



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI NAPOLI FEDERICO II

“Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura”

**La política artística y cultural de Francisco de Benavides, IX conde de
Santisteban del Puerto, virrey en Nápoles (1688-1696)**

“Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura”

**La politica artistica e culturale di Francisco de Benavides, IX conte di
Santisteban del Puerto, viceré a Napoli (1688-1696)**

Paola Setaro

Tesis doctoral en cotutela

Tesi di dottorato in cotutela

Tutors:

Juan Luis González García

P. Paola D’Alconzo

Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Programa de Doctorado en Estudios Artísticos,
Literarios y de la Cultura

Università di Napoli Federico II
Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato in Scienze storiche,
archeologiche e storico-artistiche (XXXI
ciclo)

2021

Resumen Tesis doctoral Paola Setaro: “Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura”. La política artística y cultural de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, virrey en Nápoles (1688-1696)

El *corpus* central de la tesis, insertado en un cuadro historiográfico preciso que sirve de base para la lectura de los acontecimientos se estructura principalmente alrededor del período napolitano de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban. El trabajo, si bien se articula en capítulos temáticos y no cronológicos, se desarrolla de manera coherente con las etapas principales de la biografía política de Francisco.

Francisco de Benavides pertenecía a la “nobleza de natura”, por lo que la primera parte del primer capítulo está dedicada a los orígenes familiares, a la formación cultural y al matrimonio con Francisca Josefa de Aragón y Sandoval, recordada por las fuentes como una mujer de fuerte temperamento que ejerció una decidida influencia en el cónyuge en la toma de decisiones. La segunda parte del capítulo se centra en los primeros pasos de Francisco en el mundo militar como capitán de costa en Granada y en los nombramientos como virrey de Cerdeña en 1676 y de Sicilia en 1678. Seguramente fue en esta última isla donde comenzó su colección porque, recuerda el biógrafo Francesco Susinno, “*sempre stette in cerca dei migliori quadri*”, algunos de los cuales partieron después hacia Madrid. El capítulo se concluye con la llegada a Nápoles y con las principales acciones adoptadas por el gobierno, como el positivo cambio de moneda y las medidas aplicadas para contener la epidemia de peste. Ambos episodios están reconstruidos a través de documentos, algunos ya publicados y otros inéditos.

El segundo capítulo se centra en la renovación cultural, en particular en la relación que se establece entre cultura y vida civil en Nápoles durante los últimos años del siglo XVII. El objetivo ha sido delinear la posición que asume Benavides en la larga y complicada polémica anticurial, a través de la defensa de la filosofía moderna por parte de Benedetto Aletino, Giuseppe Valletta y Francesco D'Andrea. El virrey, además de demostrar una clara voluntad de proteger la autonomía del pensamiento libre de las prevaricaciones de las instituciones eclesiásticas, frecuentaba asiduamente de la riquísima biblioteca de Giuseppe Valletta. Por esta razón el editor napolitano Carlo Porpora lo definió como “*Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura*”. El capítulo también destaca su colección de libros, compuesta principalmente por obras de arquitectura, ingeniería militar y tratados sobre filosofía moral.

El tercer capítulo trata fundamentalmente la colección de cuadros, concebida y madurada sobre la base de un proyecto preciso; ésta estaba compuesta en gran parte por obras de Luca Giordano y de artistas de escuela napolitana, entre las cuales se cuentan algunas de Paolo de Matteis, que hasta ahora no habían sido identificadas y que el presente trabajo ha devuelto al *corpus* original.

En lo específico, la reconstrucción de su colección de pinturas no se ha limitado al análisis formal y tipológico de las obras que se conservan. Moverse libremente entre los campos de la historia del arte y de la historia social, sin caer en la trampa de una narrativa genérica que habría restado valor científico al trabajo, ha permitido abrazar diferentes puntos de vista y examinar las obras bajo un nuevo prisma.

Giordano es también el protagonista del cuarto capítulo, dedicado en su totalidad a la relación que establece con el virrey y al papel clave que éste desempeñó en su partida hacia España. Del análisis del inventario de la virreina Francisca de Aragón y Sandoval y del hijo Manuel de Benavides, se ha llegado a la identificación de una voz del inventario que corresponde a un gran lienzo de Giordano, *Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, con su hija Rosalía*, ahora expuesto en la National Gallery de Londres. Además, del examen de la pintura han surgido nuevas hipótesis iconográficas que han permitido una reformulación de los tiempos de ejecución de la obra.

El quinto capítulo, además de su actividad como patrocinador de algunos conventos e iglesias diseminados por todo el territorio ibérico, está dedicado a la donación de las esculturas que representan las *Quattro parti del mondo*. Fueron encargadas por Benavides a Lorenzo Vaccaro y destinadas a Carlos II y Marianna de Neoburgo como agradecimiento por haber recibido el nombramiento como Grande de España.

El sexto capítulo se centra en la relación que establece el virrey con arquitectos e ingenieros militares, en particular con los hermanos Grunenbergh y con el napolitano Luca Antonio Natale. Sale a la luz una figura hasta ahora poco conocida: el ingeniero Giulio Cerruti, que fue llamado a Roma con el fin de obtener un dictamen acerca de los trabajos ya iniciados en el fortín napolitano del Castel dell'Ovo. Sin embargo, debido a la oposición del Papa, no llegó nunca a la ciudad. Por otra parte, se sitúa el general Marino Carafa, nombrado por Benavides Vicario de los Presidios de Toscana. Este último también es recordado por haber ayudado, junto con su hermano Marzio Carafa, durante el terremoto de 1688 a la ciudad de Cerreto, episodio que sirve de telón de fondo de este capítulo en el que se analizan también los puntos en común de algunas *scritture del disastro*, publicadas e inéditas, y la gestión de la emergencia por parte del virrey y de Carlos II.

El contexto urbano se convierte en el séptimo y último capítulo. Se trata del escenario de los dos eventos festivos más significativos que promovió el virrey Benavides. El primero de ellos fue realizado con ocasión del cambio de moneda y el segundo con motivo de las segundas bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo, estas últimas conmemoradas en Nápoles poco después de las ceremonias fúnebres por la trágica muerte de su primera y joven esposa María Luisa de Orléans. El trabajo concluye con los festejos celebrados en Palacio en 1696, año en que el virrey regresa a Madrid y del que queda un precioso testimonio escrito en la *Relazione della pomposa maschera*.

La tesis termina con un apéndice en el que los documentos, inéditos y transcritos, completan o profundizan la información proporcionada en los respectivos capítulos.

Indice

Elenco delle abbreviazioni e avvertenze bibliografiche

Ringraziamenti

Introduzione 1

Introducción 32

1. Il tempo dell'erudizione, lo spazio del potere. Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto, viceré a Napoli

1.1. *La famiglia Benavides: alle origini di una "nobleza de natura"* 64

1.2. *La formazione culturale di Francisco de Benavides* 76

1.3. *Il matrimonio con Francisca Josefa de Aragón y Sandoval* 80

1.4. *I primi incarichi: da Capitano della Costa di Granada a viceré di Sardegna* 87

1.5. *L'esperienza di governo in Sicilia* 91

1.6. *Viceré a Napoli* 98

2. Francisco de Benavides e gli spazi della nuova cultura a Napoli

2.1. *Le premesse della modernità culturale: l'Accademia degli Investiganti e la polemica anticuriale* 107

2.2. *La vicenda politica di Francesco D'Andrea nella corrispondenza dell'Archivo Medinaceli* 121

2.3. *Note sulla biblioteca del viceré* 128

3. Formazione e sviluppo di una collezione

3.1. *Sul collezionismo della famiglia Benavides tra XVI e XVII secolo* 143

3.2. *Una "certa stanza di pitture"* 148

3.2.1. *Soggetti religiosi* 154

3.2.2. *Ritratti* 164

3.2.3. *Vedute urbane, paesaggi e marine* 175

3.2.4. *Natura morta con un servitore nero* 182

4. Il rapporto privilegiato con Luca Giordano

4.1. *L'eredità di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio* 186

4.2. *Il ciclo pittorico della Gerusalemme Liberata* 189

4.3. *Soggetti religiosi e allegorici* 200

4.4. *Ritratti e autoritratti* 206

4.5. *Il ruolo del viceré nel viaggio di Luca Giordano in Spagna* 212

4.6. *I privilegi alla famiglia del pittore* 217

4.7. <i>Un omaggio di Luca Giordano al viceré: Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía. Nuove ipotesi</i>	225
---	-----

5. Uno sguardo alla madrepatria: opere napoletane in Spagna

5.1. <i>Le Quattro parti del mondo di Lorenzo Vaccaro. Un omaggio a Carlo II e Marianna di Neoburgo</i>	243
5.2. <i>Donazioni e patronato della famiglia Benavides: conventi e chiese da Jaén a Cocentaina</i>	257
5.3. <i>Il ciclo pittorico di Paolo de Matteis a Cocentaina</i>	269

6. Lo spazio urbano. Ingegneri e architetti al servizio del viceré

6.1. <i>I viceré napoletani e la difesa della città tra XVI e XVII secolo</i>	277
6.2. <i>L'ingegnere Carlos de Grunenbergh e le opere di fortificazione in Sicilia</i>	280
6.3. <i>Dal cordoglio per il terremoto alla delitia del baluardo di Santa Lucia</i>	285
6.4. <i>“Un retrato de un General, con su ingeniero”. Marino Carafa e Fernando de Grunenbergh tra Napoli e Orbetello</i>	297
6.5. <i>Il “fortino” di Castel dell’Ovo: dal progetto alla costruzione</i>	302
6.6. <i>Giulio Cerruti, Benavides e la commissione mancata</i>	310

7. Lo spazio dell’effimero

7.1. <i>I festeggiamenti per la nuova moneta</i>	315
7.2. <i>La cerimonia funebre per la morte di Maria Luisa di Borbone-Orléans</i>	322
7.3. <i>Luca Antonio Natale e l’apparato effimero per il matrimonio di Carlo II con Marianna di Neoburgo</i>	328
7.4. <i>La Relazione della pomposa maschera. Festeggiamenti a Palazzo per la partenza del viceré</i>	340

Conclusiones	346
Conclusioni	350
Indice delle illustrazioni	354
Appendice documentaria	363
Albero genealogico della famiglia Benavides XIV- XVII sec.	416
Albero genealogico della famiglia Benavides XVII-XVIII sec.	417
Bibliografia e sitografia	418

Elenco delle abbreviazioni e avvertenze bibliografiche

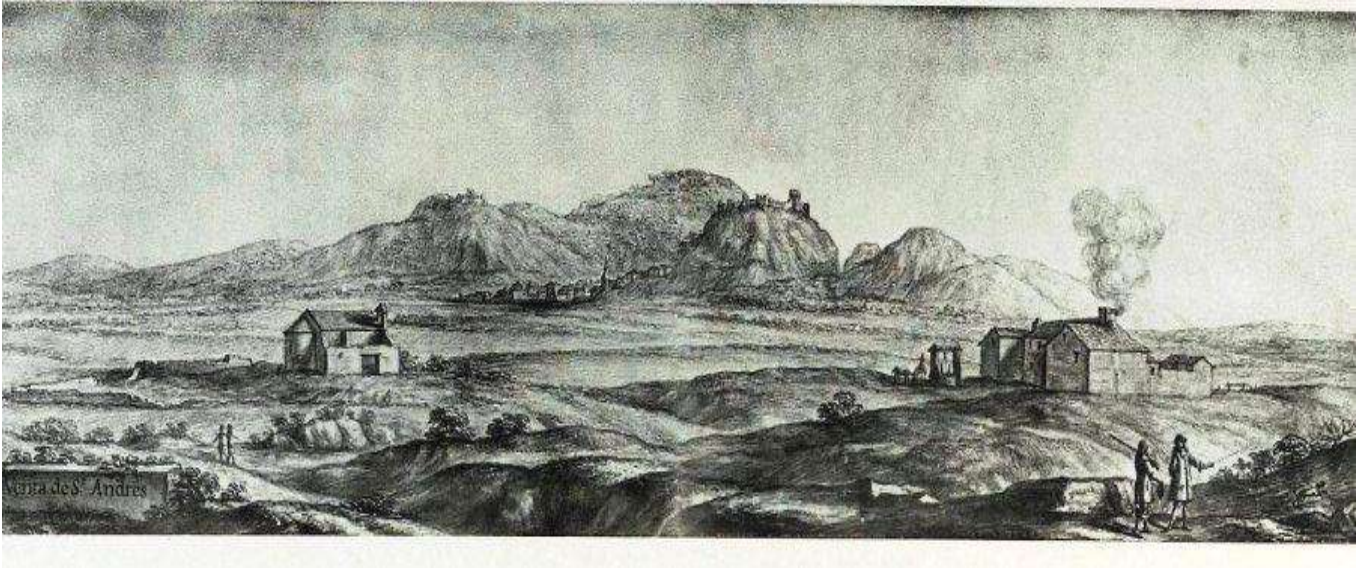
AASF	Archivo de la Academia de San Fernando, Madrid
ADM-Se	Archivo de Medinaceli, Siviglia
ADM-To	Archivo de Medinaceli, Toledo
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AHNo	Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
AMSP	Archivo Histórico Municipal di Santisteban del Puerto
ASN	Archivio di Stato di Napoli
ASBN	Archivio Storico del Banco di Napoli
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ASVe	Archivio di Stato di Venezia
AGS	Archivo General de Simancas
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BNN	Biblioteca Nazionale di Napoli
FBM	Fundación Bartolomé March, Palma di Maiorca
SNSP	Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria
leg.	legajo
f.	folio
ms.	manoscritto
non num.	non numerato
s.d.	senza data
s.e.	senza editore
s.l.	senza luogo

Il sistema bibliografico utilizzato è quello del richiamo "autore-data". La data, che segue il cognome, costituisce dunque la chiave di identificazione nell'elenco finale dove i testi sono citati per intero. Fa eccezione l'introduzione, in cui si è preferito inserire in nota i titoli per esteso, senza riportarli nella bibliografia, con lo scopo di non appesantire il lavoro.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato e supportato nello svolgimento delle ricerche. Ringrazio il professore Juan Luis González García che ha costantemente indirizzato questo lavoro con illuminanti suggerimenti, la professoressa Rosanna De Gennaro che ha accolto con grande disponibilità la nascita e lo sviluppo di questa tesi, seguita nelle fasi finali dalla professoressa Provvidenza Paola D'Alconzo. Al professore Giovanni Muto va la mia riconoscenza per avermi fatto luce nell'intricato mondo della burocrazia napoletana del XVII secolo. È stato inoltre fondamentale il sostegno offerto da tutto il personale di biblioteche e archivi, in particolare di Fausto Roldán della Fundación Bartolomé March a Palma di Maiorca, di Patxi Guerrero Carot dell'Archivo Ducal de Medinaceli di Toledo, della dott.ssa Maria Gabriella Mansi della Biblioteca Nazionale di Napoli e di Gaetano Damiano dell'Archivio di Stato di Napoli.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia e al mio compagno Marco, per i suoi preziosi e insostituibili consigli.



Pier Maria Baldi, *Veduta di Santisteban del Puerto*, 1669, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

Introduzione

Monarchia spagnola e Regno di Napoli: linee storiografiche nel Novecento

Per le sorti della storiografia (e di tutto ciò che essa significa e implica) ben più importante e più duraturo delle periodiche “rivoluzioni storiografiche” che molti strombazzano è il quotidiano, assiduo scavo di fonti e documenti: è il continuo elaborare e rielaborare metodi, criteri e concetti del lavoro storico¹.

Un buon punto di partenza per tracciare le tendenze nel Novecento sulle relazioni tra la monarchia spagnola e il Regno di Napoli, è il saggio introduttivo di José Luis Colomer al volume *España y Nápoles*, edito a sua cura nel 2009². Colomer ripercorre in maniera agile le teorie di alcuni tra i principali storici novecenteschi che hanno indirizzato la propria ricerca sul dominio spagnolo in Italia, mettendo in luce la tendenza storiografica che, per usare le parole di Benedetto Croce, l’aveva considerato “una delle più infelici della storia d’Italia”. Questa visione riduttiva della monarchia, raffigurata come una forza oppressiva dai suoi avversari, capace di prosciugare la vita economica e sociale, perdura fino agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

La gran quantità di studi sull’Italia spagnola del Seicento, prodotta soprattutto nel corso degli ultimi dieci anni, ha recuperato pienamente una fase storica che dall’Illuminismo al Risorgimento aveva subito una *damnatio*

¹ Giuseppe Galasso, Prefazione, in Idem, José Vicente Quirante Rives, José Luis Colomer (a cura di), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2013, p. 14.

² José Luis Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009.

memoriae. Secondo la storiografia risorgimentale, a causa della dominazione spagnola l'Italia avrebbe attraversato un periodo di decadenza culturale ed economica, giudizio che affondava le sue radici nel lavoro di Pietro Giannone, passando per Francesco De Sanctis³, i quali condannarono duramente il Seicento, in particolare il poeta Marino, ritenuto responsabile dell'allontanamento italiano rispetto al pensiero europeo.

È Benedetto Croce che nel 1912, rieditando il testo di De Sanctis⁴, si fa promotore di una revisione critica degli studi sul Seicento, stemperando i toni estremi della polemica antispagnola, pur continuando a esprimere un giudizio negativo. Croce sostiene la necessità di abbandonare l'idea di un'Italia completamente corrotta a causa della dominazione spagnola, dal momento che anche la monarchia iberica stava vivendo a quei tempi "una decadenza che s'abbracciava a una decadenza"⁵.

Questo giudizio negativo lo si trova ancora in Gabriele Pepe, e in tempi recenti in Antonio Ghirelli⁶; entrambi hanno insistito sull'isolamento a cui Napoli era condannata da Madrid. Ghirelli resta comunque un caso unico nel panorama attuale, poiché, come si è anticipato, a partire dagli anni Settanta gli studi sull'Italia spagnola contribuiscono alla nascita di un nuovo modello storiografico di impianto revisionista, che mette in luce aspetti nuovi delle relazioni tra gli stati italiani e la monarchia spagnola. L'idea della "dominazione" in parte è stata superata e sostituita da una lettura dell'Italia spagnola come sistema politico di stati dipendenti da Madrid, ma con una relativa autonomia.

³ Pietro Giannone, *Dell'Istoria civile del regno di Napoli*, Napoli, Niccolò Naso, 1723; Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870.

⁴ Benedetto Croce, *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari, Laterza, 1917.

⁵ Idem., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949 (1° ediz. 1917), p. 257.

⁶ Gabriele Pepe, *Il Mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli: la tradizione storiografica*, Firenze, Sansoni, 1952; Antonio Ghirelli *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973.

Se quindi la “leggenda nera” della monarchia spagnola nel Mezzogiorno è ormai superata, Giuseppe Galasso, nell’introduzione di un testo a cura di Aurelio Musi pubblicato nel 1994, ha sottolineato che per la comprensione dei nuovi orientamenti è indispensabile tener sempre presenti i paradigmi del passato, poiché la revisione ha senso solo “nella distinzione e nella diversa considerazione e valutazione degli elementi sui quali essa si esercita”⁷.

Giuseppe Galasso, editore dell’opera di Croce, nelle sue ricerche parte proprio dal superamento dei luoghi comuni di quest’ultimo, indagando i meccanismi utilizzati dalla monarchia per ottenere il consenso, fino ad arrivare alla teoria di quella che chiama “la via napoletana allo Stato moderno”, espressione che sarà ripresa successivamente da Aurelio Musi nei suoi lavori. I lavori di Galasso, in un arco cronologico che va dagli anni Settanta ai Novanta, partono dalla necessità di considerare il vicereame napoletano un sistema autonomo, seppur inserito nel contesto geopolitico della Spagna⁸. Tra l’altro condivide con lo storico Rosario Villari, il quale ha orientato i suoi studi soprattutto verso la storia politica e culturale, l’idea di riconsiderare l’importanza della periferia e di riconoscerle dinamiche e tensioni proprie⁹. Entrambi vedono il Regno di Napoli lontano dal potere centrale spagnolo, anche se Galasso lo considera già avviato verso lo stato moderno, mentre Villari ritiene insanabile la frattura con l’Europa moderna, creatasi per la crisi che aveva contrassegnato i Paesi europei nel Seicento¹⁰.

⁷ Aurelio Musi (a cura di), *Nel sistema imperiale: l’Italia spagnola*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 12.

⁸ Si vedano di Giuseppe Galasso: *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura e società*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005 (1° ediz. 1972) e *Alla periferia dell’impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo. Secoli XVI-XVII*, Torino, Einaudi, 1994.

⁹ Per il suo primo studio di carattere sociale, si veda Rosario Villari, *Mezzogiorno e contadini nell’età moderna*, Bari, Laterza, 1961.

¹⁰ Giuseppe Galasso, *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino, Einaudi 1965; Rosario Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari, Laterza, 1967.

Dagli anni Ottanta, anche altri studiosi hanno contribuito al processo di revisione, focalizzando l'attenzione sui meccanismi finanziari e amministrativi del vicereame spagnolo; basti ricordare i lavori più significativi di Luigi De Rosa, Renato Mantelli e Giovanni Muto¹¹.

Sempre a partire da quegli anni, Aurelio Musi ha inaugurato un filone di studi focalizzato sugli aspetti giuridico-istituzionali del vicereame¹², ma è nel volume già precedentemente citato, *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, pubblicato nel 1994, che lo storico ha acceso per la prima volta il dialogo tra studiosi italiani e spagnoli intorno alla riflessione sul tema della nascita, dello sviluppo e infine del declino del sistema delle relazioni tra Spagna e Italia.

L'insieme di questi contributi ha messo in luce alcuni importanti punti in comune, tra cui l'affermazione della Castiglia come motore del complesso monarchico spagnolo e l'adozione di una prospettiva globale che tenesse in conto dell'interdipendenza tra le diverse realtà territoriali.

In effetti Carlos José Hernando Sánchez, in un interessante contributo del 1997, ha messo in luce la scarsa conoscenza da parte degli studiosi spagnoli, fino agli anni Novanta, della storiografia italiana sulla Napoli spagnola e le relazioni con gli altri Stati della penisola¹³. Grazie alla sua linea di ricerca, che prende in considerazione i concetti di "Stato" e "Corte" come termini centrali di un dibattito più esteso sulla realtà multiforme del potere, prende vita negli anni

¹¹ Luigi de Rosa, *Il Mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, Milano, Il Saggiatore, 1987; Renato Mantelli, *Il pubblico impiego nell'economia del Regno di Napoli: retribuzioni, reclutamento e ricambio sociale nell'epoca spagnuola (secoli XVI-XVII)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1986; Giovanni Muto, *Le finanze pubbliche napoletane tra riforme e restaurazione (1520-1634)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1980 e *Saggi sul governo dell'economia nel Mezzogiorno spagnolo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

¹² Aurelio Musi, *Momenti del dibattito politico a Napoli nella prima metà del secolo XVII*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1973, e *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida, 1989.

¹³ Carlos José Hernando Sánchez, "Repensar el poder. Estado, Corte y monarquía hispánica en la historiografía italiana", *Diez años de historiografía modernista*, 3 (1997), pp. 103-139.

Novanta l'orientamento verso lo studio delle realtà locali, viste quindi all'interno di uno scenario sovranazionale. L'autore, il cui lavoro su Pedro de Toledo ha inaugurato un promettente filone di studi sui viceré e sulla sua corte¹⁴, tratteggia nei suoi lavori una dinamica del potere che dal Regno di Castiglia si estende a tutti i territori dipendenti, attraverso ramificazioni di varia tipologia: Corte, parentela, fazioni politiche.

La realtà multiforme del potere: la Corte come oggetto di studio

Le ricerche attuali appaiono quindi orientate a ricostruire le entità territoriali della monarchia attraverso le storie di singoli personaggi, nella loro ascesa sociale e politica. Secondo la prospettiva di Hernando Sánchez, una delle chiavi innovatrici di studio dell'età moderna è la Corte, considerata come centro del potere ma anche come fulcro di diffusione di valori ideologici e sociali.

Nel panorama storiografico italiano, questo percorso di ricerca è stato seguito da Gianvittorio Signorotto, che ha incentrato i suoi studi sul peso politico assunto dalle élite locali nelle corti del Cinquecento e Seicento, in particolare nella Milano spagnola, e da Nicoletta Bazzano, che indaga il governo siciliano esercitato da Marco Antonio Colonna, delineando il rapporto politico tra Madrid e Palermo, una delle "periferie" della monarchia spagnola¹⁵.

¹⁴ Idem, *Castilla y Nápoles en el siglo XV: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

¹⁵ Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Firenze, Sansoni, 1996; Nicoletta Bazzano, *Marco Antonio Colonna*, Roma, Salerno editrice, 2003.

La storiografia è ormai avviata verso il superamento di una rigida divisione tra centro e periferia, non più da considerare come realtà indipendenti, ma come istituzioni percorse al loro interno da rapporti variabili di forza e di ostilità e da strategie messe in atto da una moltitudine di soggetti. Il tema della Corte, affrontato e codificato la prima volta dal sociologo e storico tedesco Norbert Elias negli anni Trenta del Novecento¹⁶, è diventato un concreto oggetto di studio a partire dagli anni Novanta, quando è stato adottato come criterio di indagine anche da centri e gruppi di ricerca europei. Le ricerche si sono nel tempo così sviluppate e specializzate in settori che hanno subito un vero e proprio processo di frammentazione, volgendo lo sguardo alle molteplici manifestazioni della vita cortigiana e arrivando a produrre una letteratura che è ormai vastissima.

Tuttavia è importante ricordare che l'elaborazione di un rinnovamento metodologico, che metteva la Corte al centro degli studi dell'età moderna, era partito in Italia già nel 1976 grazie al "Centro Studi Europa delle Corti", che si è fatto promotore di una collana editoriale presso Bulzoni. Nel 2007 ha inoltre contribuito alla fondazione del "Court Studies Forum", che riunisce i principali centri di studi europei sulla Corte: l'anglo-americana "Society for Court Studies", nata nel 1995, e i più recenti "Centre de Recherche du Château de Versailles" del 2005 e "La Corte en Europa" del 2006. Quest'ultimo centro, fondato presso l'Università Autonoma di Madrid, elabora progetti a cui partecipano istituzioni pubbliche e private, promuove testi scientifici e la pubblicazione di una rivista periodica dal contenuto interdisciplinare, strumento indispensabile di informazione bibliografica sull'argomento.

