la villa de Lerma, al que llegaron por donación del valido a finales de 1617⁵²; y también don Pedro de Toledo disponía de una serie completa, conservándose el encargo para la realización de las copias, fechado en febrero de 1616, a la fábrica del Duomo de Milán⁵³. En lo que se refiere a las obras que han llegado hasta nosotros, además de las del monasterio de Lerma, se ha localizado una copia

⁴⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, p. 352.

⁴⁷ M. ROSCI, *Il Cerano*, Milán, Electa, 2000, pp. 288-290.

⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 46), p. 352.

⁴⁹ ROSCI, *op. cit.* (nota 47), pp. 288-290.

⁵⁰ M. ROSCI, *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, Milán, Ceschina, 1965.

⁵¹ BURKE y CHERRY, *op. cit.* (nota 8), p. 266.

⁵² J. A. CASILLAS GARCÍA, *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma. Una historia inmóvil*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2008, pp. 189-196.

⁵³ A. ALBUZZI, 'Per compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano'. *I più tardi teleri sulla vita di San Carlo: dal progetto alla realizzazione*, Perugia, Editrice Pliniana, 2009, p. 414.

de *El Milagro de Margherita Vertua* de Cerano en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁵⁴, y una segunda, en este caso de *El Milagro de Carlino Nava* de Giulio Cesare Procaccini, que en los años sesenta se halló en el palacio de Liria de Madrid⁵⁵, muy útil para demostrar la existencia de diversas series. Se trata, en cualquier caso, de cuestiones muy complejas que solo futuras investigaciones, o incluso el hallazgo de nuevas obras, permitirá aclarar.

Si ambos gobernadores están unidos, como hemos visto, por su interés en la proyección de su imagen personal y por la devoción hacia San Carlos Borromeo, sus gustos artísticos se revelan bien diversos respecto de los artistas con los que trabajaron en Milán. Si Hinojosa demuestra una particular predilección hacia Cerano, su sucesor en el gobierno, don Pedro de Toledo, mostró una inclinación singular hacia dos de los máximos exponentes de la pintura lombarda de principios del Seiscientos: Giulio Cesare y Camillo Procaccini. De hecho, se debe a Villafranca la comisión al primero de una serie espectacular de grandes cuadros dedicada a las historias de Jesús y, en particular, a la Pasión⁵⁶. Hoy disperso en las colecciones de prestigiosos museos de todo el mundo, el ciclo es considerado, por su elevadísima calidad, uno de los hitos en la carrera pictórica del maestro, siendo previamente datado entre los años 1616 y 1620. Las telas de este conjunto son un *Cristo en el Huerto de los Olivos* (Museo del Prado, Figura 9); *El prendimiento* (colección particular); *La flagelación* (Museum of Fine Arts, Boston); *La coronación de espinas* (Graves Art Gallery de Sheffield); y *El levantamiento de la Cruz* (National Gallery, Edimburgo). A estas obras vinculadas con la Pasión, debemos unir también *El bautismo de Jesús*, que se localiza en la Slovenská Národná Galéria de Bratislava, y *La transfiguración de Cristo*, de la iglesia de Whiteheaven (Inglaterra)⁵⁷.

El ciclo debió ser comisionado por Toledo poco después de su llegada a Milán, pues, ya en enero de 1616, Fabio II Visconti Borromeo –hijo de Pirro

⁵⁴ CASILLAS GARCÍA, *op. cit.* (nota 52), p. 196. Este episodio no está presente en las telas conservadas en San Blas, de modo que no se puede rechazar la idea de que, originalmente, formara parte de tal conjunto.

⁵⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* (nota 46), p. 364.

⁵⁶ El descubrimiento de la comisión se debe a quien escribe, y de él se ha dado cuenta difusamente en O. D'ALBO, «I governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le 'Historie grandi della Vitta di Nostro Signore'», *Nuovi Studi*, 20 (2014), pp. 145-164.