Tutti questi gruppi di studio hanno indagato nel tempo anche il sistema policentrico delle corti vicereali, applicando la stessa metodologia utilizzata

¹⁶ Norbert Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 2010 (1°ediz. originale 1938).

per quelle reali. In alcuni seminari e congressi internazionali organizzati negli ultimi vent'anni, questo tema è stato quindi affrontato da una prospettiva innovatrice, come mette in evidenza Manuel Rivero Rodríguez nel suo *La edad de oro de los virreyes*, del 2011¹⁷. Lo storico, allontanandosi da una visione prettamente nazionalista, analizza il vicereame come sistema politico della monarchia spagnola, passando brevemente in rassegna i due incontri più significativi sul tema. Il primo di essi, *Las Cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, si è svolto a Siviglia nel giugno del 2005: vi si sono affrontate, sotto diverse ottiche – cerimoniale, spazio fisico e politico, circolazione delle idee tra vicereami – le corti di Lima, Messico, Napoli e Palermo. Sono emerse due tendenze storiografiche, quella americanista strettamente vincolata alla storia istituzionale e politica e quella italianista più vicina alla storia culturale, ma soprattutto due prospettive: comparata e interdisciplinare. La prima ha messo a confronto la realtà europea con quella americana, facendo nascere spunti di ricerca molto promettenti¹⁸, come la circolazione di modelli tra le corti vicereali, unitamente alle modalità di comunicazione che si stabilivano tra loro, mentre quella interdisciplinare ha fatto confluire le riflessioni di storici e storici dell'arte, trasformando questo settore di indagine in un universo dotato di grandi potenzialità¹⁹.

Il congresso ha costituito la premessa per il seminario internazionale *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, che Joan Lluís Palos

¹⁷ Manuel Rivero Rodríguez, *La edad de oro de los virreyes*, Madrid, Akal, 2011, pp. 27-29.

¹⁸ Per una riflessione sugli aspetti in comune tra i domini americani ed europei, rimodulata sulla base del processo di revisione storiografica introdotto dalla *global history*, si veda Loris de Nardi, "Los virreinos de Sicilia y Perú en el siglo XVII. Apuntes sobre una comparación en el marco de la historia global de dos realidades solo geográficamente lejanas", *Estudios Políticos*, 45 (2014), pp. 55-75.

¹⁹ Sui diversi interventi, pubblicati nel volume di Francesca Cantù (a cura di), *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, (Actas del Coloquio Internacional, Università di Roma 3, 1-4 de junio de 2005), Roma, Viella, 2008, si veda la recensione di Diana Carrió Invernizzi in *Historia Mexicana*, 2010 (236), pp. 1452-1469.

Peñarroya²⁰ e Pedro Cardim hanno organizzato nel maggio del 2008 presso l'Università di Barcellona, i cui atti sono stati pubblicati nel 2012. Entrambi gli incontri sono riusciti a mettere in moto una serie di riflessioni incardinate intorno a varie domande: c'era davvero una corte in ogni sistema vicereale? Le diverse esperienze di governo vicereale avevano dei punti in comune? Domande nuove che, sostiene Rivero Rodríguez, pur non essendo state compensate da risposte esaustive, hanno messo in luce l'esistenza di promettenti campi di studio.

Alla domanda se le corti vicereali fossero state davvero uno specchio di quelle sovrane, ha cercato di rispondere l'ultimo congresso internazionale da lui organizzato e svoltosi nel giugno 2018 presso l'Università Autonoma di Madrid: *El sistema de Cortes virreinales en la Monarquía Hispánica: dinámicas de adaptación al factor distancia*. In quell'occasione studiosi di diversa provenienza si sono confrontati sulla problematica dimensione della distanza delle corti vicereali da quella centrale, che a causa della mancanza di una comune identità aveva sempre costituito un fattore pericoloso per il mantenimento del sistema²¹.

“Specchi che riflettono i raggi del Sole”? I viceré napoletani come oggetto di studio

All'interrogativo sorto negli incontri internazionali degli ultimi anni, e cioè in che misura e modalità la corte vicereale possa considerarsi riflesso di quella centrale, già nel lontano 1634 il napoletano Giulio Cesare Capaccio aveva

²⁰ Palos Peñarroya è autore, nel 2010, del testo *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la Corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, PUV, 2010.

²¹ Il congresso ha dato vita al volume curato da Manuel Rivero Rodríguez e Guillaume Gaudin, *“Que aya virrey en aquel reyno”. Vencer la distancia en el Imperio español*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2020.

parzialmente risposto. Nella sua opera più nota, *Il Forastiero*, riepilogò infatti con un'espressione particolarmente efficace il ruolo del viceré come *alter ego* del monarca:

e quasi quegli Specchi che riflettono i raggi del Sole, mentre i Re sono lontani, con la presenza essi partecipano e comunicano i loro splendori. Che volete? Sono padroni, e questo basti²².

La condizione di *alter ego* del sovrano era quella che lo distingueva da tutti gli altri agenti della Corona, e la sua corte, costituita da un gran numero di persone, rappresentava lo scenario ideale per integrare l'aristocrazia napoletana nel sistema imperiale spagnolo: i fasti delle cerimonie veicolavano l'immagine di un re lontano e in tal modo si costruiva il "consenso", concetto tanto caro a Galasso e messo nuovamente in luce dalla studiosa Elisa Novi Chavarría nel 2014, nel suo contributo all'interno del volume *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*²³. L'immagine del viceré come emanazione dell'autorità reale è fissata, oltre che da Capaccio, anche da Domenico Antonio Parrino nel suo *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, opera pubblicata tra il 1692 e il 1694 e commissionata dal viceré Francisco de Benavides²⁴. Parrino, nell'introduzione al primo dei tre volumi, dichiara apertamente di aver lavorato su documenti d'archivio aiutato in questo proprio dal viceré, poiché "non mi sarebbe stato facile d'ottenere questo fine, senza l'aiuto del suo potentissimo braccio".

²² Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634, p. 392.

²³ Elisa Novi Chavarría, "Corte e viceré", in Giovanni Brancaccio, Aurelio Musi (a cura di), *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, Milano, Guerini, 2014, pp. 103-129.

²⁴ Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Parrino e Muzio, 1692-1694.

Dobbiamo ai già citati Manuel Rivero Rodríguez e Carlos José Hernando Sánchez, le principali indagini sull'ufficio del viceré e sull'immagine della monarchia nella corte vicereale. Il primo studioso, alla luce dell'infittirsi della corrispondenza tra il sovrano e il viceré dalla seconda metà del Cinquecento in poi, insieme alle istruzioni personalizzate ricevute di volta in volta dal Consejo de Italia, arriva alla conclusione che il viceré era sottoposto al controllo da parte del monarca, ma con poteri esecutivi che divennero negli anni sempre più ampi²⁵. Si assiste quindi alla crescita di una figura dal carattere "polivalente", con compiti diversificati e svariate facoltà di intervento, tra cui l'importante rapporto con le istituzioni cittadine.

Anche Hernando Sánchez ha indagato l'evoluzione dell'incarico del viceré, inaugurando nel 1994, con il già citato lavoro su Pedro de Toledo, una nuova metodologia che ha coniugato l'analisi politica con quella culturale, dimostrando come i viceré conciliassero il servizio alla Corona con i propri interessi²⁶. Infatti in molti casi i viceré, durante la tappa napoletana, si circondavano di artisti proprio come succedeva nella corte madrilená, convertendosi in veri e propri collezionisti e facendo da intermediari per l'invio di opere d'arte destinate alle collezioni reali o alle fondazioni religiose da loro patrocinate.

Grazie al loro mecenatismo alcuni artisti raggiunsero fama internazionale; basti pensare a Luca Giordano e alle numerose commissioni ricevute prima con Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio e poi con il suo

²⁵ Manuel Rivero Rodríguez, "Doctrina y práctica política en la Monarquía Hispánica: las Instrucciones dadas a los Virreyes de Italia en los siglos XVI y XVII", *Investigaciones Históricas*, 9 (1989), pp. 196-213.

²⁶ Si veda anche Carlos José Hernando Sanchez, "Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno", *Studia Historica. Historia moderna*, 24 (2006), pp. 43-73.

successore Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, i due viceré con cui il pittore stabilì una stretta relazione.

La tematica delle politiche artistiche e culturali messe in atto dai viceré, unitamente alle vicende individuali e alle traiettorie delle loro carriere, sono diventate negli ultimi vent'anni oggetto di ricerca di numerose tesi di dottorato. La maggioranza di queste, di cui si parlerà diffusamente più avanti, è stata discussa presso le università spagnole da studiosi spagnoli; fanno eccezione tre lavori portati avanti da studiose italiane, quello di Ida Mauro su Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, svolto come tesi di laurea presso la Facoltà di Conservazione dei beni culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo, nell'anno accademico 2003/2004, quello di Milena Viceconte sul mecenatismo del duca de Medina de las Torres, tesi di dottorato in cotutela tra l'Università Autonoma di Barcellona e l'Università di Napoli Federico II, discussa nell'anno accademico 2011/2012, e infine il presente lavoro, che si configura quindi come il primo contributo italiano sul viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto²⁷.

La politica artistica e culturale del IX conte di Santisteban: le ragioni di una scelta e struttura della tesi

Il 3 gennaio del 1688, in una lettera indirizzata a Gregorio María de Silva y Mendoza, IX Duca dell'Infantado e V duca di Pastrana, Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto, annunciò la sua partenza da

²⁷ Per una riflessione sul crescente successo degli studi a carattere italianista da parte della storiografia spagnola, e viceversa, si veda Luis Ribot, "Italianismo español e Hispanismo italiano", in Carlos José Hernando Sánchez (a cura di), *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, (atti del Congresso Internazionale, Real Academia de España, Roma, 8-12 maggio 2007), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, v. I, 2007, pp. 79-90.

Alicante: “quedo ya embarcado para dar principio a mi pasaje a Nápoles en dos naves ingleses”²⁸. Nella città partenopea Benavides arrivò il 26 gennaio, dopo essere sbarcato a Livorno e aver proseguito il viaggio via terra.

Era stato nominato viceré di Napoli il 20 dicembre del 1687 mentre si trovava a Madrid, dove aveva fatto ritorno da pochi mesi dopo l’esperienza di governo in Sicilia. Ad accoglierlo furono numerose lettere di *enhorabuena*, insieme alla paura che potesse mettere in atto la stessa politica repressiva siciliana e al sospetto che avesse comprato la carica vicereale grazie a una consistente somma donata alla regina spagnola. Riuscì invece a dissipare i timori di buona parte della popolazione, adottando un comportamento molto cauto nelle spinose questioni lasciate in sospeso dai suoi predecessori e guadagnando così la fiducia di un ampio settore dell’opinione pubblica.

A dispetto dello scarso interesse riservatogli dalla storiografia, che ha quasi ignorato la sua figura restituendone solo una visione parziale, cioè quella di un esemplare servitore della Corona e continuatore della politica del marchese del Carpio, Francisco de Benavides lasciò invece un’impronta significativa del suo passaggio a Napoli.

Le sue iniziative si dispiegarono in uno spazio fisico e simbolico insieme, ragion per cui la parola “spazio” compare più volte nel presente lavoro e si condensa in luoghi precisi della città: il Palazzo Reale, sede di una corte stabile ma anche di transiti e cerimoniali; la residenza di Giuseppe Valletta come luogo di ritrovo degli intellettuali; Largo di Palazzo come contenitore scenografico delle feste dinastiche; Santa Lucia e il Castel dell’Ovo come luoghi di passeggiate e svago, ma anche di fortificazioni. A questi vanno aggiunti tutti quei centri religiosi spagnoli che sotto il suo patrocinio

²⁸ Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, leg. 90/1.

ospitavano opere d'arte napoletane, in una costante attività di mecenatismo culturale svolta con lo sguardo sempre rivolto a Madrid.

Certamente la sua collezione d'arte e la sua biblioteca non raggiunsero la consistenza di quella del viceré precedente, il marchese del Carpio, così come non si pervenne mai, durante il suo vicereame, a quel livello di splendore e fasto barocco delle cerimonie festive organizzate dal suo predecessore. Benavides non fece costruire teatri sull'acqua, né chiamò da Roma artisti e architetti per la progettazione di apparati effimeri; si rese invece protagonista, attraverso le relazioni intessute con esponenti del nuovo movimento culturale napoletano di fine Seicento (come Giuseppe Valletta e Francesco D'Andrea), con artisti del calibro di Luca Giordano e Paolo de Matteis, ma anche con alcuni architetti e ingegneri (tra cui Luca Antonio Natale e Fernando de Grunenbergh), di un'accorta politica artistica e culturale, oltre che di un colto mecenatismo e di un raffinato collezionismo.

Il corpus centrale della tesi, inserito in un quadro storiografico preciso che fa da base per la lettura degli eventi e di cui si parlerà più avanti, si struttura principalmente attorno al periodo napoletano di Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban. Il lavoro, anche se articolato in capitoli tematici e non cronologici, si snoda tuttavia in modo consequenziale alle tappe principali della sua biografia politica.

Tenendo ben presente il rischio paventato da Rivero Rodríguez di inseguire una tesi parziale limitandosi al solo periodo partenopeo, si è ritenuto indispensabile fare accenno non solo alle origini familiari e ai primi passi nel mondo militare, ma anche ai suoi incarichi come viceré in Sardegna e Sicilia.

Francisco de Benavides apparteneva alla "nobleza de natura" e il primo capitolo è dedicato, nella parte iniziale, alle origini familiari, alla formazione culturale e al matrimonio con Francisca Josefa de Aragón e Sandoval, ricordata

dalle fonti del suo tempo come una donna dal forte temperamento che influenzò il consorte in molte decisioni. La seconda parte del capitolo si concentra invece sull'ingresso di Benavides nel mondo militare come capitano della costa di Granada e sulle nomine a viceré di Sardegna nel 1676 e poi di Sicilia nel 1678. Fu in quest'ultima isola che cominciò sicuramente a formare la sua collezione poiché, ricorda il biografo Francesco Susinno, "sempre stette in cerca dei migliori quadri", alcuni dei quali partirono per Madrid. Il capitolo si chiude con l'arrivo a Napoli e le azioni principali di governo, tra cui il cambio della moneta e le misure adottate per il contenimento dell'epidemia di peste, entrambe ricostruite attraverso documenti editi e inediti.

Il secondo capitolo si focalizza sul rinnovamento culturale, in particolare sull'intreccio tra cultura e vita civile a Napoli negli ultimi anni del XVII secolo. L'obiettivo è stato qui quello di inquadrare le posizioni assunte da Benavides nella lunga e complicata polemica anticuriale portata avanti, attraverso la difesa della filosofia moderna, da parte di Benedetto Aletino, Giuseppe Valletta e Francesco D'Andrea. A quest'ultimo, che si collocò tra i sostenitori di quel ceto civile orientato verso una cultura non disposta a essere sopraffatta dalla Chiesa, è dedicato il secondo paragrafo. Si ricostruisce qui, grazie al ritrovamento di alcune lettere tra il segretario spagnolo Manuel Francisco de Lira, Francisco de Benavides e il presidente della Sommaria Feliz de Lanzina y Ulloa, conservate nella sede toledana dell'Archivo Ducal de Medinaceli, una parte della difficile parabola politica di D'Andrea e si mette in luce l'appoggio offertogli da Benavides con il suo reclutamento negli uffici della burocrazia napoletana. Il viceré, che dimostrò di voler tutelare l'autonomia del libero pensiero dalle prevaricazioni delle istituzioni ecclesiastiche, frequentò anche la ricchissima biblioteca di Giuseppe Valletta e fu per questa ragione che l'editore napoletano Carlo Porpora lo definì "*Principe d'altissimo senno, e di*

profonda letteratura". Nel capitolo si mette in luce anche la sua raccolta di libri, composta soprattutto da opere di architettura, ingegneria militare e trattati di filosofia morale, di cui si offre in appendice la trascrizione dell'inventario finora inedito.

Il terzo capitolo è incentrato sulla collezione di quadri, concepita e cresciuta sulla base di un preciso progetto; questa era composta in gran parte da opere di Luca Giordano e di artisti di scuola napoletana, tra cui alcune di Paolo de Matteis, finora non identificate e che il presente lavoro ha restituito al corpus originario. Alcuni dei dipinti appartenenti alla raccolta del IX conte di Santisteban sono confluiti nella Fundación Medinaceli, dove si possono ancora oggi ammirare nelle due sedi di Toledo e Siviglia. Nel capitolo è dedicato poi grande spazio al ciclo pittorico della *Gerusalemme Liberata*, tanto lodato da Antonio Palomino e da Antonio Ponz, e al nucleo di 24 disegni con la "historia del Tasso", entrambi di Luca Giordano, quest'ultimo sfuggito agli studiosi e purtroppo attualmente non rintracciabile. Si ricostruisce ampiamente, nel paragrafo dedicato ai quadri di Luca Giordano, la storia di questo gruppo di dipinti, dalla commissione all'ideazione fino alla dispersione, insieme a quella dei ritratti familiari e dell'autoritratto di Giordano. Il capitolo accenna anche, partendo dal quadro *Natura morta con un servitore nero* di Giuseppe Recco e Luca Giordano, alle misteriose vicende narrate da Bernardo De Dominici della partenza verso la Spagna del pittore Recco, morto prematuramente ad Alicante, e di quella di sua figlia Elena, che avrebbe accompagnato la viceregina nel viaggio di ritorno a Madrid, per rimanervi fino alla morte.

Entrando nello specifico, la ricostruzione della sua collezione di quadri non si è limitata all'analisi formale e tipologica delle opere possedute, poiché questa dimensione materiale è già stata affrontata da Gloria Marisol Cerezo

San Gil²⁹, ma si è volutamente allontanata dal dato inventariale. Muoversi liberamente tra i campi della storia dell'arte e della storia sociale, senza per questo cadere nella trappola di una generica narrazione che avrebbe sottratto valore scientifico al lavoro, ha permesso di abbracciare diversi punti di vista e guardare le opere sotto una nuova luce.

Giordano è protagonista anche del capitolo quarto, interamente dedicato al rapporto instaurato con il viceré e al ruolo chiave rivestito da quest'ultimo nella sua partenza per la Spagna. Dall'analisi dell'inventario della viceregina Francisca de Aragón e Sandoval e del figlio Manuel de Benavides, si è giunti all'identificazione di una voce inventariale che corrisponde alla grande tela di Giordano, *Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía*, adesso esposto alla National Gallery di Londra. Dall'analisi del dipinto sono emerse nuove ipotesi iconografiche che hanno permesso anche una riformulazione dei tempi di esecuzione dell'opera.

Il capitolo quinto, oltre che all'attività di patrocinatore di alcuni conventi e chiese sparse sul territorio iberico, è anche dedicato al dono delle sculture raffiguranti le *Quattro parti del mondo*, commissionato da Benavides a Lorenzo Vaccaro e destinato a Carlo II e Marianna de Neoburgo come ringraziamento della propria nomina a Grande di Spagna.

Il sesto capitolo si focalizza sul rapporto stabilito dal viceré con architetti e ingegneri militari, in particolare i fratelli Grunenbergh e il napoletano Luca Antonio Natale. Emergono dall'ombra alcune figure finora poco note, tra cui l'ingegnere Giulio Cerruti, richiesto da Roma con lo scopo di ottenere un parere sui lavori già avviati per il napoletano fortino di Castel dell'Ovo, ma mai arrivato in città per il diniego opposto dal Papa, e il generale Marino

²⁹ Gloria Marisol Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006

Carafa, nominato Vicario dei Presidii di Toscana. Quest'ultimo è anche ricordato per aver portato sollievo, insieme al fratello Marzio Carafa, alla città di Cerreto durante il terremoto del 1688, episodio che fa da sfondo a questo capitolo, in cui si analizzano anche i punti in comune di alcune *scritture del disastro*, edite e inedite, e le modalità di gestione dell'emergenza da parte del viceré e di Carlo II.

Il contesto urbano diventa, nel settimo e ultimo capitolo, palcoscenico dei due eventi festivi più significativi promossi dal viceré Benavides: quello realizzato in occasione del cambio della moneta e l'altro per le seconde nozze di Carlo II con Marianna di Neoburgo, queste ultime commemorate a Napoli poco dopo le cerimonie funebri per la tragica morte della prima giovane moglie Maria Luisa de Orléans. Il lavoro si chiude con i festeggiamenti celebrati a Palazzo nel 1696, anno del ritorno del viceré a Madrid, di cui rimane una preziosa testimonianza scritta nella *Relazione della pomposa maschera*³⁰. La tesi si conclude con un'appendice, in cui i documenti inediti trascritti vanno a completare o ad approfondire le notizie fornite nei rispettivi capitoli.

Fonti e metodologia

Partendo da tutti i testi già precedentemente citati, si è innanzitutto realizzato un lavoro di consultazione della documentazione edita relativa al vicereame napoletano di Benavides. Sono state poi prese in esame molte fonti napoletane e spagnole del XVII e XVIII secolo: cronache, biografie degli artisti e letteratura di periegesi. Celano, Confuorto, Palomino, Parrino, Ponz e infine Vidania sono

³⁰ Archivo Ducal de Medinaceli-Toledo, leg. 214.

i nomi che compaiono con più frequenza, i cui scritti sono insostituibili punti di riferimento per la ricostruzione della tappa napoletana di Benavides.

Per quanto riguarda invece la ricerca, questa si è svolta tra l'Italia e la Spagna, presso archivi e biblioteche. Nell'Archivio di Stato di Napoli è stato fatto uno spoglio dei fondi *Segreterie dei viceré* e *Dispacci della Sommaria*, il cui materiale inedito, anche se soprattutto di tipo amministrativo, ha ulteriormente confermato quelle notizie emerse dalla lettura della corrispondenza personale conservata in altri archivi. La tappa presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli è servita prevalentemente per ricontrollare tutti i documenti già editi, poiché la ricerca di nuovi pagamenti agli artisti non ha dato i frutti sperati: non si è purtroppo riuscito a rintracciare il nome del procuratore o dei procuratori di cui si serviva sicuramente il viceré.

Anche le fonti diplomatiche si sono rivelate di una straordinaria utilità, grazie alla ricchezza di informazioni di varia natura sull'universo napoletano di quegli anni. Tra il *Carteggio ambasciatori-Napoli* dell'Archivio di Stato di Modena e i *Dispacci degli ambasciatori e residenti -Napoli* dell'Archivio di Stato di Venezia, il fondo che ha fatto emergere informazioni più interessanti è il secondo. Inviati al Senato della Serenissima con una frequenza quasi settimanale, i dispacci elaborati dai residenti veneziani stanziati a Napoli si possono considerare dei veri e propri "rapporti" quotidiani sui festeggiamenti cittadini, sulle scelte di governo, sui personaggi della corte, addirittura sulla viceregina, sulla cui vita privata le fonti ufficiali scarseggiano solitamente di notizie. Il residente non si rapportava infatti solo con il viceré, ma aveva intessuto una fitta rete di relazioni con i suoi collaboratori, con gli altri protagonisti della corte, ma anche con le istituzioni cittadine. I dispacci veneziani non sono stati utilizzati dal punto di vista della storia diplomatica, non rilevante in questa sede, ma per colmare le lacune delle altre fonti. Per

quanto riguarda le biblioteche e gli archivi spagnoli si sono rivelati preziosi soprattutto l'Archivo Ducal di Medinaceli, con le due sedi di Siviglia e Toledo, e la biblioteca della Fundación Bartolomé March a Palma di Maiorca, i cui fondi hanno riservato più di una sorpresa.

Nel primo archivio, in cui solo il materiale sivigliano è stato in parte digitalizzato ed è quindi consultabile in rete, sono conservate le lettere tra il viceré e i segretari del Despacho Universal, Juan de Angulo, Alonso Carnero, Juan de Larrea e Antonio de Ubilla y Medina, già in parte pubblicate da María Jesus Muñon González, unitamente ad altri documenti inediti.

Per quanto riguarda invece la biblioteca della Fundación Bartolomé March, qui si conserva la corrispondenza di Benavides con Carlo II e altre personalità, soprattutto relativa agli anni del vicereame napoletano, che era rimasta finora quasi del tutto inedita. Il fondo faceva parte originariamente della biblioteca di Luis Jesús Fernández de Cordoba y Salabert (1880-1956), XVII duca di Medinaceli, che fu acquistata negli anni Sessanta da Bartolomé March, importante collezionista ed esperto bibliofilo. Tutti i volumi della biblioteca Medinaceli furono poi depositati nel 1998, anno della sua morte, in quella della Fundación Bartolomé March con sede a Palma di Maiorca.

Gli altri due archivi in cui è stata svolta la ricerca sono stati l'Archivo Histórico Nacional di Madrid e l'Archivo de la Nobleza con sede a Toledo, in cui però non è stato rinvenuto materiale particolarmente utile, ad eccezione di alcuni documenti che hanno aiutato a ricostruire le vicende matrimoniali di Rosalía de Benavides, e l'Archivo Histórico de Protocolos di Madrid, quest'ultimo fondamentale per la ricognizione diretta degli inventari dei beni di famiglia e di alcuni atti notarili.

Infine nell'Archivo General de Simancas è stato consultato, per gli anni relativi al vicereame di Benavides, il fondo *Estado-Nápoles* che raccoglie le

consulte del Consiglio di Stato, ma in cui non è stata trovata documentazione riguardante i rapporti con artisti o il viaggio di Giordano per la Spagna, come aveva già messo in evidenza la studiosa María Jesus Muñoz González. La ragione per cui questo fondo non lo si troverà citato frequentemente, se non per alcuni avvenimenti circoscritti tra cui l'apertura del baluardo di Santa Lucia, è perché è stato già ampiamente pubblicato dagli storici Giuseppe Coniglio e Giuseppe Galasso nei rispettivi studi sull'economia e sulla politica di governo del viceré Benavides.

Oltre agli archivi, è venuta alla luce molta documentazione inedita dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, ma anche dalla Biblioteca Nacional de España, con sede a Madrid: entrambe conservano infatti numerosi documenti manoscritti e a stampa del XVII secolo che si sono rivelati fondamentali per la ricerca.

Stato degli studi

Il IX conte di Santisteban, come già sottolineato da Jorge Fernández Santos Ortiz-Iribas in un articolo pubblicato nel 2010, non è stato oggetto di particolare interesse storiografico³¹. Schiacciato tra i due più effervescenti governi di Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, e di Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX duca di Medinaceli, la sua identità

³¹ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, "El nobilísimo teatro de Napoli: el virrey conde de Santisteban y la revalorización del patrimonio arquitectónico napolitano tras el terremoto de 1688", in Javier Rivera Blanco (a cura di), *Restaurar la memoria. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible* (atti del VI Congreso Internacional, Valladolid, Feria de la Restauración del Arte y del Patrimonio, 31 ottobre - 2 novembre 2008), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, vol. II, p. 76.

come viceré e la sua politica artistica e culturale nella città partenopea non hanno destato un grande interesse negli storici del vicereame napoletano.

A contribuire a questa carenza ci sarebbe stata anche la mancata tappa romana di ambasciatore presso la Santa Sede, esperienza che solitamente avvicinava alla politica internazionale e al “buen gusto romano”, espressione utilizzata dallo stesso Benavides in una lettera indirizzata al IX duca di Medinaceli. Il primo a dedicare molto spazio al suo governo napoletano, rinnovato per ben tre volte da Carlo II, al punto “che lascia in dubbio se sia da Principe o da Padre”, è Domenico Antonio Parrino nel suo *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*. A tracciare invece il suo primo profilo biografico è nel 1696 Diego Vincenzo Vidania, il Cappellano Maggiore di Napoli, che stende un memoriale della famiglia enumerando, in vista dell'imminente concessione al viceré della carica di Grande di Spagna, tutti i ruoli prestigiosi ricoperti dagli antenati³². Anche Pietro Giannone, nel suo *Dell'Istoria Civile* del 1723, dedica un piccolo spazio al governo di Benavides e ai “suoi provvedimenti, e leggi, che ci lasciò”³³.

Per quanto riguarda la sua traiettoria politica e le sue principali azioni di governo bisognerà aspettare il XX secolo, che nel 1972 vedrà la pubblicazione del fondamentale lavoro di Giuseppe Galasso con un affondo sul “temperato e prudente governo di Santisteban”³⁴. I contributi sul suo periodo napoletano si fermano qui, mentre il governo siciliano è stato recentemente oggetto di studio da parte di Loris de Nardi, così come di Valeria Manfrè, la quale ha indagato il rapporto con gli ingegneri impegnati in Sicilia³⁵.

³² Diego Vicente Vidania, *Al rey Nuestro Señor, Don Francisco de Benavides [...] representa los servicios heredados y propios y los de su Hijos y la antigüedad y calidad de su Casa*, Napoli, Parrino e Muzio, 1696.

³³ Pietro Giannone, *op. cit.*, pp. 472-476.

³⁴ Giuseppe Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello...*, cit., pp. 325-389.

³⁵ Loris De Nardi, “La costruzione del consenso come strategia politica e strumento di governo. Francisco de Benavides de la Cueva, conte di Santo Stefano, viceré di Sicilia (1679-1687), in

In relazione alla sua attività di mecenate e collezionista, le fonti hanno puntato l'attenzione sulla sua raccolta di quadri, in particolare su quelli realizzati da Luca Giordano. Il primo fu il pittore e biografo Antonio Palomino, redattore dell'inventario post-mortem del viceré nel 1716 e quindi a conoscenza della sua collezione, che nel *El Museo pictórico y escala óptica*, pubblicato in vari volumi tra il 1715 e il 1724, faceva riferimento alla gran quantità di tele possedute dal IX conte di Santisteban, tra cui un autoritratto di Giordano³⁶. Il biografo napoletano Bernardo De Dominici, nella vita del pittore napoletano, confermò che il IX conte di Santisteban, come il precedente viceré, "si appalesò anch'egli amante della pittura"³⁷.

Infine, per ritornare alle fonti spagnole, anche Antonio Ponz, in *Viaje de España*, dato alle stampe tra il 1772 e il 1794, visitando la residenza della famiglia Benavides si soffermò sull'abbondante presenza delle opere di Giordano, al punto da affermare che "ninguna casa de Madrid fuera de los palacios reales tiene tantas obras de este autor"³⁸.

Dopo questi accenni si osserva un silenzio storiografico sul suo ruolo di collezionista fino al 2006, anno in cui Gloria Marisol Cerezo San Gil pubblica *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, rielaborazione della sua tesi di dottorato, ricostruendo la raccolta

Giuseppe Ambrosino, Loris de Nardi (a cura di), *Matrix. Proposte per un approccio interdisciplinare allo studio delle istituzioni*, Verona, QuiEdit, 2015, pp. 77-97; Valeria Manfrè, "El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y el diseño del territorio: arquitecturas defensivas e ingenieros en Messina", in Stefano Piazza (a cura di), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 227-246.

³⁶ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724, v. III, p. 480.

³⁷ Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745)*, ed. a cura di Francesca Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Napoli, Paparo editore, 2017, v. III, p. 802.

³⁸ Antonio Ponz, *Viaje en España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joaquin de Ibarra Impresor de Camara de S.M., 1772-1794, vol. I, p. 331.

d'arte del viceré. La studiosa, nell'introduzione al libro, dichiara di aver indagato nei fondi conservati nell'Archivo Ducal de Medinaceli di Siviglia e nell'Archivo Histórico de Protocolos di Madrid, lasciando però al margine delle sue ricerche tutti gli altri archivi.

In realtà già qualche anno prima della pubblicazione del testo di Cerezo San Gil, un breve saggio di Vicente Lleó Cañal, ospitato nel volume *The diplomacy of art* del 2000, che raccoglie gli atti di un convegno, aveva già pubblicato un documento importante sfuggito alla studiosa: un inventario del 1750 stilato due anni dopo la morte del figlio del viceré, Manuel de Benavides, in cui vengono menzionati molti quadri di Luca Giordano che non erano presenti nei documenti precedenti³⁹.

L'inventario è stato successivamente ripubblicato dallo stesso autore nel 2009, all'interno del volume curato da José Luis Colomer, *España y Nápoles*, in cui si accenna anche alla formazione letteraria del viceré e alla composizione della sua ricca biblioteca⁴⁰. Nello stesso volume è presente anche un contributo di María Jesus Muñon González, in cui l'attenzione è puntata sul ruolo del viceré nel viaggio di Luca Giordano verso la Spagna⁴¹, tema che l'autrice aveva già affrontato in un precedente articolo del 2004 presente nel periodico *Ricerche sul '600 napoletano*⁴².

L'ultimo articolo che indaga sulla figura di Francisco de Benavides è del 2018, scritto da Luis Ribot nella rivista *Espacio, Tiempo y Forma*, in cui dopo aver

³⁹ Vicente Lleó Cañal, "The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban", in Elizabeth Cropper (a cura di), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, (atti del colloquio, Firenze, Villa Spelman, 1998), Milano, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 121-150.

⁴⁰ Idem, "El virrey IX conde de Santisteban (1688-1696)", in José Luis Colomer, *op. cit.*, pp. 457-459.

⁴¹ María Jesus Muñon González, "El Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)", in José Luis Colomer, *op. cit.*, pp. 468-473.

⁴² Idem, "Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano", *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 158-163.

passato brevemente in rassegna le origini familiari del IX conte di Santisteban, si mette a fuoco il suo percorso di ascesa sociale fino all'ottenimento della nomina a Grande di Spagna⁴³.

Quadro teorico di riferimento

Il ricco filone di studi sul collezionismo artistico vicereale come attività complementare alla carriera diplomatica, insieme a quello della biografia politica, costituisce l'immediato precedente di questo lavoro.

Negli ultimi anni il genere della biografia ha occupato sempre più spazio nella storiografia spagnola, come ha messo in luce Maria de los Ángeles Pérez Samper, quando in un articolo del 2011 ha affermato che quello che negli anni Sessanta e Settanta era stato definito come "un género indigno de pertenecer a la historia por muchos historiadores", stava invece vivendo in quegli anni "un interesante renacimiento"⁴⁴.

In particolare le biografie dei viceré hanno avuto un forte impulso a cominciare dagli anni Novanta, momento in cui fu quindi recuperato quel modello narrativo e descrittivo tanto messo in discussione nel ventennio precedente, perché tacciato di essere privo di criteri scientifici. Grazie all'innovativo lavoro di Carlos José Hernando Sánchez su Pedro de Toledo, si è recuperato quello schema, ma attraverso una nuova impostazione

⁴³ Luis Ribot, "El IX Conde de Santisteban (1645-1716). Poder y ascenso de una casa noble a través del servicio a la Corona", *Espacio, Tiempo y Forma*, 31 (2018), pp. 23-42.

⁴⁴ María de los Ángeles Pérez Samper, "De historia, de biografías, de validos y de validos de validos", *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 197-205.

metodologica che coniuga storia politica e storia culturale, quest'ultima debitrice delle teorie di Peter Burke⁴⁵.

Da quel momento in poi alcune tesi di dottorato cominciano ad affrontare i percorsi dei viceré da un punto di vista tripartito - origini, politica e mecenatismo – tra cui si ricordano quella di Isabel Enciso, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, del 2002, e di Ana Minguito Palomares, *Linaje, poder y cultura: el gobierno de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653)*, dello stesso anno.

Tuttavia, proprio a proposito di questi lavori portati avanti dai continuatori di Hernando Sánchez, Manuel Rivero Rodríguez, pur riconoscendo in essi un grande apporto alla conoscenza del regno di Napoli, riflette su due aspetti molto importanti e cioè che lo schema tripartito può essere applicato a quei viceré dalla grande personalità come Pedro de Toledo, ma certamente non a quei “virreyes mediocres”, e che limitare lo studio alla tappa vicereale porta con sé il rischio di caricare di significato eccessivo l'esperienza del vicereame, in realtà tappa obbligata al servizio del sovrano⁴⁶.

Questo nuovo metodo di ricerca ha quindi dato frutti significativi, ma ha dimostrato chiaramente anche i suoi limiti, che in parte sono stati superati da alcune tesi di dottorato dirette da Juan Luís Palos Peñarroya presso l'Università di Barcellona. Si tratta di lavori che hanno ampliato il campo delle indagini finora ristrette alla sola tappa napoletana, arrivando in alcuni casi a ricostruire il percorso biografico completo.

La prima a offrire uno straordinario e poliedrico lavoro è stata Diana Carriò Invernizzi, che ha messo a fuoco il mecenatismo culturale esercitato da Pedro

⁴⁵ Per l'attuale dibattito sugli orientamenti della storia culturale nella storiografia spagnola, si vedano i saggi di Carolina Rodríguez-López, “Cultural History in Spain. History of Culture and Cultural History: same paths and outcomes?” in Jorge Rogge (a cura di), *Cultural History in Europe. Institution-Themes-Perspectives*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 211-238.

⁴⁶ Manuel Rivero Rodríguez, *La edad de oro...*, cit., p. 21.

e Antonio de Aragón nella tesi *Entre Nápoles y España. Cultura política y mecenazgo de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón (1611-1690)*, discussa nel 2006, seguita nel 2013 da Milena Viceconte con *Il duca de Medina de las Torres (1660-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo aristocratico e decadenza della monarchia*, e da Ángel Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, nel 2015.

Contemporaneamente a queste, presso l'Università Complutense di Madrid sono state assegnate tesi sui viceré che, a differenza di quelle nate sulla scia di Hernando Sánchez, indagano fenomeni specifici quali il collezionismo di opere d'arte e di libri o il mecenatismo musicale.

Si tratta delle tesi di Gloria Marisol Cerezo San Gil, *La colección artística de los IX Condes de Santisteban (coleccionismo de cuña napolitana en casas nobles españolas a finales del siglo XVII)*, di Leticia de Frutos, *El VII Marqués del Carpio (1629-1687), mecenas y coleccionista de las artes*, entrambe discusse nel 2006, di quella di José María Domínguez Rodríguez, *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, del 2010 e di Felipe Vidales del Castillo, *El VII Marqués del Carpio y las letras*, del 2016.

Si scorpora dal precedente elenco perché discussa presso l'Università di Granada, nel 2005, la tesi di David García Cueto, *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*, che vale la pena citare perché, nonostante la differenza d'argomento, si condividono la struttura tematica dei capitoli e la prospettiva teorica di base. Lo studioso dichiara, nell'introduzione, che il risultato eterogeneo della tesi -punto di forza e non di debolezza del proprio lavoro- è dovuto al superamento dei confini della disciplina della storia dell'arte, poiché questa dovrebbe sempre partire "del compromiso con el estudio del contexto histórico y cultural".

Tutte queste tesi, a parte quelle di Cerezo San Gil e di de Frutos, di cui si parlerà più avanti, sono state consultate per un confronto sulla metodologia utilizzata. In particolar modo del lavoro di Carriò Invernizzi, approdato nella pubblicazione del libro *El gobierno de las imágenes*, in cui mette a fuoco il mecenatismo artistico di Pascual y Pedro Antonio de Aragón⁴⁷, si condividono due aspetti. Il primo riguarda la scelta di aprire alcune finestre sulla cultura napoletana della seconda metà del XVII secolo, e l'altro la tipologia di fonti utilizzate: avvisi, cronache, testi sul cerimoniale e corrispondenza dell'epoca, oltre che consulte del Consiglio di Stato.

In relazione a quest'ultimo punto, quello che differenzia la presente tesi da quelle citate finora è il maggior ricorso alla corrispondenza privata di carattere pubblico, fonte in parte ancora inesplorata dagli storici dell'arte, insieme al prudente avvicinamento alle fonti diplomatiche.

Per quanto riguarda le tesi di Cerezo San Gil e di de Frutos, è fondamentale mettere in evidenza che entrambe hanno costituito il punto di partenza ma anche di riferimento costante durante l'intero percorso del presente lavoro. Le indagini di Cerezo San Gil hanno facilitato la ricognizione degli inventari di famiglia e reso possibili alcune ipotesi, mentre la sapiente ricostruzione delle vicende collezionistiche del marchese del Carpio, fatta da de Frutos, si è rivelata un prezioso serbatoio di notizie e spunti.

A queste tesi va associata la gran quantità di articoli, saggi e monografie sulle relazioni artistiche tra Italia e Spagna e sul mecenatismo vicereale. Senza addentrarsi in un elenco che sarebbe sterminato, si ritiene comunque necessario segnalare quei contributi che hanno stimolato le riflessioni più significative e indirizzato la ricerca.

⁴⁷ Diana Carriò Invernizzi, *El poder de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Francoforte, Iberoamericana Editorial-Vervuert Verlag, 2008.

Innanzitutto, la consultazione del volume *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco 1650-1717*, a cura di Attilio Antonelli, è stata necessaria per ripercorrere alcune vicende storiche attraverso i testi del cerimoniale di Napoli⁴⁸, così come, per la conoscenza dello stato delle ricerche sulla circolazione delle opere d'arte si è rivelata di fondamentale importanza la lettura di alcune monografie pubblicate dal Centro de Estudios Europa Hispánica: *España y Génova*, *España y Bolonia*, e *España y Nápoles*⁴⁹. Unitamente a questi è importante segnalare anche il testo curato da Alessandra Anselmi, *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, del 2009; che ospita una serie di contributi incentrati sul ruolo giocato dalle aree periferiche, in questo caso la Calabria del XVII secolo⁵⁰.

Un altro testo di fondamentale importanza perché offre una visione complessiva sull'argomento è *Visiones cruzadas*, pubblicato nel 2017 e frutto del progetto *Poder y representaciones culturales en la época moderna: la Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVII)*, portato avanti da alcuni studiosi afferenti all'Università di Barcellona. In esso sono presentate delle brevi biografie di tutti i viceré, che i curatori stessi definiscono nel loro insieme "un pequeño homenaje a la obra de Parrino"⁵¹.

Resta da segnalare, come volume collettaneo, il testo del 2018 *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, in cui si

⁴⁸ Attilio Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli: 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.

⁴⁹ Piero Boccardo, José Luis Colomer, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, CEEH, 2004; José Luis Colomer, Amadeo Serra (a cura di), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, CEEH, 2006.

⁵⁰ Alessandra Anselmi (a cura di), *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, 2009.

⁵¹ Ida Mauro, Milena Viceconte, Juan Lluís Palos Peñarroya, *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Barcellona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

trova la messa a punto più recente sugli studi del collezionismo, analizzato attraverso diverse categorie di committenti: vicerè, ambasciatori e religiosi⁵².

Al di là di questi volumi, anche alcuni contributi hanno aperto nuove prospettive, in particolar modo quelli di Leticia de Frutos e di Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas. Della prima si sono rivelati fondamentali due saggi che hanno dato la possibilità di indagare a fondo le vicende collezionistiche di alcuni quadri appartenenti al viceré Benavides⁵³, mentre di Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas è stato fondamentale il contributo che analizza una relazione inviata da Benavides a Carlo II sui danni causati dal terremoto del 1688⁵⁴. Sempre a proposito di contesto urbano, è da segnalare un altro contributo dello studioso spagnolo, *Il bel lido luminoso: The Planning of Strada Medinaceli in Naples (1697)*, in cui pur mettendo in luce la genesi della Strada Medinaceli a Napoli, oggetto dell'articolo, si ricorda anche l'apertura del baluardo di Santa Lucia ordinata da Benavides, fornendo un importante spunto per la ricostruzione di questa vicenda⁵⁵. Il IX duca di Medinaceli è stato oggetto di un altro suo saggio, *Tra libertinaggio e libertinismo : la falsa e la vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di Napoli*⁵⁶, in cui

⁵² Fátima Halcón (a cura di), *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna. Arte y coleccionismo en la Italia durante la Edad Moderna*, Granada - Sevilla, Editorial Universidad de Granada y Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

⁵³ Leticia de Frutos Sastre, "Una serie de pinturas de la colección Santisteban y un boceto de Luca Giordano en España", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 19-26 e "Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor", *Early Music*, vol. XXXVII, n. 2 (2009), pp. 187-200.

⁵⁴ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *El Nobilissimo Teatro di Napoli...*, cit., pp. 75-84.

⁵⁵ Idem, "Il bel lido luminoso: The Planning of Strada Medinaceli in Naples (1697)", in Julia Burbulla, Ana-Stanca Tarabasi-Hoffmann (a cura di), *Gartenkunst und Wissenschaft. Diskurs, Repräsentation, Transformation seit dem Beginn der Frühmoderne*, Bern, Lang, 2011, pp. 49-88.

⁵⁶ Idem, "Tra libertinaggio e libertinismo: la falsa e la vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di Napoli", in Dalma Frascarelli (a cura di), *L'altro Seicento: arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza* (atti del convegno di studi, Accademia di Belle Arti di Roma, 14 - 15 maggio 2015), L'Erma di Bretschneider, 2016, pp.103-120.

Santos Ortiz-Iribas mette in luce la mancanza di uno studio sistematico sul suo mecenatismo artistico.

In realtà allo stato attuale delle ricerche si rilevano tuttora alcune mancanze poiché alcuni viceré del XVII secolo non sono stati ancora oggetto di tesi, pur avendo lasciato tracce significative nella città di Napoli: Pedro Téllez-Girón, III duca di Osuna (1616-1620), che rivitalizzò le rappresentazioni teatrali, Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duca di Alcalà (1629-1631), con la sua contenuta ma selezionata collezione di quadri e la sua stretta relazione con il pittore José de Ribera, Fernando Joaquín Fajardo, VI marchese de Los Velez (1675-1683) che riunì a Napoli una straordinaria raccolta di quadri, sculture, arazzi ma soprattutto di argenteria e oggetti devozionali. Infine deve ancora arrivare uno studio sistematico sull'ultimo viceré spagnolo, Juan Manuel Fernández Pacecho, VIII marchese di Villena e viceré di Napoli dal 1702 al 1707, la cui grande sensibilità letteraria lo portò a riorganizzare l'Università di Napoli. Il breve periodo trascorso a Napoli dai viceré appena elencati, limitato ad un arco cronologico dai due ai cinque anni, ha sicuramente contribuito a scoraggiare le ricerche, che si auspica vengano invece intraprese per non lasciare nell'ombra figure meritevoli di una rivalutazione critica.

Per ritornare al presente lavoro, è fondamentale mettere in evidenza che nella complessa ricostruzione delle vicende collezionistiche, gli autori che hanno maggiormente sostenuto la base teorica sono stati quelli che hanno considerato l'oggetto d'arte nei suoi diversi significati. L'opera di riferimento più importante in questo campo è *Mecenati e Pittori* di Francis Haskell, in cui l'autore analizza le relazioni tra committente e artista sullo sfondo di una società che si muove e che si plasma anche intorno a esse⁵⁷; e sempre Haskell,

⁵⁷ Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Torino, Einaudi, 2020, a cura di Tomaso Montanari (1° ediz. originale 1963).

nell'introduzione al suo saggio sull'uso delle immagini per l'interpretazione della storia, aveva introdotto una convincente argomentazione sull'obbligo dello storico di fronte a una fonte visuale e cioè "sapere che cosa sta guardando, se si tratta di un manufatto autentico, quando e a quale scopo è stato creato"⁵⁸.

L'arte e la storia sociale continuano a dialogare anche nell'ultimo lavoro di Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, pubblicato la prima volta nel 2001, dove viene ribadito che le immagini necessitano sempre di essere contestualizzate, poiché "rappresentano la migliore esemplificazione del potere delle rappresentazioni visive nella vita religiosa e politica delle civiltà del passato"⁵⁹.

⁵⁸ Idem, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997 (1° ediz. originale 1993), pp. 3-10.

⁵⁹ Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2019 (1° ediz. originale 2011), p. 16.

Introducción

La Monarquía de España y el Reino de Nápoles: líneas historiográficas del siglo XX

Per le sorti della storiografia (e di tutto ciò che essa significa e implica) ben più importante e più duraturo delle periodiche “rivoluzioni storiografiche” che molti strombazzano è il quotidiano, assiduo scavo di fonti e documenti: è il continuo elaborare e rielaborare metodi, criteri e concetti del lavoro storico¹.

Un punto de partida adecuado para delinear las tendencias del siglo XX sobre las relaciones entre la Monarquía de España y el Reino de Nápoles es el ensayo introductorio de José Luis Colomer en el volumen *España y Nápoles* de 2009². Colomer repasa de manera dinámica las teorías de algunos de los historiadores principales del siglo XX que han centrado sus investigaciones en el dominio español de Italia, y que han puesto de relieve la tendencia historiográfica que, según las palabras de Benedetto Croce, había considerado este periodo “uno de los más infelices de la historia de Italia”. Esta visión reduccionista de la monarquía, presentada por sus adversarios como una fuerza opresiva, capaz de agotar la vida económica y social, persistió hasta los años cincuenta y sesenta.

La gran cantidad de estudios sobre la Italia española del siglo XVII, producidos sobre todo durante los últimos diez años, ha recuperado plenamente una fase histórica que desde la Ilustración hasta el Resurgimiento había sufrido una *damnatio memoriae*.

¹ Giuseppe Galasso, Prefazione, en Idem, José Vicente Quirante Rives, José Luis Colomer (coord.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2013, p. 14.

² José Luis Colomer (coord.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009.

Según la historiografía del Resurgimiento, como consecuencia de la dominación española, Italia habría pasado por un período de declive cultural y económico. Un juicio que tiene su origen en los trabajos de Pietro Giannone y de Francesco De Sanctis³, quienes de un modo especial, condenaron severamente en el siglo XVII la figura del poeta Giovan Battista Marino, considerado el principal responsable del alejamiento italiano del pensamiento europeo.

Fue Benedetto Croce quien en 1912, reeditando el texto de De Sanctis⁴, promovió una revisión crítica de los estudios sobre el siglo XVII diluyendo los tonos extremos de la controversia anti-española, mientras continuaba expresando un juicio negativo. Croce mantiene la necesidad de abandonar la idea de una Italia completamente corrupta debido a la dominación española, dado que también la monarquía ibérica por esa misma época estaba experimentando “*una decadenza che s’abbracciava a una decadenza*”⁵.

Este juicio negativo aparece en los estudios de Gabriele Pepe, y en un tiempo más reciente, también en los de Antonio Ghirelli⁶. Ambos estudiosos han insistido en el aislamiento al que Madrid había condenado a Nápoles. Sin embargo, Ghirelli es un caso único en el panorama actual, ya que, como se ha anticipado, desde los años setenta los estudios sobre la Italia española han contribuido al nacimiento de un nuevo modelo historiográfico. Un diseño revisionista que destaca nuevos aspectos de las relaciones entre los Estados italianos y la monarquía española. La idea de “dominación” viene parcialmente superada y reemplazada por una lectura en la que la Italia española es

³ Pietro Giannone, *Dell’Istoria civile del regno di Napoli*, Napoli, Niccolò Naso, 1723; Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870.

⁴ Benedetto Croce, *Gli scritti di Francesco de Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari, Laterza, 1917.

⁵ Idem, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949 (1° edic. 1917), p. 257.

⁶ Gabriele Pepe, *Il Mezzogiorno d’Italia sotto gli spagnoli: la tradizione storiografica*, Firenze, Sansoni, 1952; Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973.

entendida como un sistema político de estados dependientes de Madrid, pero con una relativa autonomía.

Así, la “leyenda negra” de la monarquía española en el sur de Italia es en la actualidad una idea más bien obsoleta. Giuseppe Galasso, en su introducción a un texto editado por Aurelio Musi y publicado en 1994, subrayó que para la comprensión de las nuevas orientaciones es esencial tener siempre en cuenta los paradigmas del pasado, dado que la revisión solo tiene sentido en la distinción y, en la diferente consideración y evaluación de los elementos sobre los que se ejerce⁷.

Giuseppe Galasso, quien edita la obra de Croce, en sus estudios comienza justamente con la superación de los lugares comunes de este último. Indaga en los mecanismos utilizados por la monarquía para obtener el consenso, para llegar a la formulación de una teoría que denomina “*la via napoletana allo Stato moderno*”, una expresión que luego será retomada por Aurelio Musi en sus obras. Los trabajos de Galasso, en un arco cronológico que va desde los años setenta a los noventa, parten de la necesidad de considerar el virreinato napolitano, si bien insertado en el contexto geopolítico de España, como un sistema autónomo⁸. En este sentido, se encuentra en la misma óptica el historiador Rosario Villari – que ha orientado sus estudios sobre todo hacia la historia política y cultural – sobre la idea de reconsiderar la importancia de la periferia y de reconocerle dinámicas y tensiones propias⁹. Aunque ambos ven el Reino de Nápoles lejos del poder central español, Galasso lo considera ya encaminado hacia un estado moderno, mientras que Villari estima que la

⁷ Aurelio Musi (coord.), *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 12.

⁸ Véase Giuseppe Galasso: *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura e società*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005 (1° edic. 1972) y *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo. Secoli XVI-XVII*, Torino, Einaudi, 1994.

⁹ Para su primer estudio con un enfoque social, véase: Rosario Villari, *Mezzogiorno e contadini nell'età moderna*, Bari, Laterza, 1961.

fractura con la Europa moderna, creada por la crisis que había marcado a los países europeos en el siglo XVII, es insanable¹⁰.

Desde los años ochenta, otros estudiosos han contribuido al proceso de revisión, centrándose en los mecanismos financieros y administrativos del virreinato español; basta recordar los trabajos más significativos de Luigi De Rosa, Renato Mantelli y Giovanni Muto¹¹. Siempre por aquellos años, Aurelio Musi inaugura una línea de estudios focalizada en los aspectos jurídico-institucionales del virreinato¹². Sin embargo, es en el volumen anteriormente citado, *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola* y publicado en 1994, donde el historiador abre por primera vez el diálogo entre estudiosos italianos y españoles en torno a la idea del nacimiento, desarrollo y declive del sistema de las relaciones entre España e Italia.