⁵⁷ En 2014 se hipotetizó, debido a la similitud de dimensiones y proporciones y a las afinidades estilísticas, la pertenencia de estos dos últimos lienzos al ciclo encargado por Toledo: D'ALBO, *op. cit.* (nota 51), pp. 145-164. Un inventario de bienes de Francisco de Borja Álvarez de Toledo, XII marqués de Villafranca, elaborado entre 1821 y 1823, y dado a conocer por J. BOSCH BALLBONA, «Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini», *Locus Amoenus*, 14 (2016), pp. 91-108, permite confirmar esta hipótesis. Para una ulterior discusión sobre este aspecto, véase O. D'ALBO, «Camillo y Giulio Cesare Procaccini al servicio de los gobernadores españoles en Milán», *Boletín del Museo del Prado*, XXXV, 53 (2017, pero aparecido en 2018), pp. 66-71.



Figura 9: Giulio Cesare Procaccini, *La Oración en el Huerto de los Olivos*, 1616-1618. Museo del Prado (Madrid), inv. P008151.

I, que había hecho posible el traslado de la familia Procaccini a la capital lombarda en 1587 gracias a sus vínculos con Camillo⁵⁸—, escribía a Giovan Carlo Doria que el artista «da questo Signor Governatore ha avuto carico di pingere in quadri grandi la vitta di Nostro Signore»⁵⁹. La misiva resulta fundamental para establecer el momento de la comisión, y un preciso límite *ante quem* para su conclusión lo constituye la presencia de las telas con la «Vida de Nuestro Señor del Procachin», en la cédula de paso a España, fechada en julio de 1618, del marqués de Villafranca⁶⁰. Además de los mencionados documentos, resultó crucial el hallazgo del inventario de las colecciones de don Pedro, elaborado en 1625 y dado a conocer parcialmente por Bosch Ballbona, en el que se mencionan, en el salón de la residencia de Villafranca en Madrid, numerosas obras del *Procachin*: «treçe cuadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor»; «Otro cuadro grande del nacimiento de Nuestro Segnor»; «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 tempo de la misma mano y tamaño de los de atrás»; y por último, uno de sujeto desconocido, descrito como «Otro de la misma mano y del tamaño de los de atrás de dos niños en el suelo y dos en el ayre»⁶¹.

Si la ausencia de toda mención a los diversos episodios representados no permitía una identificación inequívoca con la serie de la Pasión, gracias al mencionado inventario resultaba claro que el ciclo, como se exponía en la carta de Fabio II Visconti Borromeo, pretendía ilustrar no solo el momento más trágico de la vida de Cristo, sino también otros capítulos de su experiencia terrenal. En el año 2015, la aparición en el mercado anticuario de otra obra que formaba parte del ciclo, *Cristo camino del Calvario*, procedente por vía directa de los herederos del marqués de Villafranca, no ha hecho sino confirmar que la serie procedía de la colección de don Pedro (Figura 10)⁶². El cuadro, publicado por Bosh Ballbona, presenta unas dimensiones similares a las del resto y está firma-

⁵⁸ Sobre estos aspectos, véase A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milán, Electa, 2005.

⁵⁹ Al publicar esta misiva, Viviana Farina proponía ya la identificación de los cuadros mencionados con la serie de la Pasión, pero atribuía erróneamente su comisión a Hinojosa; en aquel momento Villafranca ya desempeñaba el gobierno de Milán, donde había llegado en diciembre de 1615. Véase V. FARINA, *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florencia, Edifir, 2002, pp. 133, 154, 174, carta 18 y nota 94.

⁶⁰ AGS, Cámara de Castilla, Libro de cédulas de paso 368, fol. 101v, cédula de paso de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, Madrid, 31 de julio de 1618. Agradezco a F. Javier Álvarez García su generosidad al compartir este documento.

⁶¹ J. BOSCH BALLBONA, «Retazos del sueño tardorrenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21 (2009), pp. 129-130.

⁶² BOSCH BALLBONA, *op. cit.* (nota 57), p. 95, fig. 2.