El conjunto de estos aportes ha puesto de manifiesto algunos importantes puntos en común, entre ellos la afirmación de Castilla como motor del complejo monárquico español y la adopción de una perspectiva global que tenga en cuenta la interdependencia entre las diferentes realidades territoriales. De hecho, Carlos José Hernando Sánchez destacó en un interesante artículo de 1997 la falta de conocimiento por parte de los estudiosos españoles, hasta los años noventa, de historiografía italiana sobre la Nápoles española y las relaciones con

¹⁰ Giuseppe Galasso, *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino, Einaudi 1965; Rosario Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari, Laterza, 1967.

¹¹ Luigi de Rosa, *Il Mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, Milano, Il Saggiatore, 1987; Renato Mantelli, *Il pubblico impiego nell'economia del Regno di Napoli: retribuzioni, reclutamento e ricambio sociale nell'epoca spagnuola (secoli XVI-XVII)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1986; Giovanni Muto, *Le finanze pubbliche napoletane tra riforme e restaurazione (1520-1634)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1980 y *Saggi sul governo dell'economia nel Mezzogiorno spagnolo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

¹² Aurelio Musi, *Momenti del dibattito politico a Napoli nella prima metà del secolo XVII*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1973, y *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida, 1989.

los demás Estados de la península¹³. Gracias a su línea de investigación, que tiene en cuenta los conceptos de “Estado” y “Corte” como términos centrales de un debate más amplio sobre la realidad multiforme del poder, a partir de los años noventa los estudios comienzan a enmarcar las realidades locales dentro de un escenario supranacional. El autor describe en sus obras la dinámica del poder que desde el Reino de Castilla se extiende a todos los territorios dependientes a través de varios tipos de ramificaciones: corte, parentesco, facciones políticas. Su trabajo sobre Pedro de Toledo inaugura una prometedora línea de estudios sobre los virreyes y su corte¹⁴.

La realidad multiforme del poder: la Corte como objeto de estudio

Las actuales líneas de investigación parecen orientadas a reconstruir las entidades territoriales de la monarquía a través de las historias de personajes individuales en su ascenso social y político. Según la perspectiva de Carlos José Hernando Sánchez, una de las claves innovadoras en el estudio de la era moderna es la Corte, considerada como un centro de poder, pero también como centro de difusión de ideologías y valores sociales. En el panorama historiográfico italiano esta línea de investigación ha sido seguida por Gianvittorio Signorotto, que centra sus estudios en el peso político asumido por las élites locales en las cortes del siglo XVI y del siglo XVII, en particular en la Milán española, y también por Nicoletta Bazzano, que investiga el gobierno siciliano ejercido por Marco Antonio Colonna, delineando la relación

¹³ Carlos José Hernando Sánchez, “Repensar el poder. Estado, Corte y monarquía hispánica en la historiografía italiana”, *Diez años de historiografía modernista*, 3 (1997), pp. 103-139.

¹⁴ Idem, *Castilla y Nápoles en el siglo XV: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

política entre Madrid y Palermo como una de las “periferias” de la monarquía española¹⁵.

La historiografía se va inclinando hacia la superación de la rígida división entre centro y periferias, a las que ya no pueden considerarse como realidades independientes, sino como instituciones atravesadas internamente por relaciones variables de fuerza y hostilidad y por estrategias puestas en práctica por una multitud de protagonistas. El tema de la Corte, por primera vez abordado y codificado por el sociólogo e historiador alemán Norbert Elias en la década de 1930¹⁶, se ha convertido en un objeto de estudio específico desde los años noventa, cuando viene adoptado como criterio de análisis por parte de centros y equipos de investigación europeos. Con el tiempo, las investigaciones han llegado a un alto nivel de desarrollo y especialización, tanto que han experimentado un verdadero proceso de fragmentación y subdivisión.

Esta atención hacia las múltiples manifestaciones de la vida cotidiana ha generado una vasta literatura hasta la fecha. Sin embargo, es importante recordar que la elaboración de esta renovación metodológica, que situaba la Corte como centro de los estudios de la edad moderna, ya se había iniciado en Italia en 1976 gracias al “Centro Studi Europa delle Corti” que promovió una serie de la casa editorial Bulzoni. En 2007 contribuyó la fundación del “Court Studies Forum”, que reúne los principales centros de estudios europeos que se encargan del tema de la Corte: la angloamericana “Society for Court Studies”, nacida en 1995, y los más recientes “Centre de Recherche du Château de Versailles” en 2005 y “La Corte en Europa” en 2006. Este último centro, fundado por la Universidad Autónoma de Madrid, elabora proyectos en los que participan instituciones públicas y privadas, promoviendo textos científicos y

¹⁵ Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Firenze, Sansoni, 1996; Nicoletta Bazzano, *Marco Antonio Colonna*, Roma, Salerno editrice, 2003.

¹⁶ Norbert Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 2010 (1ª edic. original 1938).

la publicación de una revista periódica de contenido interdisciplinario, instrumento indispensable de información bibliográfica sobre el argumento. Con el paso del tiempo, todos estos grupos de estudio han realizado investigaciones acerca del sistema policéntrico de las cortes virreinales, aplicando la misma metodología utilizada para los reales.

En los últimos veinte años, en algunos seminarios y conferencias internacionales este tema ha sido abordado desde una perspectiva innovadora, como lo destacó Manuel Rivero Rodríguez en *La edad de oro de los virreyes*, de 2011¹⁷. El historiador se aleja de una visión puramente nacionalista y analiza el virreinato como parte del sistema político de la monarquía española, repasando brevemente los dos encuentros más importantes sobre el tema. El primero de ellos, *Las Cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, tuvo lugar en Sevilla en junio del 2005. Bajo diversas perspectivas -ceremonial, espacio físico y político, circulación de las ideas entre los virreinos-, se confrontaron las cortes de Lima, México, Nápoles y Palermo. Surgen así dos tendencias historiográficas, la americanista estrechamente vinculada a la historia institucional y política, y la italianista, más afín a la historia cultural. Al mismo tiempo, emergen dos perspectivas: una comparada y otra interdisciplinaria. La primera, como el nombre indica, compara la realidad europea con la americana dando lugar a sugestivos elementos de investigación¹⁸, como la circulación de modelos entre las cortes virreinales, junto con las formas de comunicación que se establecían entre ellas. En la interdisciplinaria confluyen las reflexiones de historiadores e historiadores del

¹⁷ Manuel Rivero Rodríguez, *La edad de oro de los virreyes*, Madrid, Akal, 2011, pp. 27-29.

¹⁸ Para una reflexión sobre los aspectos comunes entre los dominios americanos y europeos, remodelados sobre la base del proceso de revisión historiográfica introducido por la *global history*, véase: Loris de Nardi, "Los virreinos de Sicilia y Perú en el siglo XVII. Apuntes sobre una comparación en el marco de la historia global de dos realidades solo geográficamente lejanas", *Estudios Políticos*, 45 (2014), pp. 55-75.

arte, transformando este sector de la investigación en un universo dotado de notables potencialidades¹⁹.

Este congreso fue la premisa del seminario internacional *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, organizado en mayo de 2008 por Joan Lluís Palos Peñarroya²⁰ y Pedro Cardim en la Universidad de Barcelona; las relativas actas fueron publicadas en el 2012. Ambos encuentros pusieron en marcha una serie de reflexiones basadas en preguntas tales como: ¿hubo realmente una corte en cada sistema virreinal? ¿Las diferentes experiencias del gobierno virreinal tenían puntos en común? Nuevas preguntas que, según Rivero Rodríguez, aunque no han recibido como contrapartida respuestas exhaustivas, han puesto de manifiesto la existencia de prometedores campos de estudio. A la pregunta de si las cortes virreinales fueron efectivamente un espejo de aquellas soberanas, se trató de dar respuesta en el último congreso internacional que este mismo estudioso organizó y que se celebró en junio de 2018 en la Universidad Autónoma de Madrid: *El sistema de Cortes virreinales en la Monarquía Hispánica: dinámicas de adaptación al factor distancia*. En esa ocasión, académicos de diferentes procedencias discutieron sobre la problemática de la distancia de las cortes virreinales de aquella central, que debido a la falta de una identidad común había representado desde siempre un factor de peligro para la estabilidad del sistema²¹.

¹⁹ Véase las diversas intervenciones publicadas en el volumen de Francesca Cantù (coord.), *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, (Actas del Coloquio Internacional, Università di Roma 3, 1-4 de junio de 2005), Roma, Viella, 2008, véase la reseña de Diana Carrió Invernizzi en *Historia Mexicana*, 2010 (236), pp. 1452-1469.

²⁰ Palos Peñarroya es autor del texto publicado en el 2010: *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la Corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, PUV, 2010.

²¹ El congreso ha permitido la publicación del volumen editado por Manuel Rivero Rodríguez y Guillaume Gaudin, *“Que aya virrey en aquel reyno”*. *Vencer la distancia en el Imperio español*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2020.

¿"Espejos que reflejan los rayos del Sol"? Los virreyes napolitanos como objeto de estudio.

Al interrogante surgido en las reuniones internacionales de los últimos años en torno a en qué medida y modo la corte virreinal puede considerarse un reflejo de la central, ya en 1634 el napolitano Giulio Cesare Capaccio había respondido parcialmente. De hecho, en su obra más conocida, *Il Forastiero*, resumió con una expresión particularmente eficaz el papel del virrey como *alter ego* del monarca:

e quasi quegli Specchi che riflettono i raggi del Sole, mentre i Re sono lontani, con la presenza essi partecipano e communicano i loro splendori. Che volete? Sono padroni, e questo basti²².

La condición de *alter ego* del soberano era lo que lo diferenciaba de todos los demás agentes de la Corona, y su corte, constituida por un gran número de personas, representaba el escenario ideal para integrar la aristocracia napolitana en el sistema imperial español. La pompa de las ceremonias no solo era el vehículo de la imagen de un rey lejano, sino que era también el medio a por el que se construía el "consenso", concepto tanpreciado por Galasso y puesto de nuevo de relieve en 2014 por la estudiosa Elisa Novi Chavarria, en su aportación al volumen *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*²³. La imagen del virrey como una emanación de la autoridad real queda establecida no solo por Capaccio, sino también por Domenico Antonio Parrino en su *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, obra encargada por el virrey Francisco de Benavides y publicada entre los años 1692

²² Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634, p. 392.

²³ Elisa Novi Chavarria, "Corte e viceré", en Giovanni Brancaccio, Aurelio Musi (coord.), *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, Milano, Guerini, 2014, pp. 103-129.

y 1694²⁴. Parrino en la introducción al primero de los tres volúmenes declara abiertamente que ha trabajado en documentos de archivo, ayudado en esto precisamente por el virrey, ya que “non mi sarebbe stato facile d’ottenere questo fine, senza l’aiuto del suo potentissimo braccio”.

A los ya citados Manuel Rivero Rodríguez y Carlos José Hernando Sánchez se deben las principales investigaciones sobre el oficio del virrey y la imagen de la monarquía en la corte virreinal. El primero se apoya en el aumento de correspondencia entre el soberano y el virrey durante la segunda mitad del siglo XVI, y en las instrucciones personalizadas que recibía ocasionalmente del Consejo de Italia para llegar a la conclusión de que el virrey, bajo el control del monarca, poseía poderes ejecutivos que con el tiempo se ampliaron²⁵. Por lo tanto, se asiste al crecimiento de una figura de carácter “polivalente” con diversas tareas y facultades de intervención, incluida la importante relación con las instituciones de la ciudad.

Hernando Sánchez investigó la evolución del cargo del virrey, inaugurando en 1994, con el ya citado trabajo sobre Pedro de Toledo, una nueva metodología que ha conjugado el análisis político y el análisis cultural, demostrando cómo los virreyes conciliaban el servicio a la Corona con sus propios intereses artísticos y culturales²⁶. De hecho, durante la etapa napolitana era usual que los virreyes se rodearan de artistas como sucedía análogamente en la corte madrileña, llegando a convertirse en verdaderos coleccionistas que, en caso necesario, actuaban como intermediarios para el

²⁴ Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico de’ governi de’ viceré del Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Parrino e Muzio, 1692-1694.

²⁵ Manuel Rivero Rodríguez, “Doctrina y práctica política en la Monarquía Hispánica: las Instrucciones dadas a los Virreyes de Italia en los siglos XVI y XVII”, *Investigaciones Históricas*, 9 (1989), pp. 196-213.

²⁶ Véase Carlos José Hernando Sánchez, “Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”, *Studia Historica. Historia moderna*, 24 (2006), pp. 43-73.

envío de obras de arte destinadas a las colecciones reales o a las fundaciones religiosas patrocinadas por ellos. Gracias a su mecenazgo, algunos artistas alcanzaron fama internacional; basta pensar en Luca Giordano y las numerosas comisiones que recibió primero con Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y luego con su sucesor Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, los dos virreyes con los que el pintor estableció una estrecha relación.

La temática de las políticas artísticas y culturales aplicadas por los virreyes, junto con las vicisitudes individuales y las trayectorias de sus carreras, se han convertido en el objeto de numerosas tesis doctorales en los últimos veinte años. La mayoría de estos, que serán analizados extensamente más adelante, han sido discutidos en universidades españolas por académicos españoles. Son excepción tres trabajos realizados por estudiosas italianas: el trabajo de Ida Mauro sobre Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda, realizado como tesis de grado en la Facultad de Conservación de Bienes Culturales de la Universidad de Tuscia de Viterbo, en el año académico 2003/2004, el de Milena Viceconte sobre el mecenazgo del duque de Medina de las Torres, del año académico 2011/2012, y finalmente el presente trabajo que se configura como la primera contribución italiana sobre el virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban²⁷.

²⁷ Para una reflexión acerca del creciente auge de los estudios de carácter italianista por parte de la historiografía española y viceversa, véase: Luis Ribot, "Italianismo español e Hispanismo italiano", en Carlos José Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, (actas del Congreso Internacional, Real Academia de España, Roma, 8 - 12 mayo 2007), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, v. I, 2007, pp. 79-90.

La política artística y cultural del IX conde de Santisteban: los motivos de elección y estructura de la tesis

El 3 de enero de 1688, en una carta dirigida a Gregorio María de Silva y Mendoza, IX Duque del Infantado y V duque de Pastrana, Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto, anunció su partida de Alicante: “quedo ya embarcado para dar principio a mi pasaje a Nápoles en dos naves ingleses”²⁸.

Benavides llegó a la ciudad partenopea el 26 de enero, después de desembarcar en Livorno y de proseguir el viaje por tierra. Había sido nombrado virrey de Nápoles el 20 de diciembre de 1687, mientras se encontraba en Madrid, a donde había retornado después de la experiencia de gobierno en Sicilia. A las numerosas cartas de *enhorabuena* que le dieron la bienvenida, se sumaron las del temor de que pudiera llevar a cabo la misma política represiva aplicada en Sicilia, y las de las sospechas de que había comprado el cargo de virrey con una sustancial donación hecha a la reina española. Sin embargo, adoptando un comportamiento cauteloso de frente a las espinosas cuestiones que habían dejado pendientes sus predecesores, logró no solo disipar los temores de buena parte de la población, sino que además ganó la confianza de un amplio sector de la opinión pública. A pesar del limitado interés que la historiografía le ha reservado, ignorando y reduciendo su figura a una visión parcial que devuelve la imagen de un ejemplar sirviente de la Corona y de un continuador de la política del marqués de Carpio, Francisco de Benavides dejó una importante huella de su paso por Nápoles.

Sus iniciativas se desplegaron simultáneamente, tanto en el espacio físico como en el simbólico, por lo que el término “espacio” aparecerá

²⁸ Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, leg. 90/1.

frecuentemente en el curso del presente trabajo, condensándose en lugares específicos de la ciudad: el Palacio Real, sede estable de la corte y al mismo tiempo lugar de paso y de ceremoniales; la residencia de Giuseppe Valletta, como espacio de encuentro de intelectuales; Largo de Palazzo, como contenedor escenográfico de las fiestas dinásticas; Santa Lucía y el Castel dell'Ovo, lugares de paseos y ocio, pero también de fortificaciones. A éstos se añaden todos los centros religiosos españoles que, bajo su patrocinio, albergaron obras de arte napolitanas en una constante actividad de mecenazgo cultural que se sirvió siempre de Madrid como modelo.

Ciertamente su colección de arte y su biblioteca no alcanzaron la consistencia de la del virrey anterior el marqués del Carpio, así como nunca se llegó, durante su virreinato, al nivel de esplendor y fasto barroco de las ceremonias organizadas por su predecesor. Benavides no hizo construir teatros sobre el agua, ni llamó de Roma a artistas y arquitectos para que proyectaran aparatos efímeros. Sin embargo, consiguió ser el protagonista de una sabia política artística y cultural, además de llevar a cabo un culto mecenazgo y refinado coleccionismo. Todo ello fue posible gracias a las relaciones que tejió con los nuevos exponentes del movimiento cultural napolitano de finales del siglo XVII, como Giuseppe Valletta y Francesco d'Andrea, y con artistas como Luca Giordano y Paolo de Matteis, o con arquitectos e ingenieros como Luca Antonio Natale y Fernando de Grunenbergh.

El *corpus* central de la tesis, insertado en un cuadro historiográfico preciso que sirve de base para la lectura de los acontecimientos y que más adelante será tratado en profundidad, se estructura principalmente alrededor del período napolitano de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban. El trabajo, si bien se articula en capítulos temáticos y no cronológicos, se

desarrolla de manera coherente con las etapas principales de la biografía política de Francisco.

Teniendo en cuenta el riesgo que advierte Rivero Rodríguez de llevar a cabo una tesis parcial limitada al período napolitano, se consideró esencial mencionar no sólo los orígenes familiares y los primeros pasos en el mundo militar, sino también su desempeño como virrey en Cerdeña y en Sicilia.

Francisco de Benavides pertenecía a la “nobleza de natura”, por lo que la primera parte del primer capítulo está dedicada a los orígenes familiares, a la formación cultural y al matrimonio con Francisca Josefa de Aragón y Sandoval, recordada por las fuentes como una mujer de fuerte temperamento que ejerció una decidida influencia en el cónyuge en la toma de decisiones. La segunda parte del capítulo se centra en los primeros pasos de Francisco en el mundo militar como capitán de costa en Granada y en los nombramientos como virrey de Cerdeña en 1676 y de Sicilia en 1678. Seguramente fue en esta última isla donde comenzó su colección porque, recuerda el biógrafo Francesco Susinno, *“sempre stette in cerca dei migliori quadri”*, algunos de los cuales partieron después hacia Madrid. El capítulo se concluye con la llegada a Nápoles y con las principales acciones adoptadas por el gobierno, como el positivo cambio de moneda y las medidas aplicadas para contener la epidemia de peste. Ambos episodios están reconstruidos a través de documentos, algunos ya publicados y otros inéditos.

El segundo capítulo se centra en la renovación cultural, en particular en la relación que se establece entre cultura y vida civil en Nápoles durante los últimos años del siglo XVII. El objetivo ha sido delinear la posición que asume Benavides en la larga y complicada polémica anticurial, a través de la defensa de la filosofía moderna por parte de Benedetto Aletino, Giuseppe Valletta y Francesco D'Andrea. A este último, que se situó entre los partidarios del grupo

civil orientada hacia una cultura que no estaba dispuesta a ser oprimida por la Iglesia, se le dedica el segundo párrafo. Gracias al hallazgo en el Archivo Ducal de Medinaceli de algunas cartas entre el secretario español Manuel Francisco de Lira, Francisco de Benavides y el presidente de la Sumaria Feliz de Lanzina y Ulloa, se reconstruye una parte de la difícil parábola política de D'Andrea, en la cual se destaca el apoyo que le ofrece Benavides con el reclutamiento en las oficinas de la burocracia napolitana. El virrey, además de demostrar una clara voluntad de proteger la autonomía del pensamiento libre de las prevaricaciones de las instituciones eclesiásticas, frecuentaba asiduamente de la riquísima biblioteca de Giuseppe Valletta. Por esta razón el editor napolitano Carlo Porpora lo definió como "*Principe d'altissimo senno, e di profonda letteratura*". El capítulo también destaca su colección de libros, compuesta principalmente por obras de arquitectura, ingeniería militar y tratados sobre filosofía moral, de los cuales se presenta la transcripción del inventario, hasta ahora inédito, en el apéndice.

El tercer capítulo trata fundamentalmente la colección de cuadros, concebida y madurada sobre la base de un proyecto preciso; ésta estaba compuesta en gran parte por obras de Luca Giordano y de artistas de escuela napolitana, entre las cuales se cuentan algunas de Paolo de Matteis, que hasta ahora no habían sido identificadas y que el presente trabajo ha devuelto al *corpus* original. Algunas de las pinturas pertenecientes a la colección del IX conde de Santisteban se han agrupado en la Fundación Medinaceli, donde todavía hoy se pueden admirar en sus dos sedes, Toledo y Sevilla. En el capítulo se dedica un gran espacio al ciclo pictórico de la *Gerusalemme Liberata*, tan apreciado por Antonio Palomino y por Antonio Ponz, y al núcleo de 24 dibujos con la "historia del Tasso", ambos obra de Luca Giordano. Del conjunto de dibujos, que por desgracia los estudiosos pasaron por alto,

actualmente se desconoce su ubicación. En el párrafo dedicado a los cuadros del pintor, se reconstruye ampliamente la historia de este grupo de obras, desde su encargo hasta su dispersión, junto con la de los retratos familiares y la del autorretrato de Giordano. El capítulo alude también, partiendo del cuadro *Natura morta con un servitore nero* de Giuseppe Recco y Luca Giordano, a los misteriosos acontecimientos narrados por Bernardo De Dominici. Se trata de la salida hacia España del pintor Recco, muerto prematuramente en Alicante, y la de su hija Elena, que debía acompañar a la consorte del virrey en su viaje de regreso a Madrid y permanecer allí hasta la muerte.

En lo específico, la reconstrucción de su colección de pinturas no se ha limitado al análisis formal y tipológico de las obras que se conservan, ya que esta dimensión material ha sido abordada por Gloria Marisol Cerezo San Gil²⁹. Moverse libremente entre los campos de la historia del arte y de la historia social, sin caer en la trampa de una narrativa genérica que habría restado valor científico al trabajo, ha permitido abrazar diferentes puntos de vista y examinar las obras bajo un nuevo prisma.

Giordano es también el protagonista del cuarto capítulo, dedicado en su totalidad a la relación que establece con el virrey y al papel clave que éste desempeñó en su partida hacia España. Del análisis del inventario de la virreina Francisca de Aragón y Sandoval y del hijo Manuel de Benavides, se ha llegado a la identificación de una voz del inventario que corresponde a un gran lienzo de Giordano, *Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, con su hija Rosalía*, ahora expuesto en la National Gallery de Londres. Además, del examen de la pintura han surgido nuevas hipótesis iconográficas que han permitido una reformulación de los tiempos de ejecución de la obra.

²⁹ Gloria Marisol Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006.

El quinto capítulo, además de su actividad como patrocinador de algunos conventos e iglesias diseminados por todo el territorio ibérico, está dedicado a la donación de las esculturas que representan las *Quattro parti del mondo*. Fueron encargadas por Benavides a Lorenzo Vaccaro y destinadas a Carlos II y Marianna de Neoburgo como agradecimiento por haber recibido el nombramiento como Grande de España.

El sexto capítulo se centra en la relación que establece el virrey con arquitectos e ingenieros militares, en particular con los hermanos Grunenbergh y con el napolitano Luca Antonio Natale. Sale a la luz una figura hasta ahora poco conocida: el ingeniero Giulio Cerruti, que fue llamado a Roma con el fin de obtener un dictamen acerca de los trabajos ya iniciados en el fortín napolitano del Castel dell'Ovo. Sin embargo, debido a la oposición del Papa, no llegó nunca a la ciudad. Por otra parte, se sitúa el general Marino Carafa, nombrado por Benavides Vicario de los Presidios de Toscana. Este último también es recordado por haber ayudado, junto con su hermano Marzio Carafa, durante el terremoto de 1688 a la ciudad de Cerreto, episodio que sirve de telón de fondo de este capítulo en el que se analizan también los puntos en común de algunas *scritture del disastro*, publicadas e inéditas, y la gestión de la emergencia por parte del virrey y de Carlos II.

El contexto urbano se convierte en el séptimo y último capítulo. Se trata del escenario de los dos eventos festivos más significativos que promovió el virrey Benavides. El primero de ellos fue realizado con ocasión del cambio de moneda y el segundo con motivo de las segundas bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo, estas últimas conmemoradas en Nápoles poco después de las ceremonias fúnebres por la trágica muerte de su primera y joven esposa María Luisa de Orléans. El trabajo concluye con los festejos celebrados en

Palacio en 1696, año en que el virrey regresa a Madrid y del que queda un precioso testimonio escrito en la *Relazione della pomposa maschera*³⁰.

La tesis termina con un apéndice en el que los documentos, inéditos y transcritos, completan o profundizan la información proporcionada en los respectivos capítulos.

Fuentes y metodología

Partiendo de los textos ya citados, se ha realizado en primer lugar un trabajo de consulta de la documentación publicada relativa al virreinato napolitano de Benavides. A continuación se examinaron numerosas fuentes sea napolitanas que españolas del siglo XVII y XVIII: crónicas, biografías de artistas y varios tipos de guías. Celano, Confuorto, Palomino, Parrino, Ponz y finalmente Vidania son los nombres que aparecen con mayor frecuencia: sus escritos son insustituibles puntos de referencia para la reconstrucción de la etapa napolitana de Benavides.

En cuanto a la investigación, ésta se llevó a cabo entre Italia y España, en archivos y bibliotecas. En el Archivo de Estado de Nápoles se ha hecho una búsqueda en los fondos *Segreterie dei viceré* y *Dispacci della Sommaria*, cuyo material inédito, si bien de tipo administrativo, confirmó ulteriormente las informaciones obtenidas a través de la lectura de la correspondencia personal conservada en otros archivos. La fase en el Archivo Histórico del Banco di Napoli ha servido principalmente para recontrolar todos los documentos que ya han sido publicados en precedencia; en este contexto se ha tentado la búsqueda de nuevos pagos a artistas que no ha dado los frutos esperados.

³⁰ Archivo Ducal de Medinaceli – Toledo, leg. 214.

Tampoco se ha podido localizar el nombre del procurador o de los procuradores de los que el virrey, sin duda, se servía.

En la siguiente tesis las fuentes diplomáticas relacionadas con el universo napolitano de aquellos años también han sido de gran utilidad, gracias a la riqueza y diversa naturaleza de la información. De esta manera, si se realiza una comparativa entre el *Carteggio ambasciatori-Napoli* del Archivo de Estado de Modena y los *Dispacci degli ambasciatori e residenti-Napoli* del Archivo de Estado de Venecia, se puede certificar que el fondo que ha portado datos de mayor interés es el segundo. Enviados al Senado de la Serenissima con una frecuencia prácticamente semanal, los despachos elaborados por los residentes venecianos con sede en Nápoles pueden considerarse verdaderos “informes” diarios sobre las festividades de la ciudad, las elecciones de gobierno, los personajes de la corte e incluso la vida privada la virreina, tema sobre el cual las fuentes oficiales suelen carecer de noticias.

El residente que elaboraba el informe no solo se relacionaba con el virrey, sino que se movía a través de un denso tejido de relaciones, sea con sus propios colaboradores, con los demás protagonistas de la corte y con las instituciones ciudadanas. Los despachos venecianos no se han utilizado desde el punto de vista de la historia diplomática, que no es el argumento de esta tesis, sino para llenar algunas de las lagunas dejadas por otras fuentes. Por lo que respecta las bibliotecas y los archivos españoles cabe destacar sobre todo el Archivo Ducal de Medinaceli con las sedes de Sevilla y Toledo y, también, la biblioteca de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, cuyos fondos han reservado más de una sorpresa. En el primer archivo mencionado, en la sede toledana, se encontraron las cartas entre el virrey y los secretarios del Despacho Universal: Juan de Angulo, Alonso Carnero, Juan de

Larrea y Antonio de Ubilla y Medina; cabe señalar que el material ha sido parcialmente publicado por María Jesús Muñoz González.

En relación con la biblioteca de la Fundación Bartolomé March, se conserva la correspondencia de Benavides con Carlos II y otras personalidades, sobre todo relativa a los años del virreinato napolitano, material que hasta ahora era prácticamente inédito. Originalmente este fondo formaba parte de la biblioteca de Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert (1880-1956), XVII duque de Medinaceli, que en los años sesenta fue adquirida por Bartolomé March, importante coleccionista y experto bibliófilo. Todos los volúmenes de la biblioteca Medinaceli fueron trasladados en 1998, año de su muerte, a la Fundación Bartolomé March con sede en Palma de Mallorca.

Los otros archivos en los que se realizó la investigación fueron el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, fundamental para el estudio y contacto directo con los inventarios de los bienes de familia y de algunos actos notariales, el Archivo Histórico Nacional de Madrid y el Archivo de la Nobleza de Toledo, en los que, a excepción de algunas cartas que ayudaron a reconstruir las vicisitudes matrimoniales de Rosalía de Benavides, no se encontró material particularmente útil.

Por último, en el Archivo General de Simancas se consultó el fondo *Estado-Nápoles* relativo a los años del virreinato de Benavides, que recoge las consultas del Consejo de Estado, pero en el que no se ha encontrado documentación sobre las relaciones con artistas o acerca del viaje de Giordano a España. Debe apuntarse que en esta tesis no se ha citado con frecuencia este fondo, a menos que fuese un acontecimiento específico como, por ejemplo, la apertura del baluarte de Santa Lucía. El motivo es porque ha sido ampliamente trabajado y publicado por los historiadores Giuseppe Coniglio y Giuseppe Galasso en sus

respectivos estudios sobre la economía y la política de gobierno del virrey Benavides.

Además de los archivos, es preciso señalar la Biblioteca Nacional de Nápoles y la Biblioteca Nacional de España, situada en Madrid. Ambas contienen una cuantiosa documentación inédita. Asimismo, se conservan numerosos documentos manuscritos e impresos del siglo XVII que han sido fundamentales para la investigación.

Estado de la cuestión

El IX conde de Santisteban, como señaló Jorge Fernández Santos Ortiz-Iribas en un artículo publicado en 2010, no ha sido objeto de particular interés historiográfico³¹. Eclipsado por los dos efervescentes gobiernos de Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, y de Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX duque de Medinaceli, su recorrido diplomático y su política artística y cultural en la ciudad partenopea no han despertado un gran interés en los historiadores del virreinato napolitano.

A esta carencia habría contribuido la inexistencia de una etapa como embajador de la Santa Sede, experiencia que normalmente acercaba a la política internacional y al “buen gusto romano”, expresión utilizada por el propio Benavides en una carta dirigida al IX duque de Medinaceli. El primero que dedica amplio espacio a su gobierno napolitano, renovado tres veces por

³¹ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “El nobilissimo teatro de Napoli: el virrey conde de Santisteban y la revalorización del patrimonio arquitectónico napolitano tras el terremoto de 1688”, en Javier Rivera Blanco (coord.), *Restaurar la memoria. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible* (actas del VI Congreso Internacional, Valladolid, Feria de la Restauración del Arte y del Patrimonio, 31 octubre - 2 noviembre 2008), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, vol. II, p. 76.

Carlos II, hasta el punto “*che lascia in dubbio se sia da Principe o da Padre*”, es Domenico Antonio Parrino en su *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*. En 1696 Diego Vincenzo Vidania, Capellán Mayor de Nápoles, traza el primer perfil biográfico completo extendiendo un memorial de la familia. De esta manera, enumera, con vistas a la inminente concesión al virrey del cargo de Grande de España, todos los prestigiosos títulos de sus antepasados³². También Pietro Giannone, en su *Dell'Istoria Civile* de 1723, dedica un breve espacio al gobierno de Benavides y “*a suoi provvedimenti, e leggi, che ci lasciò*”³³.

En cuanto a su trayectoria política y a las principales acciones de su gobierno, habría que esperar hasta el siglo XX, cuando en 1972 vio la luz la obra fundamental de Giuseppe Galasso que definió su gobierno “templado y prudente”³⁴. Los aportes relativos a su periodo napolitano se limitan a éstos, mientras que los de la etapa del gobierno siciliano han sido recientemente objeto de estudio por parte de Loris de Nardi, así como de Valeria Manfrè, quien ha indagado la relación con los ingenieros activos en Sicilia³⁵.

Acerca de su actividad como mecenas y coleccionista, las fuentes se han concentrado en su patrimonio, especialmente en las pinturas de Luca Giordano. El primero fue el pintor y biógrafo Antonio Palomino, quien redactó

³² Diego Vicente Vidania, *Al rey Nuestro Señor, Don Francisco de Benavides [...] representa los servicios heredados y propios y los de su Hijos y la antigüedad y calidad de su Casa*, Napoli, Parrino e Muzio, 1696.

³³ Pietro Giannone, *op. cit.*, pp. 472-476.

³⁴ Giuseppe Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, pp. 325-389.

³⁵ Loris De Nardi, “La costruzione del consenso come strategia politica e strumento di governo. Francisco de Benavides de la Cueva, conte di Santo Stefano, viceré di Sicilia (1679-1687)”, en Giuseppe Ambrosino, Loris de Nardi (coord.), *Matrix. Proposte per un approccio interdisciplinare allo studio delle istituzioni*, Verona, QuiEdit, 2015, pp. 77-97; Valeria Manfrè, “El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y el diseño del territorio: arquitecturas defensivas e ingenieros en Messina”, en Stefano Piazza (coord.), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 227-246.

el inventario *post-mortem* del virrey en 1716 y que, por ende, estaba al corriente de los detalles de su colección. De hecho, en *El Museo pictórico y escala óptica*, publicado en varios volúmenes entre 1715 y 1724, hizo referencia a la gran cantidad de telas poseídas por el IX conde de Santisteban, entre las cuales se hallaba un autorretrato de Giordano³⁶. El biógrafo napolitano Bernardo De Dominici, en la *Vida del pintor Giordano*, confirmó que el IX conde de Santisteban, como el virrey anterior, “*si appalesò anch’egli amante della pittura*”³⁷.

Por último, volviendo a España, Antonio Ponz en su *Viaje de España*, publicado entre 1772 y 1794, deteniéndose en la abundante presencia de las obras del pintor napolitano en la residencia de la familia Benavides, comentó: “ninguna casa de Madrid fuera de los palacios reales tiene tantas obras de este autor”³⁸.

Después de estas breves alusiones a su rol como coleccionista se registra un silencio por parte de la historiografía hasta 2006, año en el que Gloria Marisol Cerezo San Gil publicó *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, reelaboración de su tesis doctoral, en la que se reconstruye la colección de arte del virrey. La estudiosa, en la introducción del libro, aclara que ha investigado exclusivamente los fondos conservados en el Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla y en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, dejando de lado todos los demás.

Realmente, en el año 2000, un breve ensayo de Vicente Lléo Cañal, dentro del volumen *The diplomacy of art* —que se encargó de recoger las actas del congreso— ya había publicado un importante documento, que Cerezo San Gil

³⁶ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724, vol. III, p. 480.

³⁷ Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742-1745), ed. coord. Francesca Sricchia Santoro y Andrea Zezza, Napoli, Paparo editore, 2017, vol. III, p. 802.

³⁸ Antonio Ponz, *Viaje en España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joaquín de Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1772-1794, vol. I, p. 331.

había ignorado: un inventario del 1750, elaborado dos años después de la muerte del hijo del virrey, Manuel de Benavides, en el que se mencionan muchos cuadros de Luca Giordano que no estaban presentes en los documentos anteriores³⁹. En 2009, el autor volvió a publicar el inventario, esta vez en el ámbito del volumen coordinado por José Luis Colomer, *España y Nápoles*, donde se recuerda la formación literaria del virrey y la composición de su rica biblioteca⁴⁰. En el mismo volumen está presente la contribución de María Jesús Muñoz González, que focaliza la atención en el rol que ocupó el virrey en el viaje de Luca Giordano hacia España⁴¹, tema que la autora ya había abordado en un artículo de 2004 publicado por la revista *Ricerche sul '600 napoletano*⁴².

El último artículo que investiga la figura de Francisco de Benavides fue escrito por Luis Ribot y se remonta a 2018. El trabajo, que fue presentado en el ámbito de la revista *Espacio, Tiempo y Forma*, reseña los orígenes familiares del IX conde de Santisteban y subraya las etapas de su ascenso social hasta llegar al nombramiento como Grande de España⁴³.

³⁹ Vicente Lleó Cañal, "The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban", en Elizabeth Cropper (coord.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, (atti del colloquio, Firenze, Villa Spelman, 1998), Milano, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 121-150.

⁴⁰ Idem, "El virrey IX conde de Santisteban (1688-1696)", en José Luis Colomer, *op. cit.*, pp. 457-459.

⁴¹ María Jesús Muñoz González, "El Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)", en José Luis Colomer, *op. cit.*, pp. 468-473.

⁴² Idem, "Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano", *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 158-163.

⁴³ Luis Ribot, "El IX Conde de Santisteban (1645-1716). Poder y ascenso de una casa noble a través del servicio a la Corona", *Espacio, Tiempo y Forma*, 31 (2018), pp. 23-42.

Marco teórico de referencia

El filón de estudios sobre el coleccionismo artístico virreal como actividad complementaria a la carrera diplomática, junto con el de la biografía política, constituyen el antecedente inmediato del presente estudio.

En los últimos años el género biográfico ha ocupado cada vez más espacio en la historiografía española, como ya destacó María de los Ángeles Pérez Samper, cuando en un artículo de 2011 afirmó que lo que en los años sesenta y setenta se había definido como “un género indigno de pertenecer a la historia por muchos historiadores”, y, sin embargo, estaba experimentando por aquellos años “un interesante renacimiento”⁴⁴.

En particular, las biografías de los virreyes han recibido un fuerte impulso a partir de los años noventa, cuando se recupera el modelo narrativo y descriptivo, que durante las dos décadas precedentes había sido duramente cuestionado y puesto en tela de juicio en base a una supuesta carencia de criterios científicos. Sin embargo, gracias al innovador trabajo de Carlos José Hernando Sánchez sobre Pedro de Toledo, se ha recuperado y revalorizado este modelo, a través de un nuevo enfoque metodológico que combina la historia política y la historia cultural, esta última ciertamente deudora de las teorías de Peter Burke⁴⁵.

A partir de ese momento algunas tesis doctorales comenzaron a afrontar los itinerarios de los virreyes desde un punto de vista tripartito - orígenes, política y mecenazgo. Entre estas se recuerdan la de Isabel Enciso, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, de 2002, y la de

⁴⁴ María de los Ángeles Pérez Samper, “De historia, de biografías, de validos y de validos de validos”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 197-205.

⁴⁵ Sobre el actual debate acerca de la dirección de la historia cultural en el ámbito de la historiografía española, véase: Carolina Rodríguez-López, “Cultural History in Spain. History of Culture and Cultural History: same paths and outcomes?” en Jorge Rogge (coord.), *Cultural History in Europe. Institution-Themes-Perspectives*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 211-238.

Ana Minguito Palomares, *Linaje, poder y cultura: el gobierno de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653)*, del mismo año. Sin embargo, en estos trabajos realizados por los continuadores de Hernando Sánchez, Manuel Rivero Rodríguez, pese a reconocer en ellos una gran contribución al conocimiento del reino de Nápoles, sostiene que el esquema tripartito puede aplicarse a los virreyes con personalidad imponente como es el caso de Pedro de Toledo, pero no cuando se trata de “virreyes mediocres”. Asimismo, afirma que limitar el estudio solo a la etapa virreinal conlleva el riesgo de sobrecargar de un significado excesivo dicha experiencia, que no era otra cosa que una etapa obligatoria estando al servicio del soberano⁴⁶.

Este nuevo método de investigación ha dado frutos significativos, demostrando al mismo tiempo y de manera evidente unas limitaciones que en parte han sido superadas por algunas tesis doctorales dirigidas por Juan Luís Palos Peñarroya de la Universidad de Barcelona. Se trata de trabajos que han ampliado el campo de investigación hasta ahora restringido únicamente a la etapa napolitana, llegando en algunos casos a reconstruir el recorrido biográfico completo.

La primera en ofrecer un trabajo extraordinario y multifacético fue Diana Carriò Invernizzi que defendió su tesis en 2006: *Entre Nápoles y España. Cultura política y mecenazgo de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón (1611-1690)*; en este trabajo la autora abordó el patrocinio cultural ejercido por Pedro y Antonio de Aragón. Este estudio fue seguido, en 2013, por el de Milena Viceconte: *Il duca de Medina de las Torres (1660-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo aristocratico e decadenza della monarchia*, y por el de Ángel Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, de 2015.

⁴⁶ Manuel Rivero Rodríguez, *La edad de oro...*, op. cit., p. 21.

Al mismo tiempo, en la Universidad Complutense de Madrid se han proyectado investigaciones que tratan el tema de los virreyes, pero, que a diferencia de aquellas han seguido la horma de Hernando Sánchez, investigan fenómenos específicos como el coleccionismo de obras de arte y de libros o el mecenazgo musical. Concretamente las tesis de Gloria Marisol Cerezo San Gil, *La colección artística de los IX Condes de Santisteban (coleccionismo de cuña napolitana en casas nobles españolas a finales del siglo XVII)*, de Leticia de Frutos, *El VII Marqués del Carpio (1629-1687), mecenas y coleccionista de las artes*, ambas defendidas en 2006, la de José María Domínguez Rodríguez, *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, de 2010 y por último, de 2016, la de Felipe Vidales del Castillo, *El VII Marqués del Carpio y las letras*.

Se separa de la lista anterior, dado que fue discutida en la Universidad de Granada en 2005, la tesis de David García Cueto, *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*, que merece la pena citar ya que a pesar de la diferencia de temática, comparte la estructura de los capítulos y el enfoque teórico de base. El estudioso señala en la introducción que el resultado heterogéneo de la tesis —punto a favor del trabajo— se debe justamente a la superación de los límites disciplinarios de la historia del arte, que debería partir siempre “del compromiso con el estudio del contexto histórico y cultural”.

Todas las tesis mencionadas, a excepción de la de Cerezo San Gil y de la de Frutos, de las que se tratará en profundidad más adelante, han sido consultadas para poder establecer la metodología utilizada. Se destaca especialmente el trabajo de Carriò Invernizzi, que en la versión relaborada de su tesis publicada bajo el título *El gobierno de las imágenes*, subraya el

mecenazgo artístico de Pascual y Pedro Antonio de Aragón⁴⁷. En particular, existen dos concordancias con este trabajo. La primera se refiere a la elección de abrir algunos espacios relativos a la cultura napolitana de la segunda mitad del siglo XVII, y la segunda a la tipología de fuentes utilizadas: avisos, crónicas, textos sobre el ceremonial y correspondencia de la época, además de consultas del Consejo de Estado. En relación con este último punto, lo que diferencia la presente tesis de las anteriormente citadas es la mayor utilización de la correspondencia privada de carácter público, fuente aún bastante inexplorada por los historiadores del arte, junto con una prudente aproximación a las fuentes diplomáticas.

En cuanto a las tesis de Cerezo San Gil y de Frutos, es esencial destacar que ambas han constituido el punto de partida y referencia a lo largo de este trabajo. Las investigaciones de Cerezo San Gil han facilitado el reconocimiento de los inventarios familiares y han hecho posible la formulación de algunas hipótesis; mientras que la sapiente reconstrucción de los acontecimientos conectados a la colección del marqués del Carpio, realizada por de Frutos, se ha demostrado un valioso acervo de noticias e ideas.

A estas tesis es necesario asociar los numerosos artículos, ensayos y monografías sobre las relaciones artísticas entre Italia y España y sobre el mecenazgo virreinal. Sin entrar en una lista que sería demasiado extensa, se considera oportuno señalar aquellas contribuciones que han estimulado y orientado las reflexiones más significativas en el curso de la presente investigación.

En primer lugar, el *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco: 1650-1717*, a cargo de Attilio Antonelli, resultó imprescindible en la revisión de algunos

⁴⁷ Diana Carriò Invernizzi, *El poder de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Editorial-Vervuert Verlag, 2008.

acontecimientos históricos a través de los textos del ceremonial de Nápoles⁴⁸. También la lectura de algunas monografías publicadas por el Centro de Estudios Europa Hispánica ha demostrado ser de fundamental importancia para el conocimiento del estado de la investigación sobre la circulación de obras de arte: *España y Génova*, *España y Bolonia*, e *España y Nápoles*⁴⁹. Junto con estos recursos, también cabe señalar el texto editado por Alessandra Anselmi, *La Calabria del vicereyno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, de 2009, que comprende una serie de contribuciones centradas en el papel desempeñado por las zonas periféricas, en este caso la Calabria del siglo XVII⁵⁰.

Otro texto publicado en 2017 que resulta relevante es *Visiones cruzadas*, que tiene el gran mérito de proporcionar una visión global sobre el tema. Es el resultado del proyecto *Poder y representaciones culturales en la época moderna: la Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVII)*, llevado a cabo por algunos académicos de la Universidad de Barcelona. El volumen contiene breves biografías de todos los virreyes, contribuciones que los curadores mismos definen en su conjunto como “un pequeño homenaje a la obra de Parrino”⁵¹.

Queda por mencionar el volumen colectivo *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, que presenta la más reciente actualización relativa a los estudios sobre coleccionismo, tema que se

⁴⁸ Attilio Antonelli (coord.), *Cerimoniale del vicereyno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.

⁴⁹ Piero Boccardo, José Luis Colomer, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, CEEH, 2004; José Luis Colomer, Amadeo Serra (coord.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, CEEH, 2006.

⁵⁰ Alessandra Anselmi (coord.), *La Calabria del vicereyno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, 2009.

⁵¹ Ida Mauro, Milena Viceconte, Juan Lluís Palos Peñarroya, *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

analiza a través de diferentes categorías de mandatarios: virreyes, embajadores y religiosos⁵².

Además de estos volúmenes, otras aportaciones han contribuido a la apertura de nuevas perspectivas, en particular las de Leticia de Frutos y las de Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas. De la primera, dos ensayos han sido fundamentales, ya que han dado la posibilidad de investigar a fondo los acontecimientos concernientes a algunas pinturas pertenecientes al virrey Benavides⁵³. De Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas ha sido esencial el texto que analiza un informe enviado por Benavides a Carlo II acerca de los daños causados por terremoto de 1688⁵⁴. Siguiendo en el ámbito del contexto urbano, es significativo mencionar otro artículo del académico español, *Il bel lido luminoso: The Planning of Strada Medinaceli in Naples (1697)*, en el que, aunque se hace hincapié principalmente en la génesis de la avenida Medinaceli en Nápoles, se recuerda también la apertura del baluarte de Santa Lucía ordenado por Benavides, proporcionando de esta manera un importante punto de partida para la reconstrucción de este argumento⁵⁵. El IX duque de Medinaceli ha sido objeto de otro ensayo suyo, *Tra libertinaggio e libertinismo : la falsa e la vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di*

⁵² Fátima Halcón (coord.), *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna. Arte y coleccionismo en la Italia durante la Edad Moderna*, Granada - Sevilla, Editorial Universidad de Granada y Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

⁵³ Leticia de Frutos Sastre, "Una serie de pinturas de la colección Santisteban y un boceto de Luca Giordano en España", en *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 19-26 y "Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor", *Early Music*, vol. XXXVII, 2 (2009), pp. 187-200.

⁵⁴ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *El Nobilissimo Teatro di Napoli...*, op. cit., pp. 75-84.

⁵⁵ Idem, "Il bel lido luminoso: The Planning of Strada Medinaceli in Naples (1697)", en Julia Burbulla, Ana-Stanca Tarabasi-Hoffmann (coord.), *Gartenkunst und Wissenschaft. Diskurs, Repräsentation, Transformation seit dem Beginn der Frühmoderne*, Bern, Lang, 2011, pp. 49-88.

*Napoli*⁵⁶, en el que Santos Ortiz-Iribas subraya la falta de un estudio acerca de su mecenazgo artístico.

En realidad, teniendo en consideración el estado actual de la investigación, se evidencian todavía notables carencias. Algunos virreyes del siglo XVII aún no han sido objeto de tesis doctorales, a pesar de haber dejado huellas significativas en la ciudad de Nápoles: Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna (1616-1620), fue quien renovó las representaciones teatrales en Nápoles; Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duque de Alcalá (1629-1631), con su reducida pero seleccionada colección de cuadros y su estrecha relación con el pintor José de Ribera; Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de Los Vélez (1675-1683) que reunió en Nápoles una extraordinaria colección de pinturas, esculturas, tapices y en especial, de platería y objetos devocionales. Finalmente, aún no ha sido realizado un estudio sistemático sobre el último virrey español, Juan Manuel Fernández Pacecho, VIII marqués de Villena y virrey de Nápoles desde el 1702 al 1707, cuya gran sensibilidad literaria lo llevó a reorganizar la Universidad de Nápoles. El breve período de permanencia en Nápoles de los virreyes que se han enumerado —limitado a un lapso cronológico de dos a cinco años— ciertamente ha contribuido a desalentar posibles iniciativas de investigación, dinámica que se espera cambie para no dejar de lado figuras merecedoras de una revaluación crítica.

Siguiendo con el presente estudio, es fundamental señalar que, en la compleja reconstrucción de los acontecimientos relacionados con el ámbito de las colecciones, los autores más significativos para el encuadre teórico han sido aquellos que consideran el objeto de arte en sus diferentes significados y

⁵⁶ Idem, “Tra libertinaggio e libertinismo: la falsa e la vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di Napoli”, en Dalma Frascarelli (coord.), *L'altro Seicento: arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza* (actas del congreso, Accademia di Belle Arti de Roma, 14-15 mayo de 2015), L'Erma di Bretschneider, 2016, pp. 103-120.

dimensiones. En este sentido, una obra de referencia esencial es *Mecenati e Pittori* de Francis Haskell. El autor analiza las relaciones entre el cliente y el artista en el contexto de una sociedad que se mueve y da forma a su alrededor⁵⁷. Haskell, en la introducción al ensayo sobre el uso de las imágenes en la interpretación de la historia, elabora una argumentación bastante convincente acerca del deber que tienen los historiadores delante de una fuente iconográfica, en pocas palabras: “*sapere che cosa sta guardando, se si tratta di un manufatto autentico, quando e a quale scopo è stato creato*”⁵⁸.

El arte y la historia social continúan dialogando en el último trabajo de Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, publicado por primera vez en 2001. En esta obra se reitera la necesidad de contextualizar las imágenes, porque “*rappresentano la migliore esemplificazione del potere delle rappresentazioni visive nella vita religiosa e politica delle civiltà del passato*”⁵⁹.

⁵⁷ Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Torino, Einaudi, 2020, a cargo de Tomaso Montanari (1ª edic. original de 1963).

⁵⁸ Idem, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997 (1ª edic. original de 1993), pp. 3-10.

⁵⁹ Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2019 (1ª edic. original de 2011), p. 16.

Capitolo 1

Il tempo dell'erudizione, lo spazio del potere.

Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto, viceré a Napoli

1.1. La famiglia Benavides: alle origini di una "nobleza de natura"

Francisco de Benavides, secondogenito di Diego de Benavides e di Antonia Dávila e Corella, nacque nel novembre del 1645 da una famiglia aristocratica appartenente alla "nobleza de natura" (**fig. 1**), definita così perché acquisita grazie ad alleanze politiche con la casa reale e non ottenuta mediante compere o favori¹. Questa antichissima stirpe, originaria del territorio di León, si imparentò per due volte con la Casa reale di Castiglia: la prima nell'ultimo terzo del XII secolo, durante il regno di Alfonso VII di Castiglia (1126-1157), il quale destinò al suo figlio illegittimo Fernando Alfonso la signoria di Benavides, e la seconda nel XIII secolo, quando Juan Alfonso IX de Benavides divenne uno degli uomini di fiducia del re Fernando IV.

La posizione assunta da Juan Alfonso de Benavides nella corte castigliana favorì sicuramente quella dei suoi figli. Uno di questi, Juan Alfonso de Benavides (?-1365), conosciuto come "el mozo" per differenziarlo dal padre, si distinse per aver preso parte alle campagne militari contro gli eserciti di Granada e del Marocco; la difesa della città di Tarifa gli permise di ottenere incarichi di rilievo, oltre che territori, anche durante il regno di Alfonso XI. L'arrivo del nuovo monarca, Pietro I, non interruppe la sua partecipazione ai

¹ L'atto di battesimo non riporta la data precisa di nascita, ma la colloca genericamente "en uno de los días del mes de noviembre del año pasado de 1645": Archivio di Medinaceli, Sevilla (d'ora in avanti ADM-Se), leg. 3, ff. 107-113. Sui membri della sua famiglia e sui titoli acquisiti nel tempo, le due fonti di riferimento sono DE BENAVIDES, 1660, e VIDANIA, 1696.

compiti di governo e alle campagne militari, ma anzi si convertì in uno dei suoi più fidati uomini e riuscì ad accumulare, attraverso donazioni reali, una ricchezza consistente, incentrata soprattutto sulle terre dell'antico regno lionese². Divenne VIII signore di Benavides e alla sua morte senza discendenza, nel 1364, il patrimonio nobiliare della famiglia passò a suo cugino Men Rodríguez de Biedma, che adottò il cognome Benavides, rispettando così la condizione stabilita nel contratto di primogenitura.