Figura 10: Giulio Cesare Procaccini, *Cristo camino del Calvario*, 1616- 1618. Antes en Christie's (Londres), actualmente colección particular.

do con las iniciales G. C. P. en la zona inferior derecha, tal y como ocurre con *La oración en el Huerto de los Olivos* del Museo del Prado⁶³.

Además de las pinturas dedicadas a la vida de Jesús, tanto entre las obras transportadas a España en 1618 como entre aquellas que se hallaban en 1625 en la galería del palacio del marqués en Madrid, se encontraba un ciclo de doce lienzos con *La vida de la Virgen*, identificado como del *Procachin*. Si, en un primer momento, pensábamos que ambas series podrían ser obra de Giulio Cesare⁶⁴, en los últimos tiempos han aparecido otras tres obras de Camillo que podrían formar parte de este segundo conjunto⁶⁵. La piedra angular para reconstruir este nuevo ciclo la ha constituido *La presentación en el Templo* (Figura 11) del Museo del Prado, que anteriormente formaba parte de la colección de los marqueses de Villafranca y, más tarde, pasó a formar parte de aquella de José de Madrazo⁶⁶. A partir de esta obra, y debido a las similitudes que afectaban a sus dimensiones, la escala de las figuras y su procedencia española resulta también probable vincular a la serie otras tres obras de Camillo: *Los desposorios de la Virgen* (Figura 12), hoy en la galería Coll & Cortes (Madrid)⁶⁷, *La visitación de la Virgen*, del Blanton Museum of Art (Austin, Texas)⁶⁸, y *La Asunción de la Virgen* (del pintor y taller), en la colección Granados (Madrid)⁶⁹.

⁶³ D'ALBO, *op. cit.* (nota 56), p. 159, nota 37.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁵ En mayo de 2016 presenté en el seminario *Geografías de la pintura barroca. Taller de jóvenes investigadores* (Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 10 de mayo de 2016, promovido por la EEHAR-CSIC y el Museo Nacional del Prado), una primera reconstrucción de esta segunda serie. Remitimos al texto de la intervención para una ulterior profundización: D'ALBO, *op. cit.* (nota 57), pp. 69-71. Ese mismo año, Bosch Ballbona presentó, de manera independiente a quien escribe, una reconstrucción similar de la serie, en BOSCH BALLBONA, *op. cit.* (nota 57), pp. 98-102.

⁶⁶ Debo la noticia sobre la existencia de esta obra (óleo sobre lienzo, 216 x 148 cm) a A. ÚBEDA DE LOS COBOS, «Camillo Procaccini, La presentación en el Templo», en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 26-27.

⁶⁷ Esta obra es mencionada como parte de la serie también por BOSCH BALLBONA, *op. cit.* (nota 52), p. 100. La noticia de la pintura (óleo sobre lienzo, 220 x 157 cm), procedente de la colección Granados de Madrid, se la debo a Andrés Úbeda de los Cobos, que me la dio a conocer al pasar la obra a subasta (Isbilya Subastas, 14-15 de abril de 2015, lote 57).

⁶⁸ Adquirida por el museo americano en 2005 (óleo sobre lienzo, 213 x 146 cm, inv. 2005.33) y procedente también de la colección Granados, tuve noticia de la misma gracias a Gabriele Finaldi. La obra ha sido también vinculada al ciclo por BOSCH BALLBONA, *op. cit.* (nota 57), p. 100. En esta misma contribución, el autor ha publicado también una *Adoración de los pastores* que en 2002 pasó al mercado anticuario italiano (óleo sobre lienzo, 218 x 147 cm, Farsetti Arte, Prato, 6 de junio de 2002, lote 335), y de la que no se tiene constancia de procedencia española alguna. Si la analogía de sus medidas con el resto de las obras podría hacer pensar que formaba parte de la serie, la diversidad de escala de las figuras, más monumental en la de don Pedro de Toledo, obliga a evaluar con mayor prudencia su pertenencia al conjunto.