Il testamento di Juan Alfonso de Benavides, redatto nel 1358, pose le radici della signoria di Santisteban, che nel 1371 Enrico II de Trastámara decise di donare a Men Rodríguez de Benavides per i servizi prestati³. Quest'ultimo, diventato così il primo signore di Santisteban del Puerto (fig., raccolse numerosi successi militari. Dal quarto matrimonio con María Manrique de Lara nacque il suo primogenito Gómez Méndez de Benavides, ma a causa della sua morte precoce l'eredità dei suoi domini passò al fratello Día Sanchez de Benavides, il quale fu rivestito di importanti incarichi accanto a Enrico III, nei conflitti di Granada e del Portogallo. Gli successe suo figlio Men Rodríguez de Benavides, IV signore di Santisteban, la cui importante vittoria ottenuta nella guerra di Granada gli valse un enorme ampliamento dei suoi possedimenti. Suo figlio Día Sanchez de Benavides, nato dal matrimonio con Leonor Dávalos, figlia del Condestable de Castilla Ruy López Dávalos, fu il quinto signore di Santisteban; successivamente, nel 1473, Día Sanchez di Benavides ottenne da Enrico IV di Castiglia il privilegio reale di convertire in contea tutto

² Sulla traiettoria politica di Juan Alfonso de Benavides e sui servizi prestati a Pedro I, cfr. DÍAZ MARTÍN, 1975, e QUINTANILLA RASO, s.d.

³ Il documento di concessione, conservato in ADM-Se, Privilegio rodado, n. 58, è trascritto integralmente in QUINTANILLA RASO, 1976.

il territorio di Santisteban, che comprendeva le tre località di Castellar, Las Navas di San Juan e Santisteban del Puerto⁴.

A partire da questo momento, per i Benavides cominciò un percorso di enorme ampliamento territoriale e patrimoniale, ottenuto attraverso donazioni regie ma soprattutto intrecci matrimoniali con altre famiglie aristocratiche, a partire da quello del nipote di Dña Sanchez de Benavides, Francisco, III conte di Santisteban (?-1518), con María Carrillo y Velasco (?-?), figlia di Alfonso Fernández de Córdoba. Grazie a questa unione il XVI secolo vide l'incorporazione delle città di Somontín e Fines, mentre le nozze tra Francisco de Benavides, V conte di Santisteban (1526-1580) e Isabel de la Cueva (?-1599) apportarono al casato la signoria di Solera, che si convertì in marchesato nel secolo successivo⁵.

Sarà però attraverso il matrimonio celebrato nel 1629 tra Diego de Benavides, VIII conte di Santisteban (1607-1666) (**fig. 2**) e Antonia de Corella e Dávila, X contessa di Cocentaina e VII marchesa de Las Navas (1619-1648), che si genererà la maggiore aggregazione territoriale, permettendo così l'espansione del casato andaluso dei Benavides nei territori valenziani e abulensi.

Diego de Benavides discendeva da Francisco de Benavides, VII conte di Santisteban del Puerto (1582-1640), e da Brianda de Bazán (1581-1627)⁶. I suoi

⁴ Si veda VIDANIA, 1696, p. 235. Sull'insediamento della famiglia Benavides nel territorio di Santisteban del Puerto, si veda il contributo di DEL CARMEN REQUENA PARILLA, 2007.

⁵ Con un atto notarile stipulato tra il 1628 e il 1629, conservato in ADM-Se, leg. 29, doc. 10, ff. 7r-ss, Francisco di Benavides, VII conte di Santisteban, il suo erede Diego e la contessa vedova di Cocentaina, Jeronima Dávila, presente come tutrice di sua figlia, stabilirono che i titoli sarebbero diventati da quel momento proprietà esclusiva degli eredi maschi con cognome Benavides.

⁶ Brianda di Bázan era la figlia di Álvaro di Bázan, primo marchese di Santa Cruz (1526-1588), e di María Manuel di Benavides (?-?), figlia a sua volta di Francisco de Benavides, V conte di Santisteban del Puerto. Le unioni matrimoniali tra le due famiglie continuarono anche nelle generazioni successive, come si ricorda in VIDANIA 1696, p. 28.

primi passi nel mondo militare ebbero luogo in Italia, come capitano di fanteria dell'esercito di Savoia. Partecipò alla campagna militare spagnola del 1640, anno in cui la monarchia aveva subito una grande sconfitta di fronte alle truppe portoghesi che lottavano per la secessione. Tra il 1640 e il 1642 ebbe l'incarico di reclutare uomini per soffocare il movimento indipendentista in Catalogna e Aragona; infine nel 1647 Filippo IV lo nominò governatore e capitano generale dell'esercito nel regno di Galizia, con lo scopo di difendere il territorio dalle incursioni portoghesi⁷.

Da Vidania si apprendono la maggior parte delle notizie sul suo prestigioso curriculum politico, dalla sua nomina a viceré di Navarra nel 1653 a quella di ministro plenipotenziario nella Pace dei Pirenei, il cui trattato fu firmato dai ministri Mazzarino e Luis Mendéz de Haro y Guzmán il 7 settembre del 1659:

El año 1653 pasó a servir el cargo de Virrey y Capitan General del Reyno de Navarra, donde assistió hasta el de 1660 que su magestad permitió se retirasse a componer los negocios de sus Estados [*omissis*]. Assistió en Fuenterrabía à Don Luis Méndez de Haro, Marques del Carpio, quando dispusò el Tratado de la Paz con Francia, como plenipotenciario⁸.

La notizia, riportata da Vidania, della partecipazione di Diego alla negoziazione del trattato, trova un fondamento storico in due relazioni a stampa scritte da chi era presente all'evento: quella considerata ufficiale di Leonardo del Castillo⁹ e quella di un compilatore di cui si sa ben poco, Don

⁷ Il primo lavoro monografico su Diego de Benavides si deve a MERCADO EGEA, 1990. Un elenco aggiornato di tutto il consistente materiale d'archivio relativo alla sua attività di governo in Perù è in SANCHÉZ GONZÁLEZ, 2016, pp. 239-250.

⁸ VIDANIA, 1696, p. 342.

⁹ Si veda DEL CASTILLO, 1667, p. 59, in cui il conte di Santisteban non viene citato come ministro ma come una delle "Guardas" che seguirono il corteo di Filippo IV e della figlia.

José de Butrón y Mújica¹⁰. Secondo quest'ultimo Diego fu accompagnato da suo figlio, il marchese de Las Navas, riferendosi con molta probabilità a Francisco, che quindi ebbe modo di assistere a un momento storico decisivo per la storia della Spagna. È interessante ricordare che Castillo accenna anche alla partecipazione del pittore Velázquez nella decorazione e allestimento scenografico del padiglione di legno sull'Isola dei Fagianani, costruito per ospitare prima i numerosi incontri per la negoziazione della pace e poi l'incontro finale tra i due monarchi per la firma del trattato.

Il padiglione era costituito da due parti uguali per dimensione, ma decorate in maniera differente, che confluivano in un ambiente enorme, quello destinato all'incontro. Velázquez, secondo Castillo, avrebbe partecipato in quanto "Aposentador de Su Majestad" e a lui si devono la decorazione del castello di Fuenterrabía e quella degli ambienti della zona del padiglione che avrebbe accolto il gruppo spagnolo. Fu il pittore a selezionare e inviare personalmente gli arazzi, disponendo così l'allestimento di una vera e propria galleria, in cui la serie dell'*Apocalisse*, formata da arazzi di grandi dimensioni e di tessuto pregiatissimo, fu collocata nella sala principale, costituendo il pezzo forte dell'intera decorazione¹¹. L'intervento di Velázquez, che morì pochi mesi dopo il suo rientro a Madrid, sembra essersi limitato quindi al contributo artistico e il suo ritratto nel gruppo dei membri della corte spagnola, avanzato da qualche studioso, non appare verosimile¹².

¹⁰ Il resoconto di Don José de Butrón y Mújica, *Relación panegírica de la jornada de los señores, señor don Luis Méndez de Haro y señor cardenal Julio de Mazarino, a la conferencia de los Tratados de la Paz entre el católico Filipo Cuarto el Grande de España, y el cristianísimo Luis Catorce de Francia*, Madrid, Pablo de Val, 1659, è stato consultato nell'edizione critica di WULLMS, 2012, pp. 69-70.

¹¹ Per l'intervento del pittore e la descrizione dell'apparato di arazzi, si veda COLOMER, 2003, in cui lo studioso mette in evidenza che la scelta dei temi in realtà non seguiva un coerente filo narrativo o un programma decorativo preciso, poiché spaziava da soggetti religiosi a quelli mitologici.

¹² Ivi, p. 86, nota 72.

Oltre alle fonti letterarie si è a conoscenza anche di una testimonianza visiva dell'importante evento di ratifica finale del trattato, che avvenne il 7 novembre del 1659: si tratta di uno dei quattordici arazzi realizzati dal 1665 in poi nella celebre manifattura Gobelins a Parigi, a cui collaborarono due artisti della corte di Luigi XIV, Charles Le Brun e il fiammingo Adam Frans van der Meulen, e a cui poi si rifaranno alcuni artisti nelle versioni successive.

Di Adam Frans van der Meulen si conserva inoltre un quadro poco noto che sarebbe stato eseguito a partire da un disegno preparatorio per l'arazzo realizzato da Le Brun. In esso, raffigurante in dettaglio i due monarchi e il gruppo centrale dei partecipanti¹³, si può notare una variante significativa nell'abbigliamento di Filippo IV e del suo seguito, che appare qui caratterizzato da un tono più deciso rispetto a quello neutro e scialbo dell'arazzo. Nella versione finale dell'arazzo da presentare a Luigi XIV, Le Brun potrebbe quindi aver volutamente sminuito nella resa pittorica la rappresentanza spagnola, sacrificando però in tal modo la verità storica dell'evento¹⁴. Per quanto riguarda l'identificazione dei numerosi membri della corte spagnola che avevano accompagnato Filippo IV nel suo viaggio, non è facile né intuitivo il riconoscimento dei singoli componenti¹⁵. L'unico di cui si è certi è quello a fianco della futura sposa, identificabile in Luis de Haro y Guzmán; d'altronde una posizione così centrale poteva essere occupata solo da lui in quanto protagonista indiscusso dell'evento insieme al re.

Risulta quindi difficile distinguere i volti di quelli che sembrano affollarsi alle spalle di Maria Teresa. Tuttavia non sembra forzato riconoscere, nell'unico personaggio che compare in posizione frontale e a figura intera, proprio Diego

¹³ Il dipinto è conservato a Londra, in collezione privata: Ivi, p. 75, fig. 7.

¹⁴ Ivi, p. 73. L'arazzo si conserva attualmente presso l'Ambasciata di Francia a Madrid.

¹⁵ Ci si può solo eventualmente rifare all'elenco di persone riportato da DEL CASTILLO, 1667, pp. 247-248.

de Benavides, soprattutto se si confronta il suo unico ritratto, quello di autore ignoto adesso a Lima¹⁶, con la versione del pittore francese Jacques Laumosnier (1669-1744), conservato nel Musée de Tessé, nel piccolo comune francese de Le Mans (**figg. 3-3a**).

Fu forse proprio grazie alla sua partecipazione a quest'evento che Filippo IV gli affidò la reggenza del Perù, che governò dal 1660 fino al 1666¹⁷. Diego de Benavides si sposò tre volte ma fu solo attraverso il matrimonio con la prima moglie Antonia Dávila e Corella, come già citato in precedenza, che si unirono tre titoli: la contea di Santisteban, il marchesato di Las Navas e il contado valenziano di Cocentaina, quest'ultimo già dalla seconda metà del XV secolo proprietà della famiglia Corella.

I due ebbero cinque figli: Francisco (1645-1716), che ereditò il titolo di primogenito dopo la scomparsa prematura dei fratelli Pedro (1642-1659) e Manuel (1648-1668), María Teresa (?-1704) e Jerónima Micaela (1644-?). Mentre quest'ultima contribuì con il suo matrimonio nel 1668 con Diego Mesía Felípez de Guzmán, terzo marchese di Leganés (1691-1698), ad ampliare la parentela nobiliare della famiglia Benavides¹⁸, María Teresa costituì per Francisco un ottimo appoggio a corte, grazie al suo secondo matrimonio, oltre

¹⁶ Il ritratto è in cattive condizioni, ma non tali da rendere irrecognoscibili le fattezze del volto.

¹⁷ Il più recente contributo sulla sua politica in Perù è in JIMÉNEZ, 2015, dove si evidenzia la debolezza con cui affrontò i problemi di governo. Non si ricordano particolari iniziative a carattere culturale promosse da Diego de Benavides, tranne quella per la costruzione del primo teatro moderno a Lima, distrutto poi da un incendio; la notizia, priva di riferimenti a fonti, è in SANCHÉZ GONZÁLEZ, 2016, p. 244.

¹⁸ Tra i beni registrati nell'inventario del III marchese di Leganes, nel 1711, compare un quadro di Giordano ricevuto in dono dal viceré Benavides: "una pintura en Lienzo de zerca de dos Baras de Alto y vara y media de Ancho Marco negro y Perfil colorado en que esta Nra señora con el niño en las Manos sobre las Rodillas el niño mirando y señalando con la mano derecha a la Gloria q esta enzima con diferentes querubiens sn Joseph detrás de Nra Señora y Sn Juan Arrodillado a los Pies q es de mano de Jordan tasa que vale dos mill Reales de vellon. Y dize Dn Manuel de Abellan se la presento al sr. Marques difunto el sr. Conde de Santisteban", in PÉREZ PRECIADO, 2010, p. 834, nota 2.784.

che una fonte diretta di informazioni¹⁹. Si sposò infatti due volte, la prima con Luis Ramón Aragón Folch, VI duca di Segorbe e VII duca di Cardona (1608-1670), da cui ebbe tre figli, e la seconda con il conestabile di Castiglia Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, VII duca di Frías (1629-1696), il quale dal 1676 cominciò a rivestire un ruolo determinante nel percorso politico di Francisco de Benavides, caldeggiando la sua nomina a “Grande di Spagna”²⁰ (fig. 4).

La ricerca della “grandezza” era stata da sempre la grande ossessione di Francisco²¹, come del resto per suo padre Diego, il quale nel memoriale di famiglia, steso prima di partire per il Perù, aveva dichiarato che la sua ambizione sarebbe stata proprio quella di ottenere questo titolo:

Representa a Vuestra Majestad que en su persona, y casas, y las de su hijo, han concurrido, y concurren todas aquellas calidades, grados, y meritos, para obtener la Grandeza, y cobertura, que por este Memorial suplica a Vuestra Majestad se sirva concederle²².

Il VII duca di Frías che per oltre vent’anni aveva rivestito il prestigioso incarico di maggiordomo maggiore del re Carlo II, fu uno dei principali sostenitori a corte di Francisco, perché ne aveva riconosciuto le capacità politiche e perché riteneva di essere in debito con lui per aver favorito la propria ascesa sociale.

Dopo la morte della prima moglie, Diego de Benavides si risposò nel 1651 con la cognata Juana Dávila e Corella (?-1653), matrimonio che durò solo tre anni e da cui non nacquero figli. Il suo terzo e ultimo matrimonio fu con Ana de Silva e Manrique de la Cerda (?-1671), da cui ebbe due eredi: Teresa e Josefa.

¹⁹ Sul ruolo della sorella a corte, si veda Capitolo 5.

²⁰ RIBOT, 2018.

²¹ *Memorial de Santisteban a Carlos II suplicando la grandeza de España*, in ADM-To, leg. 78, ramo 25, ff. non num.

²² DE BENAVIDES, 1660, pp. non num.

Quest'ultima, nata nel 1662, sposò nel 1674 Juan Manuel Fernández Pacheco y Zuñiga, VIII duca di Escalona e marchese di Villena, personaggio di rilievo che nel 1713 fondò la Real Academia Española.



1. Stemma araldico della famiglia Benavides, 1572



2. Autore ignoto, *Diego de Benavides y de la Cueva, VIII conte di Santisteban*, seconda metà XVII secolo



3. Jacques Laumosnier, *Incontro di Luigi XIV di Francia con Filippo IV di Spagna sull'Isola dei Fagiani nel 1659*, seconda metà XVII secolo



3a. Jaques Laumosnier, *Incontro di Luigi XIV di Francia con Filippo IV di Spagna sull'Isola dei Fagiani nel 1659* (particolare con il ritratto di Diego de Benavides), seconda metà XVII secolo



4. Bartolomé Esteban Murillo, *Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar*, 1658 ca.

1.2 La formazione culturale di Francisco di Benavides

Diego de Benavides aveva coltivato interessi letterari: questo può costituire un indizio sulla formazione del giovane Francisco, argomento su cui le fonti del tempo non gettano purtroppo luce. Il padre del futuro viceré fu introdotto alla cultura umanistica dal Colegio Imperial di Madrid, l'istituzione culturale di insegnamento più prestigiosa della Spagna del XVII secolo, dove compì i suoi studi (**fig. 5**).

Fondato dalla Compagnia di Gesù, il Colegio acquisì il titolo di "Imperiale" nel 1603, grazie alla protezione dell'imperatrice Maria d'Austria (**fig. 6**), che ritiratasi dopo la vedovanza nel convento delle Descalzas di Madrid, ne accettò il patronato. L'imperatrice lasciò in eredità all'istituzione gran parte dei suoi beni, tra cui alcuni terreni annessi all'edificio in calle Toledo che permisero l'edificazione, dopo una parziale demolizione dell'antico complesso, di un nuovo edificio. Il Colegio Imperial, che offriva studi di grammatica, retorica e teologia²³, ebbe tra i suoi studenti Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, oltre ai figli dei nobili madrileni; l'istituzione ospitava inoltre la più importante biblioteca di Madrid del XVII secolo. I gesuiti diedero grande impulso anche all'organizzazione e agli addobbi delle cerimonie religiose, di cui resta testimonianza in numerose relazioni²⁴. La canonizzazione di Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Javier, nel 1622, segnò anche l'esordio nel campo letterario di Diego de Benavides:

²³ Sulla storia complessiva dell'istituzione e sulla sua importanza nella società madrilenana, il punto di riferimento essenziale è SIMÓN DÍAZ, 1992; l'opera fu edita la prima volta in tre volumi, usciti tra il 1952 e il 1959. Sugli insegnamenti impartiti si veda BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, 1995.

²⁴ Si veda SIMÓN DÍAZ, 1987. Un interessante contributo sulle rappresentazioni festive e teatrali in relazione all'architettura della nuova chiesa, utilizzata dai gesuiti come spazio scenografico, è quello di FUENTES LÁZARO, 2011.

Iba el ultimo Don Diego de Benavides y de la Cueva, mayorazgo del conde di Santisteban, caballero de hasta quince años y que también frecuenta aquellos estudios y con tanto cuidado y vigilancia que puede ser ejemplo a los mayores Príncipes. Estudia, no como quien lo toma para entretenerse, sino como si huviera de valer por letras: y ha se le luzido tan bien su cuidado, que aseguran sus maestros, no ha salido jamás de los estudios quien en verso latino, estilo erudición o humanidad le haga ventaja. Acompañávanle los Meninos de su Majestad y cavalleritos de hábito. Iba de capa y gorra con mucha riqueza y airosamente a caballo, llevaba en una hasta azul y perfilada de plata el certamen impreso en raso blanco puesto sobre raso prensado, ceñido todo de puntas de oro en forma de lábaro, o pendón romano. Prosiguieron en esta forma hasta la plaza por la calle de Toledo, donde estaba gran multitud de pueblo esperándole. Fueron derechos a Palacio y allí fixaron el cartel²⁵.

Diego si distinse con la poesia “Heroicum Carmen”, per cui ricevette un premio “no como discipulo, sino como maestro”²⁶. La frequentazione del Colegio Imperial fu quindi determinante per Diego, poiché gli permise di emergere successivamente come poeta e latinista. Scrisse infatti numerosi componimenti poetici e testi in prosa, che nel 1664 furono raccolti dai suoi figli Manuel e Francisco in un’unica opera letteraria in latino dal titolo *Horæ succisivæ*²⁷. Quest’ultima, composta in tre parti, *Carmina* (tre libri di poemi), *Elogia Varia* (poesie) e *Oracula divina ex tribus primis Geneseos capitibus, ad Christianam politicam expensa* (trattato in prosa), costituì sicuramente per il figlio Francisco il primo approccio alle materie umanistiche²⁸.

²⁵ MONFORTE Y HERRERA, 1622, p. 14. Il passo è trascritto per la prima volta in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 58, ma con alcune lacune e senza indicazione della fonte.

²⁶ MONFORTE Y HERRERA, 1622, p. 4.

²⁷ Per un approccio all’opera, si veda il saggio di RINCÓN GONZÁLEZ, 2008.

²⁸ La raccolta ha conosciuto un’edizione critica in HIGUERAS MALDONADO, 1992.

La formazione di Francisco avvenne quindi in un ambiente familiare fertile, e la sua biblioteca, di cui si tratterà più avanti, ne è la concreta testimonianza²⁹. D'altronde appena arrivato a Napoli nel 1688, entrò subito in contatto con i circoli intellettuali della città, e le parole dell'editore partenopeo Carlo Porpora che tessono le sue lodi, ne confermano lo spessore culturale:

fra que' gran'uomini che con maraviglia e commendazione l'han visitato non posso io traspasare l'Eccellentissimo Signor Don Francisco Benavides, Conte di Santo Stefano, al presente Viceré Capitan generale del regno, Principe d'altissimo senno, e di profonda letteratura, il quale fra le prime cose, che volle andare vedendo in questa città, poichè con tanto plauso ci giunse, fu la medesima libreria, nella quale buona pezza s'intertenne [*omissis*]³⁰.

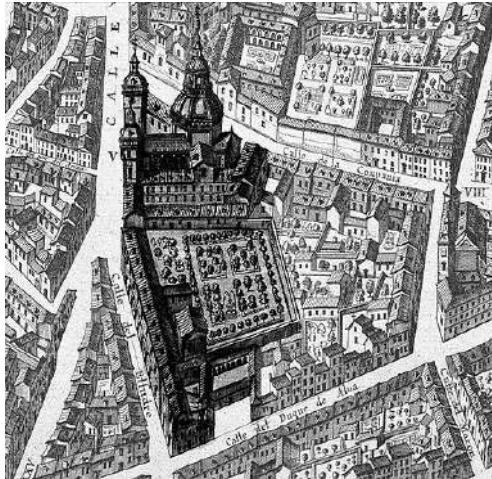
La "libreria" menzionata dall'editore Porpora è quella di Giuseppe Valletta, intellettuale di rilievo e proprietario di una ricchissima biblioteca composta da più di sedicimila volumi³¹. La sua residenza, ubicata nel Palazzo degli Orsini di Gravina, nell'attuale via Monteoliveto, accoglieva anche una variegata collezione d'arte, formata da quadri, medaglie, vasi antichi e statue³², e costituì un importante punto di ritrovo per gli intellettuali europei e per gli artisti.

²⁹ Sull'importanza della biblioteca del viceré si veda Cap. 2. L'inventario dei libri, trascritto in Appendice 3, è conservato in ADM-Se, leg. 19. ff. 131-153v.

³⁰ Si tratta della dedica a cura dell'editore, contenuta all'interno della ristampa dell'opera postuma di LESENA, 1688, pp. [6-7]; la notizia è in LEO CAÑAL, 2009, p. 448.

³¹ Sulla sua biblioteca, di respiro europeo, si veda COMPARATO, 1970.

³² In DE DOMINICI 1742-1745, vol. II, p. 888, si parla addirittura di museo: "fu così dilettante di pittura che non solo unì la sua famosa libreria, per la quale si era reso assai chiaro appresso quasi tutti i letterati di Europa, ma a caro prezzo cercò di avere le pitture più rare, anche da oltremontani paesi, per adornare il suo museo". Il contributo più recente su Valletta come collezionista d'arte e sulla tipologia della sua raccolta, è di LORIZZO, 2015.



5. Pedro de Texeira, *Topographía de la Villa de Madrid* (dettaglio del Colegio Imperial), incisione, 1656.



6. Juan Pantoja de la Cruz (attr.), *La emperatriz doña María de Austria*, 1600 ca.

1.3 Il matrimonio con Francisca Josefa de Aragón y Sandoval

Nell'estate del 1660, pochi mesi prima della partenza per il Perù, Diego de Benavides organizzò il matrimonio del figlio Francisco con Francisca Josefa de Aragón y Sandoval (1647-1697), appena tredicenne. La celebrazione del matrimonio avvenne per procura:

No puedo ir en persona a efectuar el dicho matrimonio a la ciudad de Lucena donde está la dicha señora doña Francisca de Aragón y Sandoval, por tanto, otorgo poder cumplido a don Diego y a don Antonio de Benavides (...) en mi nombre y como yo mismo, representando mi persona se puedan desposar por palabras³³.

Francisca Josefa vantava una nobile discendenza: era figlia di Luis Ramón di Aragon (1608-1670) e Mariana Isabel di Sandoval (1614-1651). Il padre, figlio di Enrique Ramón de Aragón, aveva accumulato per eredità paterna i titoli di V marchese di Comares, VII duca di Segorbe e VIII di Cardona. L'importante casato degli Aragona risultava, nella prima metà del XVII secolo, già pienamente inserito nella sfera politica e diplomatica della casa reale.

Gli zii paterni di Francisca erano infatti Pascual e Pedro Antonio de Aragón³⁴. Il primo ebbe una brillante carriera politica: nel 1650 entrò a far parte del Consiglio dell'Inquisizione e più tardi del Consiglio di Aragona. Fu viceré di Napoli dal 1664 fino al 1666, anno in cui fu chiamato da Filippo IV a Madrid

³³ *Capitulaciones matrimoniales entre el excelentísimo Señor Francisco de Benavides y Doña Francisca de Aragón otorgadas a 16 de septiembre de 1660 ante Francisco Suarez*, in ADM-Se, leg. 29, pieza 16, ff. non num. Antonio de Benavides era molto legato al nipote Francisco, a cui nel 1691 lasciò in eredità parte dei suoi beni, tra cui alcuni arazzi, dipinti e il ritratto realizzato da Juan Carreño de Miranda; la notizia è segnalata in CERESO SAN GIL, 2006, p. 62, nota 97.

³⁴ Sulla traiettoria politica dei due fratelli, si veda la monografia di CARRIÓ INVERNIZZI, 2008, in particolare pp. 35-104.

per occupare il posto di Inquisitore generale; a Napoli fu sostituito dal fratello Pedro Antonio, che governò la città dal 1666 al 1672.

Il casato aragonese aveva inoltre incrementato i suoi titoli e i suoi beni anche attraverso il consueto espediente dei contratti matrimoniali; il caso più eclatante fu quello di Catalina Antonia de Aragón, sorella della futura viceregina, considerata all'epoca l'ereditiera più ricca di Spagna grazie al matrimonio con Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda e Portocarrero, VIII duca di Medinaceli e di Alcalà; da questa unione nacque Luis Francisco de la Cerda y Aragón, futuro IX duca di Medinaceli e viceré di Napoli dal 1696 al 1702.