⁶⁹ Publicada en D'ALBO, *op. cit.* (nota 57), pp. 70-71.



Figura 11: Camillo Procaccini, *La Presentación en el Templo*, 1616-1618. Museo del Prado (Madrid), inv. P007981.



Figura 12: *Camillo Procaccini, Los Desposorios de la Virgen, 1616-1618. Antes de la restauración en Coll & Cortés (Madrid).*

Contribuye también a afirmar que la serie con la vida de la Virgen corresponde al mayor de los Procaccini otro documento de absoluta relevancia, publicado por Bosch Ballbona. Se trata de la «quenta del señor marqués de Caravazzo de lo que a gastado en servicio del señor don Pedro de Toledo», en la que se especifica que el marqués de Caravaggio, a saber, Muzio II Sforza Colonna (1576-1622)⁷⁰, había actuado como intermediario entre el gobernador y los hermanos Procaccini, pagándoles el importe de los lienzos comisionados. Muzio fue una figura destacada en el Milán de principios del siglo XVII⁷¹ y, además, era pariente del marqués de Villafranca⁷². No es de extrañar, por tanto, que tan pronto como llegó a Milán, el gobernador pudiera encargar los dos ciclos a los Procaccini, gracias a la mediación del marqués de Caravaggio, quien probablemente conocía bien a ambos maestros⁷³.

Más allá de los aspectos relativos a la comisión, y con la esperanza de que con el tiempo aparezcan otras pinturas de los dos ciclos de los Procaccini, hay un aspecto adicional que hace particularmente fascinante el grandioso conjunto encargado por don Pedro: su gusto, vinculado a la presencia en su vivienda de un número tan elevado de escenas con temas religiosos de dimensiones monumentales, en ocasiones de profunda crueldad, como aquellas de la Pasión de Jesús. No es coincidencia, de hecho, que durante mucho tiempo los estudiosos hayan pensado que las pinturas originalmente decorasen la capilla de una iglesia. Lo que está claro es que se trata de un gusto adherido a los dictados de la Contrarreforma, que se refleja, en lo que respecta a las escenas de la Pasión, en la atención prestada hacia aquellos acontecimientos por parte del arzobispo de Milán, Federico Borromeo⁷⁴.

Al margen de este vínculo con la religiosidad lombarda, resulta útil buscar otros ciclos análogos y contemporáneos en Madrid. En este sentido, las dos únicas series de grandes pinturas dedicadas a la vida de la Virgen y de Jesús son las del claustro bajo del monasterio de la Encarnación. Los dos ciclos son paralelos también por cronología pues las obras, de atribución todavía incierta, fueron comisionadas a partir de 1616 por el cardenal Antonio Zapata con motivo de la entrada en la institución de su sobrina María del

⁷⁰ BOSCH BALLBONA, *op. cit.* (nota 57), pp. 98-99.

⁷¹ Sobre su figura, véase G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Florencia, Servizi Editoriali, 2005, pp. 78-99.

⁷² Don Pedro era hijo de Victoria Colonna, hermana de Marco Antonio II Colonna (1535-1584), abuelo de Muzio II.

⁷³ Sobre la relación entre el marqués de Caravaggio y los Procaccini, véase H. BRIGSTOCKE y O. D'ALBO, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work with a Catalogue of his Paintings*, Turín, Allemandi, en prensa.

⁷⁴ D'ALBO, *op. cit.* (nota 56), p. 151.

Nacimiento, hija del conde de Barajas⁷⁵. El monasterio es, sin embargo, un espacio religioso y no una residencia privada, por lo que la elección de los sujetos encuentra una justificación coherente vinculada al entorno claustral. Al visitar este lugar, inmerso en el silencio, aún se puede captar la atmósfera que se debía respirar caminando por las diversas estancias de la residencia del marqués de Villafranca.

⁷⁵ Sobre estos ciclos, véase A. GARCÍA SANZ y M. L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*, Madrid, Reales Sitios de España, 2014, pp. 68-69.