L'altra alleanza matrimoniale che consolidò il lignaggio degli Aragón fu quella dei genitori di Francisca. La madre Mariana de Sandoval portava infatti in dote i ducati di Lerma e il marchesato di Denía. Quella dei Sandoval era una nobile famiglia castigliana, i cui membri avevano rivestito ruoli di grande importanza politica, a cominciare da Cristóbal Gómez de Sandoval e Rojas (1553-1625), duca di Lerma e *valido* di Filippo III. Quest'ultimo aveva sposato Catalina de la Cerda, figlia dei duchi di Medinaceli, da cui aveva avuto Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, a sua volta padre di Luis Ramón.

Dopo il matrimonio per procura tra Francisco de Benavides e Francisca de Aragón, quest'ultima portò in dote la cospicua somma di 100.000 ducati³⁵. Gli sposi si stabilirono i primi tre anni a Lucena, luogo di nascita di Francisca, per poi trasferirsi a Madrid, nel palazzo acquistato alla fine del XVI secolo da Leonor Dávila y Toledo (**figg. 7-8**)³⁶.

³⁵ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, p. 61.

³⁶ Filippo III aveva concesso nel 1612 alla nonna del futuro viceré la possibilità di affittare come *huésped de aposento* il gruppo di case ubicato vicino alla chiesa di San Pedro el Viejo, in Calle del Nuncio. L'informazione è in MERCADO EGEA, 1990, p. 12.

Grazie alle ricerche di Cerezo San Gil si viene a conoscenza della distribuzione degli spazi nella residenza, che rimase di proprietà dei Benavides per circa duecento anni. Dagli inventari di famiglia la studiosa ha dedotto che l'abitazione si sviluppava su due piani e aveva anche un piccolo oratorio, e che verso la fine del XVII secolo si era ampliata con la costruzione di spazi nuovi per accogliere la scuderia³⁷. Nel 1716 Manuel de Benavides apportò una modifica alla residenza, creando una galleria di passaggio per unirla con la parrocchia di San Pedro el Real, oggi San Pedro el Viejo, luogo dove si celebrarono la maggior parte dei battesimi di famiglia³⁸. Oggi ciò che resta è il portale in pietra con lo stemma familiare, ubicato nella strada chiamata "Pretil de Santisteban" (**figg. 7-8**).

Francisco e Josefa ebbero diciassette figli, ma solo cinque raggiunsero la maggiore età. Fu Manuel (1683-1748) a ereditare tutti i titoli e a preoccuparsi della gestione del patrimonio familiare, poiché i fratelli maggiori, Diego e Luis, erano morti precocemente. Diego de Benavides, III marchese di Solera e XII conte del Risco (1663-1693), ricordato da diverse fonti storiche per la sua brillante carriera militare, sposò nel 1682 Teresa María de la Cerda y Aragón (**fig. 9**)³⁹. Quest'ultima, che aveva già avuto un figlio dalla precedente relazione con Luis Francesco Fernández di Cordova, morì a Palermo di parto⁴⁰

³⁷ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, pp. 32-36.

³⁸ Così ricorda il cronista DE MESONERO ROMANOS, 1861, pp. 62-63: "entre dichas calles del Almendro y del Nuncio, y la antigua de la Parra (hoy costanilla de San Pedro), dando frente a la puerta de la antiquísima parroquia de esta advocación, se ve otra casa principal, de sólida construcción y regular forma, conocida por la casa de Santisteban, apoyada por uno de sus costados en el pretil a que da su nombre".

³⁹ Si veda VIDANIA, 1696, pp. 472-482, e ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791, vol. I, pp. 362-364. Nella Biblioteca Nazionale di Napoli (d'ora in avanti BNN) si conserva un'incisione che ritrae la consorte di Diego de Benavides, inserita all'interno dell'opera di POLIZZI, 1685.

⁴⁰ Si veda ANTONELLI, 2012, p. 422: "este cavallero era cuñado del señor marqués de Cogolludo, casado con su hermana que murió en Sicilia de parto".

pochi mesi dopo il matrimonio e il suo corpo fu traslato nel convento delle clarisse di Cocentaina⁴¹.

Non avendo avuto eredi dal primo matrimonio, il marchese di Solera decise di risposarsi con Mariana de Borja, XII duchessa di Gandía (1676-1748), ma morì durante una battaglia prima di conoscere la sua consorte⁴². Diego de Benavides era stato infatti nominato da Carlo II, nel 1686, generale dell'esercito di Lombardia, con lo scopo di contrastare le ambizioni francesi di Luigi XIV, che dal 1690 cercava di estendere il suo potere nell'Italia settentrionale. Alcune lettere di Francisco de Benavides del 1690, dirette al nipote Luis de la Cerda y Aragón, allora ambasciatore a Roma, raccontano della "poca fortuna"⁴³ e dei "subcessos poco favorables"⁴⁴ della campagna combattuta dal figlio Diego, fino alla tragica notizia della sua morte in una delle ultime battaglie, il 4 ottobre del 1693⁴⁵. Il marchese di Leganés fu incaricato del difficile compito di comunicare la notizia della morte alla famiglia. Il re Carlo II fu invece informato direttamente da una lettera di Francisco de Benavides, a cui rispose:

en ocasión del grave sentimiento por fallecimiento del marqués de Solera, vuestro hijo, cuja noticia os puedo asegurar que la he sentido. Vasallo que supo corresponder con tanta gloria a las muchas obligaciones de su nacimiento y que tendré siempre presente a la memoria de su merito y

⁴¹ La badessa del convento di Cocentaina certificò la ricezione e la sepoltura del corpo della giovane Teresa María. Il documento è conservato in ADM-Se, *Índice del Ducado de Santisteban*, f. 624.

⁴² L'unica descrizione dettagliata della sua morte in battaglia è in ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791, p. 363.

⁴³ FBM, B81-B-06/09, vol II, 29 agosto, f. 454r.

⁴⁴ Ivi, 12 settembre, f. 458v. Anche negli *Avvisi* del 27 ottobre del 1693, n. 2, consultati nella Biblioteca Napoletana di Storia Patria (d'ora in avanti BNSP), si legge "Si è poi verificata la dubbia morte dello scritto Sig. Marchese di Solera figlio di quest'Ecc. Sig. Vicerè Maestro di Campo del Terzo di Lombardia, e Governatore di Navarra, seguita nella scritta battaglia in Piemonte".

⁴⁵ FBM, B81-B-06/09, vol II, 19 dicembre, f. 549v.

servicios para atender por ellos y por los de vuestra casa, a quanto fuere de vuestro mayor consuelo⁴⁶.

Il corpo di Diego non fu mai trovato, ma il viceré collocò il suo monumento funebre nella chiesa della Virgen del Milagro, a Cocentaina, che negli anni successivi fu arricchita proprio da Benavides con numerose opere d'arte inviate da Napoli. L'altro figlio, morto anche lui in giovane età, era Luis di Benavides, IV marchese di Solera (1665-1706). Come erede, dopo la tragica morte di suo fratello maggiore, fu obbligato a portare a termine alcuni compiti, tra cui quello di sposare la sua promessa sposa Mariana de Borja, nel 1694. Riuscì a consolidare la sua carriera politica ottenendo da Filippo V, quindi in pieno cambio dinastico, il vicereame di Navarra (1702-1706) e l'incarico di Gentiluomo di Camera, come ringraziamento per la fiducia riposta in lui da parte di alcuni settori della nobiltà. Il padre Francisco, nel suo testamento del 1716, certificò che suo figlio Luis "muriò repentinamente en accidente el uno de Julio de 1706"⁴⁷.

Francisco de Benavides e Francisca Josefa de Aragón y Sandoval ebbero anche delle figlie, ma ne sopravvissero solo due, Ana María⁴⁸ (1672-1720) e Rosalía (1679-1734) che si sposarono rispettivamente con Guillén Ramón de Moncada, VI marchese di Aitona (1671-1727), e Luis Ignacio de Borja y Córdoba, XI duca di Gandía e VIII marchese di Lombay (1679-1748)⁴⁹.

⁴⁶ VIDANIA, 1696, p. 481.

⁴⁷ ADM-Se, leg. 31, doc. 56.

⁴⁸ Interessante è la notizia, riportata da CEREZO SAN GIL, 2006, p. 44, della sua rinuncia all'eredità familiare dei beni: si accontentò infatti della dote di centomila ducati.

⁴⁹ Alcuni riferimenti al contratto matrimoniale di Rosalía sono contenuti in una serie di lettere scritte tra il 1693 e il 1694 dalla viceregina dirette al futuro suocero Pascual Francisco de Borja, X duca di Gandía (1653-1716), di cui si parlerà diffusamente nel Cap. 4.



7. Portale della residenza Benavides con lo stemma in pietra, Madrid



8. Targa toponomastica di "Calle del Pretil de Santisteban", Madrid



9. Autore ignoto, *D. Teresa Benavides e la Cerda Marc^a. di Solera*, acquaforte, 1685

1.4. I primi incarichi: da Capitano della Costa di Granada a viceré di Sardegna

Fu sotto il periodo di reggenza da parte della regina Marianna d'Austria, dal 1665 al 1675, che il futuro viceré mosse i suoi primi passi sulla scena politica⁵⁰. In un documento datato 14 giugno 1672 è contenuto il decreto di nomina di Francisco de Benavides come "Capitan de la Costa de Granada"⁵¹, con il compito di controllare tutte le fortificazioni del litorale e informare regolarmente Carlo II sulle eventuali situazioni di emergenza⁵².

Francisco de Benavides scriveva infatti, in una lettera diretta alla Regina, il 22 giugno 1672, che "haviendo tomado posesión de la Capitaneria General de esta Costa", da quel momento in poi il suo ruolo sarebbe consistito nel "comprender individualmente el estado en que se halla la guarnición para prevenir el reparo"⁵³. L'impegno fu portato felicemente a termine, come si evince dalla risposta del 9 maggio 1673, in cui elogiava la capacità di Francisco di essere riuscito a ristabilire il rispetto della Corona, definendo la sua politica permeata da "templanza y prudencia"⁵⁴, a differenza delle "diligencias violentas" messe in atto dal duca di Uceda. Si distinse anche nella partecipazione alle campagne militari in difesa della Catalogna, nel 1675. Il 3 aprile dello stesso anno la Regina gli ordinò di reclutare mille uomini da "los lugares de los siete partidos de esta Costa para remitirle a Cataluña en esta

⁵⁰ Sui ruoli politici rivestiti da Benavides prima di approdare in Italia, si veda VIDANIA, 1696, le cui informazioni sono in gran parte confermate nella consistente documentazione d'archivio in FBM.

⁵¹ *Ordenes y Decretos de Carlos II*, in FBM, B84-A-15, ff. 8-9.

⁵² Il suo compito era quello di fornire alla Corona notizie sullo stato della "cavalleria, infanteria, Guardias de las Costas, y Castillos, arcas de población y lo demas": VIDANIA, 1696, p. 408.

⁵³ FBM, B84-A-15, f. 11.

⁵⁴ Ivi, f. 27. Il "Duque de Uceda" citato dalla Regina è sicuramente Gaspar Téllez Girón, V duca di Osuna e duca di Uceda (1625-1694), Governatore del Ducato di Milano dal 1670 al 1674.

campaña”⁵⁵, ringraziandolo tre mesi dopo per l’attenzione riservata “en la formación de este tercio que a sido muy importante para reforcar el exercito de Cataluña”⁵⁶.

Intanto il 7 dicembre dello stesso anno, attraverso un dispaccio reale firmato da Pedro Fernández del Campo y Angulo, Benavides lasciò l’incarico di capitano della Costa di Granada per essere nominato pochi giorni dopo viceré di Sardegna. Il 21 gennaio 1676 Carlo II gli scriveva infatti da Madrid:

para que las Galeras de España y otra de Genova, que se hallan en el puerto de Barcellona, hayan luego al de Malaga, de que he parecido advertimos para que lo tengais entendido, (...) con la prevención y disposición que conviene de suerte que lleguen al dicho puerto sin (***) de dilación, los embarqueis y executeires, vuestro viaje con toda celeridad por lo que importa, que los halleis en Cerdena cuanto antes y que puedan volver dichas dos Galeras de España y Genova en virtud de las ordenes que para ello los tengo dadas sin perder tiempo, a la Costa de Cataluña, donde son tan necesarias⁵⁷.

Dopo essere partito da Malaga, Benavides arrivò a Cagliari il 14 aprile 1676⁵⁸. Qui dimostrò fin da subito le sue qualità di buon governante, quando nel 1677 riuscì a riconciliare le *Cortes*, che erano state messe duramente in discussione dalla repressione attuata dal duca di San Germán tra il 1668 e il 1673. La perdita di forza del legame tra la monarchia e l’isola aveva preso avvio dall’omicidio del viceré Camarasa, ordinato nel 1668 da parte della nobiltà locale, che voleva recuperare il proprio potere perduto⁵⁹. Cosciente del fatto

⁵⁵ Ivi, ff. 37-38.

⁵⁶ Ivi, f. 47.

⁵⁷ Ivi, ff. 75-76.

⁵⁸ Si veda VIDANIA, 1696, p. 409.

⁵⁹ Sul viceregno sardo negli anni di Carlo II si veda MANCONI, 2010, pp. 552-556, in cui tuttavia le poche notizie riprendono quelle già riportate da MATEU IRBAS, 1976, vol. 2, pp. 143-148.

che proprio la nobiltà e le oligarchie municipali avrebbero potuto facilmente opporre resistenza al suo governo, Benavides le riavvicinò alla Corona. Con lui si potè quindi ritenere chiusa in Sardegna l'epoca di rivendicazioni, cominciata poco più di vent'anni prima con il conte di Lemos, e avviata la "costruzione del consenso"⁶⁰.

Una chiara intenzione celebrativa del potere della monarchia spagnola in Sardegna si può leggere nel Mausoleo di Martino il Giovane (**fig. 10**) della Cattedrale di Cagliari; la sua costruzione, come testimonia una delle iscrizioni di lode, fu promossa da Fernando Joaquín Fajardo de Requenses y Zúñiga, marchese di Los Vélez (1635-1693), viceré in Sardegna dal 1673 al 1675.

L'incarico fu commissionato allo scultore genovese Giulio Aprile, che terminò i primi cinquanta pezzi della struttura nel giugno del 1676 e li inviò a Cagliari, dove arrivarono in cattedrale per essere montati a ottobre; tuttavia il corpo centrale del sepolcro era così ancora incompleto. Fu nel 1677 che Francisco de Benavides decise di far completare il lavoro con l'aggiunta di due nicchie laterali, in cui collocare le due statue raffiguranti la *Fede* e la *Giustizia*.

L'ampliamento del mausoleo è testimoniato da tre iscrizioni in lode del viceré Benavides: una nel primo registro e le altre due in cima alle due statue. Grazie alla documentazione ritrovata dalla studiosa Sara Caredda nell'Archivio di Stato di Cagliari, si viene inoltre a conoscenza che nel 1677 il console spagnolo che si trovava a Genova, Augustín Arpe, fu incaricato di supervisionare la realizzazione "del peu i dels costats se ha de fer per dit sepulcre", cioè le due già citate nicchie⁶¹.

⁶⁰ L'espressione è ripresa dal saggio di DE NARDI, 2015.

⁶¹ Si veda CAREDDA, 2016, pp. 220-221.



10. Giulio Aprile, *Mausoleo di Martino il Giovane*, 1676-86, Cagliari, Cattedrale

1.5 L'esperienza di governo in Sicilia

Il 17 agosto del 1678 Francisco de Benavides fu nominato viceré di Sicilia, sostituendo Vincenzo Gonzaga in un momento delicato, quello in cui la città di Messina, dopo aver attraversato una fase di ribellione dal 1674, era stata reintegrata nell'orbita spagnola⁶². Il nuovo viceré punì i messinesi con grande durezza, sottraendo autonomia al Senato e agli organi di amministrazione cittadina, decidendo che i suoi membri sarebbero da quel momento in poi stati scelti direttamente da lui. Dispose la chiusura delle Accademie della Stella, della Fucina e degli Abbarbicati, così come delle università⁶³.

L'antica indipendenza della città fu schiacciata simbolicamente anche con la confisca delle scritture contenenti i privilegi, custodite nella cattedrale. Di quest'ultima fu distrutta la campana, con la quale i ribelli erano stati chiamati a consiglio. Il bronzo fuso fu riutilizzato per costruire una statua equestre a Palermo, distrutta poi nel 1849, rappresentante Carlo II a cavallo in atto di schiacciare l'Idra della ribellione (**fig. 12**), di cui ci resta una testimonianza nell'incisione contenuta all'interno del *Teatro eroico e politico* di Parrino (**fig. 11**)⁶⁴. L'opera, realizzata dallo scultore Giacomo Serpotta (1652-1732), recava sul piedistallo un'iscrizione che ricordava l'infamia dei messinesi, e che Vidania, nel suo memoriale, riportava per esteso:

CAROLO II HISPANIARUM ET SICILIA REGE
Illustrissimus e Excellentissimus D.Franciscus Benavides
Davila e Corella, Comes Sancti Stephani
Prorex e Capitaneus Generalia
Prope Divinia Augustissimi Regis Clementiae Inhaerens

⁶² Sulla rivolta messinese si veda RIBOT, 2002; per un approfondimento sulla sua conseguente repressione si veda invece BOTTARI, 2005.

⁶³ RIBOT, 2018, p. 29.

⁶⁴ PARRINO 1692-1694, vol. III, p. 509. Sul monumento equestre, il cui modello si trova al Museo Pepoli di Trapani, si veda BARBERA, 2017.

Ne dirutis, ut par erat, tot Rebellium Aedibus
 Publicus Civitatis deformaretur aspectus;
 Unam tantummodo Domum Senatoriam
 In qua periuri ac perfidi Messanae Rectores
 Cunctis malignantium Consily, ruptis totius
 Debitae Fidelitatis habenis, foedissimas inierunt conivrationes
 Regis Imperium conantes demoliri
 Et tandem Francorium Dominio capita subiacentes,
 Sibi, et Patriae exitium decrevere, solo aequari
 Aratro, Subyci, ac sale conspergi iussit.
 Nec non ut inde de pieta eiusdem Regis effigies,
 Venerationi exposita, nesario fuerat ausu sublata,
 Inibi aeviterna restitueretur, aenam aerae
 Campanae, quae a proxima Turri Rebelles ad
 Immania quaeque flagitia saepe numero convocarat
 conflatam restauravit⁶⁵.

Anche nel resto dell'isola, in particolare a Palermo, il viceré mise in atto una serie di strategie politiche per soffocare le spinte di autogoverno. Il Senato palermitano, costituito dal vecchio potere feudale, pretendeva di gestire il governo cittadino senza intrusioni da parte di Benavides, ma il viceré anche qui riuscì a ripristinare il controllo. Una testimonianza della riaffermazione dell'autorità spagnola è stata vista nella serie di ritratti dei viceré commissionata da Benavides per allestire la galleria del Palazzo Reale di Palermo⁶⁶:

non devesi lasciare in obliuione, il leggiadro abbellimento dal suo industrioso ingegno inventato nella Galleria del Reggio Palazzo di Palermo [*omissis*]. Memorie veramente degne d'eternità, per le quali s'avvivano come presenti, l'antiche; e si propongono á generosa emulatione quel de' successori ne' futuri governi á pro del Regno di Sicilia. Fu cosa ben degna della magnificenza de' Romani inalzando

⁶⁵ VIDANIA, 1696, p. 412.

⁶⁶ Si veda MAURO, MANFRÉ, 2011.

le Statue de gl'Huomini Illustri anco ne' Tempij; il Viceré l'ha imitato sublimando l'Imagini de gl'Heroi della Spagna, che han governato il Regno di Sicilia⁶⁷.

Una raffigurazione della galleria si trova nel manoscritto *Teatro Geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, risalente al 1686 e conservato a Madrid nell'Archivo General e Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores (**fig. 13**)⁶⁸. In un recente articolo Di Fede ritiene che questo testo sia stato commissionato da Benavides, opinione condivisibile anche alla luce dell'analisi della sua ricca e variegata biblioteca, in cui erano presenti molte mappe e testi di argomento geografico, chiaro segno del suo interesse per la disciplina⁶⁹.

Sugli autori dei ritratti le fonti letterarie e documentarie tacciono, così che l'unica possibilità per avanzare ipotesi sarebbe quella di ricucire la trama di relazioni che costruì Benavides a Palermo con gli artisti del tempo. Finora l'unica testimonianza che fa cenno ad alcuni pittori entrati in contatto personale con il viceré, è quella del biografo siciliano Francesco Susinno, il quale raccontava che Benavides, arrivato a Messina nel 1679, "sempre stette in cerca dei migliori quadri"⁷⁰. Dal racconto di Susinno sembra che il viceré avesse soprattutto commissionato o ricevuto in dono opere con lo scopo di inviarle in terra iberica. Furono infatti trasferiti a Madrid alcuni quadri di Antonino Barbalonga, "cioè la Madonna della sagra lettera della cappella del Senato, e di S. Cecilia dianzi descritti con altri due, cioè un'Erminia col pastore,

⁶⁷ Il passo, tratto da AURIA, 1697, p. 74, è trascritto in MAURO, MANFRÉ, 2011, p. 124. Ad Auria fu commissionata l'opera direttamente dal viceré nel 1687, ma vide la luce solo nel 1697.

⁶⁸ Sull'analisi dell'immagine, cfr. *ivi*, p. 125.

⁶⁹ Il manoscritto, in due tomi, è composto da 99 tavole a colori, che offrono una descrizione della Sicilia dal forte effetto visivo, le cui immagini sono state pubblicate integralmente in DE SETA, CONSOLO, 1990, pp. 179-332. Un'acuta riflessione sulla genesi del codice madrileno e sulla possibile committenza da parte di Benavides è in DI FEDE, 2008.

⁷⁰ SUSINNO, 1724, p. 224. Ringrazio la prof.ssa Rosanna De Gennaro per la segnalazione.

ed un' Armida coll' amato Rinaldo"⁷¹. Al pittore Mario Fermo avrebbe ordinato di realizzare una copia della tela di Antonino Barbalonga che si trovava nella cappella privata del Senato di Messina, in cui "sta figurata l'ambasceria che spedì la città di Messina alla Madre di Giesù Cristo nel primo secolo della Chiesa, circa il 41 di nostra salute"⁷², con lo scopo di trasferire l'originale in Spagna, mentre un quadro di Agostino Scilla, raffigurante "la visita di Maria Vergine a santa Elisabetta"⁷³, gli sarebbe stata donata direttamente dal pittore. Susinno racconta ancora, nella biografia di Filippo Giannetti (1630-1702), pittore specializzato nelle vedute messinesi e trasferitosi a Palermo dopo un breve periodo di apprendistato nello studio di Abraham Casembrot, che Benavides gli avrebbe commissionato alcune tele "mandate in Ispagna". Nel 1687 l'artista sarebbe partito per Napoli insieme al viceré⁷⁴, città dove avrebbe poi ottenuto successo per le sue vedute:

Passato lo stesso signore al governo di Napoli seco portollo facendoli sperimentare gli effetti della sua buona grazia. In quella città egli però si fece apertura col suo sapere, apprezzato e chiamato il Giordano de' paesi ed il padre della facilità e felicità per la prestezza. Dipinse varie e belle vedute della città di Messina⁷⁵.

La tradizione della sua fama come "Giordano de paesi" è ripresa anche da una fonte successiva:

per la facilità e per la speditezza delle opere fu detto il Giordano de' paesisti. Chiamato a Napoli pel conte di

⁷¹ Ivi, p. 154.

⁷² Ivi, p. 225.

⁷³ Ivi, p. 235.

⁷⁴ In contrasto con la data del Susinno è CECI, 1899, p. 1, che afferma che il pittore risultava a Napoli già dal 1680, anno di iscrizione alla corporazione dei pittori napoletani.

⁷⁵ SUSINNO, 1724, pp. 172-175.

Santo Stefano, suo protettore, moltò operò ed arricchì di be' lavori Palermo⁷⁶.

Oltre che da Susinno, non è finora venuto alla luce nessun documento che attesti il sodalizio tra i pittori citati e il viceré, così come non è stato possibile seguire le tracce del viaggio di Giannetti verso la città partenopea. Per quanto riguarda quest'ultimo, si hanno tuttavia due indizi che aiutano a rendere più concreta l'ipotesi di una lunga permanenza napoletana: il primo deriva dalla presenza delle sue opere negli inventari di collezionisti napoletani dei primi anni del Settecento; il secondo si trova in una ricevuta di avvenuto pagamento risalente al 1701, conservata nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, che testimonia che l'artista viveva in una casa in affitto alla "Corsea della Caretà"⁷⁷.

⁷⁶ DE BONI, 1840, p. 78.

⁷⁷ Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in avanti ASBN), Banco del Popolo, giornale di cassa, matricola 674, 30 giugno 1701.



11. Autore ignoto, Monumento equestre di Carlo II a Messina, 1692-1694



12. Giacomo Serpotta, *Carlo II a cavallo*, bozzetto, 1681 ca.



13. Autore ignoto, *Veduta della Galleria del Palazzo Reale di Palermo*, 1686

1.6. *Viceré a Napoli*

Alla morte del viceré Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, avvenuta il 6 novembre del 1687, era stato nominato come luogotenente a capo della città partenopea, per poche settimane, Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689)⁷⁸. Quest'ultimo, appena avuta notizia dell'arrivo a Roma del suo sostituto Francisco de Benavides (**fig. 14**), ordinò che quattro carrozze a sei cavalli e il Segretario di Guerra lo raggiungessero per dargli il benvenuto e condurlo a Palazzo. Una volta arrivato, avvenne come di consueto l'incontro pubblico:

il conestabile uscì dal suo appartamento, corteggiato dalla nobiltà e Collaterale ed altri ministri e, camminando per i corridori di Palazzo ed il conte di Santo Stefano facendo lo stesso dal suo appartamento, s'incontrarono alla metà del corridore di mezzo e, fattosi i complimenti, stando a diritta il contestabile, si portarono uniti al nuovo appartamento del nuovo viceré, e si posero sotto del torello, ove stiedero mezz'ora; indi alzatisi e presa la diritta il nuovo all'interino, con il suo capitano di guardia alla diritta, entrarono i titolati ed il Collaterale secondo il solito per ordine⁷⁹.

Lorenzo Onofrio Colonna e Francisco de Benavides condivisero la vita a Palazzo fino al giorno della partenza del Conestabile. Gli Eletti della città avevano espresso la volontà di entrare a Palazzo per dare il benvenuto al nuovo viceré, ma il Maestro di cerimonie Sebastián de Villareal oppose un diniego, ricordando che già al tempo del marchese de Los Vélez c'era stato un processo

⁷⁸ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Segreteria dei viceré, busta 675.

⁷⁹ ANTONELLI, 2012, p. 443.

che aveva messo sotto accusa le modalità di accoglienza, risoltosi con la concessione dei festeggiamenti “solamente quando el virrey nuevo está fuera de las puertas de Nápoles y no de otra manera”⁸⁰.

Una delle prime azioni della pratica di governo di Benavides riguardò il conio della nuova moneta, il tarì d’argento. Si deve soprattutto allo storico Giuseppe Coniglio e al suo intramontabile testo sui viceré spagnoli, frutto di ricerche condotte soprattutto sui documenti conservati nell’Archivo de Simancas, la conoscenza di tutta la complessa vicenda del cambio della moneta, gestita da Benavides con la prudenza che avrebbe caratterizzato la sua politica a Napoli⁸¹. La risoluzione del problema, che era stato affrontato da Lorenzo Colonna con scarsi risultati, fu poi affidato Benavides dal Consiglio d’Italia, che lo autorizzò a prendere le decisioni ritenute più adatte e a muoversi con estrema libertà.

L’8 febbraio del 1688 il viceré, definito da Parrino “Principe nel conio di monete nuove e traboccanti”⁸², comunicò a Madrid le misure che aveva deciso di adottare, le quali furono approvate il 15 marzo dallo stesso Consiglio. Prese una serie di provvedimenti con lo scopo di riacquistare la fiducia della popolazione: ordinò di prelevare dalle banche il denaro occorrente per aumentare il valore del 10% e decise, per evitare l’esportazione della nuova moneta, di proibire l’invio all’estero ogni settimana di somme eccedenti il 5% dei propri capitali depositati presso i banchi pubblici. Il cambio ufficiale avvenne il 1 gennaio del 1689 e fu comunicato con grande entusiasmo al nipote Luis de la Cerda y Aragón, IX duca di Medinaceli:

⁸⁰ Ivi, p. 442.

⁸¹ Si veda CONIGLIO, 1967, pp. 322-336.

⁸² PARRINO, 1692-1694, vol. I, p. non num.

En todo el reyno se executò la publicación de la nueva moneda (...) y ahora puedo decirte se va continuando en este negocio con summa felicidad, gusto y satisfacción⁸³.

Furono emesse nuove monete di peso lievemente inferiore alle vecchie già in circolazione; si tratta di quelle con l'effigie di Carlo II al diritto e le armi di Spagna al rovescio (**fig. 15**). Si ritirarono tutte le vecchie monete esistenti nei banchi, affinché venissero sostituite dalle nuove entro il termine di dieci giorni. L'operazione riuscì e fu festeggiata il 18 gennaio dello stesso anno con alcuni rendimenti di grazie nella chiesa del Carmine, luminarie e giochi pirotecnici⁸⁴.

I membri del Consiglio d'Italia lodarono il viceré per la perfetta riuscita dell'operazione. Tuttavia si cominciò da subito a denunciare l'esportazione e il taglio della moneta, arrivando al punto che il 9 gennaio del 1691 Benavides dovette emettere una prammatica in cui si rivalutava la stessa moneta nuova, con lo scopo "di preservare la moneta rimasta in questo Regno, ed aumentarne la quantità per suo maggior beneficio, con dar modo alla Regia Zecca di continuarne la costruzione"⁸⁵. Inoltre, spaventati anche dalle notizie della dilagante epidemia di peste in Puglia, molti si erano affrettati a ritirare dai Banchi i loro depositi, lasciandoli parzialmente sguarniti; stava inoltre circolando il sospetto che gli amministratori dei banchi e i funzionari pubblici non stessero agendo nel bene comune⁸⁶.

⁸³ FBM, B81-B-06-09, vol. II, 11 gennaio 1689.

⁸⁴ In una successiva lettera al nipote, il viceré gli scrive: "Amigo, ya acabamos hoy con esta comedia y fiesta": Ivi, 18 gennaio 1689. Anche in CONFUORTO, 1930, v. I, p. 243: "A detto dì, la sera, s'è fatta festa in palazzo per la medesima causa, con bellissime machine di lumi e fuochi arteficiati, e con due fontane di vino; e Sua Eccellenza, sua moglie e figli hanno buttata gran quantità di moneta per li balconi al popolo, ivi radunato in gran numero".

⁸⁵ Una copia a stampa della prammatica si trova anche in Ivi, vol. III (1691), f. non num. La prammatica nel vicereame spagnolo era un atto governativo, espressione del re o del viceré, che veniva elaborata solo in casi di situazioni eccezionali e pubblicata sotto forma di manifesti da diffondere nei principali luoghi di Napoli.

⁸⁶ Sulle vicende relative al cambio della moneta, si veda anche GALASSO, 1972, pp 326-330.

Benavides fu quindi accusato dalla popolazione di aver usato poca cautela nel prendere le decisioni, a tal punto che fu costretto a ordinare un'inchiesta sui movimenti bancari, nominando una commissione formata da personaggi autorevoli, quali Felice Lanzina e Ulloa come presidente del Sacro Regio Consiglio, Sebastiano Cotés come luogotenente della Sommaria, Stefano Padiglia come reggente del Collaterale, Federico Cavalieri presidente della Sommaria, e Francesco d'Andrea come fiscale dello stesso organo⁸⁷. Questa commissione non emanò misure molto efficaci e, come sostenne Galasso, "si spense, comunque, da sé"⁸⁸.

Se il problema della moneta sembrava comunque essere stato parzialmente risolto, restava quello più urgente dei cambi, che il viceré affrontò con una procedura che però non piacque alle Piazze della Città. I Seggi infatti, gelosi delle proprie prerogative, si schierarono contro Benavides, perché sostennero di non aver tratto alcun vantaggio dalle sue iniziative. Questo scontro diede al viceré il tempo necessario per prendere decisioni più ponderate: il 26 gennaio del 1692, per rimediare al problema dell'esportazione della moneta, promulgò una prammatica che invitava a far coniare argento alla Zecca. Il valore delle monete depositate nei banchi crebbe e una grossa somma, circa 150.000 ducati, fu destinata alla costruzione del fortino di Castel dell'Ovo⁸⁹.

Contemporaneamente al problema monetario, Benavides dovette affrontare quello della peste, scoppiata nel territorio pugliese alla fine di dicembre del 1690. A Napoli il ricordo della devastante epidemia del 1656 era ancora così vivo che spinse le autorità centrali e periferiche a mettere in atto provvedimenti molto severi.

⁸⁷ Si veda CONFUORTO, 1930, vol. I, p. 243.

⁸⁸ GALASSO, 1972, p. 328.

⁸⁹ Sulla costruzione del fortino di Castel dell'Ovo, si veda Cap. 6.

Il cronista Filippo De Arrieta, che nel 1694 pubblicò a Napoli il *Ragguaglio storico del contagio occorso nella provincia di Bari negli anni 1690, 1691, 1692*, metteva in luce la necessità di limitare e circoscrivere i nuovi focolai di malattia, perché “importava assai più contenere il contagio, dove s’era ristretto col divino favore, che attendere ai vani discorsi di persone”⁹⁰. Così si decise di attuare un cordone sanitario in quelle zone, impedendo l’importazione e l’esportazione delle merci e tenendo sotto controllo l’arrivo e la partenza delle persone. A Napoli fu ordinato al conte di Conversano, che alloggiava nella casa del duca d’Atri, di allontanarsi dalla città. Era ritenuto colpevole di aver portato la peste a Conversano con l’introduzione di un carico di pelli provenienti da Smirne, dove la peste aveva già imperversato⁹¹. Intanto il viceré aveva ordinato al consigliere e presidente della Sommaria Carlo Brancaccio e ai medici Luca Tozzi⁹² e Giovanni Antonio Vitale, di recarsi proprio a Conversano per stilare una relazione della situazione e proporre soluzioni efficaci⁹³.

La paura in città era ormai dilagata e Benavides convocò la Deputazione della Salute, con lo scopo di pianificare e attuare i necessari provvedimenti: l’istituzione di posti di blocco intorno alla città, l’interruzione di rappresentazioni teatrali e processioni, la chiusura dei tribunali e la denuncia, da parte dei medici, della tipologia di infermità dei pazienti che avevano in cura⁹⁴.

La gestione di una città estesa e densamente abitata come Napoli non risultò sicuramente facile, come si legge in una relazione manoscritta conservata nella

⁹⁰ DE ARRIETA, 1694, p. 97.

⁹¹ Si veda GALASSO, 1972, p. 331.

⁹² *Ragguaglio e ragionamento di Luca Tozzi sulla peste a Conversano*, in BNN, ms XI D 31, n. 47, ff. 246-251.

⁹³ Si veda DE ARRIETA, 1694, p. 46.

⁹⁴ Si veda GALASSO, 2005, p. 331. Tra i principali compiti della Deputazione della Salute c’era quello di garantire il servizio di guardia ai posti di blocco che circondavano la città.

Biblioteca Nazionale di Napoli, in cui si sottolineava che “la vastità della città di Napoli e l’esser città quasi aperta, non ha dubbio, e la si deve concepire per difficile a guardarsi, acciò non vi sia ingresso de’ forestieri”⁹⁵. Il compilatore anonimo della relazione, forse un medico, aggiunge anche con una nota di sarcasmo che il compito “della Deputazione della Salute si può concepire più per una cosa formale che reale e la stimo che nelle sue ordinationi e risoluzioni sarà sempre tarda”.

Nel frattempo si decise di isolare anche Civitavecchia, sospettata di essere serbatoio del “mal contagioso”, come riporta una prammatica promulgata il 16 gennaio 1691, in cui si ordinava la sospensione di ogni tipo di rapporto con la città portuale, Roma e lo Stato Pontificio⁹⁶. L’emergenza cominciò finalmente a riassorbirsi nei territori pugliesi già dalla fine del mese di febbraio, quando Benavides scrisse al nipote duca di Medinaceli:

Continuando en informarte del estado que tiene el contagio en la provincia de Bari, te diré, que (a Dios gracias) se va estinguendo con felicidad, pues así en Conversano, como en los otros lugares circumvecinos, donde se descubrió tambien este trabajo, no mureia ninguno, y los pocos enfermos que había se van recuperando la salud; y se espere en la Divina misericordia, nos hemos de ser muy (...) en breve libres de semejante aflicción⁹⁷.

⁹⁵ *Modo di guardarsi dalla peste a Napoli*, in BNN, ms XI D 31, n. 49, ff. 252-253. Per la trascrizione dell’intera relazione, si veda Appendice 1.

⁹⁶ FBM, B81-B-06-09, vol. III (1691), f. non num.: “nessuna persona di qualsivoglia stato, grado e conditione si sia di detta città di Civitavecchia, Roma e Stato Ecclesiastico possa introdursi in questa fidelissima città di Napoli, né in qualsivoglia parte del presente Regno, né meno introdurre mercantie, animali e qualunque altra cosa che venisse o fusse condotta [*omissis*] tanto per mare, quanto per terra”. Confuorto riporta inoltre che il 10 gennaio cominciò a circolare, proprio in contemporanea all’uscita della prammatica sull’alterazione della moneta, “un cartello per Napoli, molte copie del quale stavano affisse per li luoghi più frequentati della città, che diceva in lingua goffa napoletana: È fornuta la peste/è sbottato lo bobone/n’è sciuto no milione/c’ha arrecato lo ‘mbronglione”, in CONFUORTO, 1930, v. I, p. 320.

⁹⁷ Ivi, 27 febbraio 1691, f. 67r.

Di conseguenza anche a Napoli la preoccupazione stava diminuendo e un grande segno di ripresa fu la riapertura, il 25 febbraio 1691, del teatro San Bartolomeo⁹⁸.

⁹⁸ Si veda GALASSO, 2005, p. 334.



14. Autore ignoto, *Ritratto di Francisco de Benavides*, 1692



15. Tari coniato nel 1689 con busto coronato di Carlo II (recto) e stemma incorniciato (verso)

Capitolo 2

Francisco de Benavides e gli spazi della nuova cultura a Napoli

Insomma, il moderno a Napoli rimise in moto non solo ricerca, ma l'intero arco delle sensibilità sui saperi e dunque sul mondo e sulla sua immagine. Alla fine del secolo, la città era profondamente mutata. Il sapere moderno si apriva a Napoli, con forme sue, sul secolo della "ragione".

(Biagio de Giovanni, *I 'filosofi' di Luca Giordano e la libertà della filosofia*, in Luca Giordano (1634-1705), Napoli, Electa Napoli, 2001)

2.1. Le premesse della modernità culturale: l'Accademia degli Investiganti e la polemica anticuriale

La società napoletana fu attraversata, durante la seconda metà del XVII secolo, da un intenso rinnovamento¹. L'origine di questo cambiamento si fa risalire al periodo immediatamente successivo alla rivolta di Masaniello del 1647-48, momento in cui la monarchia spagnola aveva dato avvio a una politica di riforme a livello istituzionale, con lo scopo di arginare il pericolo di un'altra simile esperienza. Fu sotto il governo di Iñigo Vélez de Guevara, VIII conte d'Onãte, viceré a Napoli dal 1648 al 1653, che le componenti sociali cominciarono a trovare nuove identità e nuovi equilibri.

Il gruppo che iniziò a farsi strada nella società napoletana a partire dal 1660, fino ad acquisire una fisionomia ben definita e orientata verso un serrato

¹ Sul contesto culturale e la nascita di un marcato impegno civile nella seconda metà del XVII secolo, i testi imprescindibili sono: MASTELLONE, 1965, e GALASSO, 1972. Si veda anche il contributo di RAO, 2005.

impegno sociale, è quello del “ceto civile”, formato da letterati, giuristi, magistrati, fisici, medici, che nonostante le diverse provenienze condividevano l’aspirazione a ricoprire un ruolo attivo nella burocrazia napoletana, rendendosi protagonisti della lotta anticuriale². Da questa componente provenivano infatti, in gran parte, i maggiori rappresentanti del grande rinnovamento della vita intellettuale napoletana, responsabili anche della circolazione degli scritti di Bacon, Cartesio, Galileo, Gassendi e Hobbes.

Questa nuova corrente di idee fu introdotta dal filosofo, medico e matematico di origine calabrese Tommaso Cornelio (1614-1684) (**fig. 16**), fondatore nel 1663 dell’Accademia degli Investiganti, di cui presero a far parte molti intellettuali, tra cui Gaetano Argento, Nicola Caravita, Francesco D’Andrea e Giuseppe Valletta Fu, quella dell’Accademia, i cui membri si riunivano inizialmente in casa di Andrea Conclubet, marchese di Arena, un’esperienza molto intensa, che culminò in una vera e propria lotta contro la cultura aristotelica e scolastica³.

Come si legge in un testo anonimo del 1665, *Ode in lode della famosa Accademia degli Investiganti*, una sorta di programma del gruppo, la ricerca dei fenomeni naturali andava ricercata “secondo la maniera insegnata dal gran Galilei”, attraverso quindi esperimenti da effettuare in totale libertà ideologica. L’Accademia diede inizio ai suoi lavori accogliendo soprattutto discussioni legate ai modelli della rivoluzione europea, come riferito dai due inglesi Philip Skippon e John Ray, membri della Royal Society che si trovavano a Napoli in quegli anni:

At the marquis of Arena’s place, 30 June, the Academic
Investigants meet every Wednesday in the afternoon,

² Si veda MUTO, 2001.

³ Nata nel 1650, l’Accademia ebbe una vita complicata, fatta di continui arresti e rinascite. Su origini e caratteristiche dell’Accademia si veda TORRINI, 1981, e TORRINI, 2003.

when we observed about 60 persons present. They discourses about several things, and brought in the experiment of water ascending in glas tubuli, or small pipes [*omissis*] They complained to us of the Inquisition, and their clergymen opposition the new philosophy⁴.

Gli Investiganti, pur non riunendosi più formalmente dopo lo smembramento dell'Accademia tra il 1669 e il 1670, continuarono comunque a diffondere le loro idee, entrando sempre più in contatto con istituzioni europee, e da quel momento i luoghi di incontro divennero la biblioteca dell'intellettuale Giuseppe Valletta e la libreria di Antonio Bulifon, tappe obbligate per tutti coloro che decidevano di visitare Napoli perché richiamati dal suo fermento culturale.

È quindi proprio al ruolo degli Investiganti che va attribuito il merito di quel rinnovamento che si radicò tenacemente nella società napoletana negli ultimi decenni del secolo, orientato verso la laicizzazione dello Stato e di conseguenza verso l'autonomia della cultura dalla Chiesa. Se dal punto di vista filosofico aspiravano a una libertà di stampo cartesiano, da quello politico e giuridico ciò che rivendicavano era la libertà di azione nel diritto privato, in uno Stato in cui i poteri dovevano essere regolati dalla legge⁵.

L'obiettivo era soprattutto contrastare l'operato del Tribunale dell'Inquisizione, strumento di cui si serviva la Chiesa per realizzare i suoi soprusi. Tra i punti fondamentali alla base della reazione anticuriale c'erano anche la censura dei libri e le immunità della Chiesa, questioni che anche il

⁴ SKIPPON, 1732, p. 607. Il passo, che si è preferito trascrivere nella lingua originale, è stato tradotto in italiano da LABELLARTE, 2019, p. 28, in cui l'autore si rifà però a un'edizione ancora successiva. In questo saggio, attraversando le biografie e le opere dei più incisivi membri dell'Accademia degli Investiganti, tra cui Tommaso Cornelio, Francesco D'Andrea, Lucantonio Porzio, e Giuseppe Valletta, si offre un quadro molto dettagliato della cultura dell'epoca.

⁵ Si veda TORRINI, 2001.

governo spagnolo cominciò a sentire vicine, perché interessato a non soccombere alle autorità ecclesiastiche.

Quello che si metteva quindi in discussione non era la religione in sé, ma la legittimità dell'uso della giustizia da parte della Chiesa. Lo spunto per la polemica era nato in seguito alla pubblicazione, nel 1677, della *Risposta al Trattato della Regina cristianissima sopra il ducato di Brabante e altri Stati della Fiandra*, opera del giurista Francesco D'Andrea (1625-1698), intellettuale di grande spessore, il quale metteva in luce per la prima volta l'importanza del diritto naturale su quello privato⁶.

Il contributo argomentava intorno alla problematica questione nata in seguito alla guerra di "devoluzione". Dopo la morte del re spagnolo Filippo IV, il monarca francese Luigi XIV aveva occupato alcuni territori delle Fiandre come dote futura alla moglie Maria Teresa, figlia di primo letto del re defunto, fondando le sue pretese sul cosiddetto diritto di "devoluzione" che allora era in vigore nel Brabante. Secondo questo diritto, l'eredità spettava solo ai figli di primo letto e non a quelli di secondo, quale era il re Carlo II. Per D'Andrea il diritto accampato dal re francese rientrava nella sfera di quello privato, quindi non applicabile alle successioni reali, regolate al contrario dal diritto pubblico⁷.

Contemporaneamente a questo dibattito, che stava diventando sempre più vivo intorno agli anni Sessanta del XVII secolo, anche la crisi economica e sociale del Regno di Napoli stava raggiungendo un limite pericoloso, poiché i baroni stavano cominciando a esercitare pressioni per ricoprire cariche nel governo cittadino, mentre la monarchia spagnola, che fino ad allora aveva concesso alla feudalità il diritto di nominare funzionari amministrativi e

⁶ D'Andrea, sostenitore dell'urgenza di applicare le nuove idee agli studi giuridici, aveva fatto assegnare le cattedre dello Studio di Napoli a quegli intellettuali che avrebbero potuto garantire una diffusione capillare della nuova cultura, cioè Aulisio, Cornelio, Di Capua, e Messere: MASTELLONE, 1969.

⁷ Si veda CAPONE, 1997.

giudici, spaventata dalla reazione dei baroni, trovò un alleato proprio nel ceto civile, che aspirava ad acquistare titoli e a occupare una posizione sempre più rilevante nel governo⁸.

Accanto a Francesco D'Andrea, l'altro personaggio di rilievo fu Giuseppe Valletta (1636-1714), giurista e filosofo, che partecipò attivamente alla lotta antifeudale e anticuriale e che contribuì al rinnovamento culturale anche grazie alla sua ricca e preziosa biblioteca, punto di riferimento per gli intellettuali del tempo che potevano consultare i suoi testi di letteratura europea contemporanea⁹. Condivideva con D'Andrea non solo l'idea che il governo vicereale avesse concesso troppi diritti ai baroni, arrivando a far usurpare quelli regi, tra cui l'imposizione dei dazi, ma soprattutto quella sulle ingiustizie del Tribunale dell'Inquisizione¹⁰. Con la *memoria* sulla questione della sua introduzione a Napoli, *Procedimento ordinario e canonico nelle cause che si trattano nel Tribunale del Sant'Uffizio nella Città e nel regno di Napoli*, pubblicato nel 1693, Valletta ripercorreva la traiettoria della Chiesa, dalle origini ai tempi attuali, mettendo in luce l'arretratezza del Tribunale dell'Inquisizione, regolato da leggi contro natura¹¹.

Contro la nuova cultura era già stato imbastito qualche anno prima un processo a opera del Tribunale delegato dell'Inquisizione, che segnò la reazione della Curia romana e napoletana alla diffusione delle nuove idee basate sull'atomismo, il gassendismo e il cartesianesimo, le quali stimolando una verifica della credibilità della fede tradizionale, costituivano una seria minaccia per la stabilità culturale e politica ecclesiastica. Non furono accusati

⁸ Si veda CINELLI, 2011/2012, pp. 3-4.

⁹ Si veda COMPARATO, 1970.

¹⁰ Sull'Inquisizione a Napoli la bibliografia è molto vasta; oltre al testo di OSBAT, 1974, si veda anche, sulla storia del Sant'Uffizio e sulle attività svolte dalla Congregazione romana, FIORELLI, 2009.

¹¹ Il trattato di Valletta si inseriva in un più ampio dibattito di respiro europeo sull'Inquisizione, a cui parteciparono sia intellettuali cattolici che protestanti: cfr. COMPARATO, 1970, p. 186.

solo quelli che salirono sul banco degli imputati, ma tutti gli intellettuali sostenitori della nuova cultura.

La polemica si scagliò soprattutto contro le competenze e i metodi adottati dal tribunale del Sant'Uffizio a Napoli; fu quindi per il tentativo di fermare la diffusione delle nuove idee che quest'ultimo imbastì il processo comunemente noto come il "processo agli ateisti", iniziato nel 1688 e protratto fino al 1697. A questo punto è doveroso ricordare che non fu frutto di una reazione improvvisa di Roma, ma di un episodio accaduto nel 1671, quando la Congregazione dell'Inquisizione aveva comunicato per iscritto al cardinale Innico Caracciolo, allora arcivescovo di Napoli, che alcuni intellettuali stavano applicando le idee di Cartesio al campo teologico, e lo incitavano a comunicare alla stessa Congregazione la pericolosa nascita di quelle opinioni, per stroncarne la diffusione in quanto difformi dall'indirizzo imposto dalle scuole gesuitiche.

I principali accusati furono due intellettuali molto stimati nell'ambiente culturale napoletano, Basilio Giannelli e Giacinto De Cristoforo, oltre a due personaggi che si trovavano a Napoli per terminare i loro studi di legge, Filippo Belli e Francesco Paolo Manuzzi, i quali alla fine del processo abbandonarono la città senza lasciare alcuna traccia.

Questo episodio scosse profondamente la città, segnando l'inizio di un periodo di reazione da parte della Curia romana e di quella napoletana nei confronti delle nuove tendenze culturali, tendenze che avevano conquistato molto rapidamente non solo laici, ma anche componenti del clero. Le conseguenze del processo produssero inoltre una profonda frattura anche all'interno del mondo intellettuale.

La Curia romana, fin dall'inizio, si era posta come obiettivo principale quello di stroncare la diffusione della filosofia moderna, per ristabilire la

solidità della religione cristiana; è stato tuttavia ipotizzato dallo storico Osbat che in realtà la vicenda del processo fosse stata pianificata dai gesuiti, per il timore che le nuove scuole potessero in qualche modo turbare il monopolio ormai ultrasecolare della cultura da loro gestita¹².

Al di là dell'interpretazione da parte di Osbat, studioso che ha maggiormente approfondito questo importante momento storico, come reagì nei fatti il ceto civile e come gestì la situazione Francisco de Benavides? Per rispondere a queste domande si devono necessariamente fare alcuni passi indietro nella ricostruzione del processo, partendo dalla data del 21 marzo 1688, quando un cittadino di Conversano, Francesco Paolo Manuzzi, si presentò a Giuseppe Nicola Giberti, vescovo di Teano e allora Ministro delegato del Sant'Uffizio nel Viceregno, per denunciare la presenza a Napoli di Basilio Giannelli e Giacinto De Cristofaro, intellettuali che professavano la "filosofia degli atomi". La Curia, oltre a colpire così l'Accademia degli Investiganti, di cui i due accusati facevano parte, attaccò indirettamente anche il Seggio del Popolo, che era stato allertato da De Cristoforo¹³.

La sentenza non provò davvero se le colpe fossero state effettivamente commesse, ma a ogni modo terminò con pene severe, comminate da Giovanni Battista Giberti, vescovo di Cava, che aveva sostituito il suo predecessore nella carica di ministro delegato del Sant'Uffizio: Giannelli rimase in carcere tre mesi e fu costretto a restare lontano da Napoli per alcuni anni, e De Cristofaro, oltre agli anni di carcere, fu costretto a non abbandonare la propria abitazione.

¹² Si veda OSBAT, 1974.

¹³ I Seggi, detti anche Piazze o Sedili, erano delle istituzioni amministrative, i cui rappresentanti, detti Eletti, si riunivano nel convento di San Lorenzo per discutere del bene comune della città. I nobili avevano diritto a partecipare a cinque di questi seggi, mentre il resto dei cittadini confluiva in un sesto seggio, quello del Popolo. Sulle pratiche politiche di questa componente municipale di Napoli in età moderna, e sulla sua dialettica con il governo vicereale, si veda VENTURA, 2009.

Benavides, coinvolto inevitabilmente in questa situazione, mise in atto una linea politica cauta, ma tendente di più alla difesa e al sostegno della polemica anticuriale, atteggiamento assunto per “andare in concerto”¹⁴ con la città di Napoli e dimostrare “a Sua Maestà che tutto il ceto della città, cossì nobile come popolare, lo supplica per detto effetto”¹⁵. Tuttavia Sebastián de Cotes y Lacárcel, testimone della tormentata vicenda in quanto in quegli anni presidente della Sommaria, scriveva da Madrid all’Almirante de Castilla che, nonostante il governo del viceré “no puede ser mejor ni en el zelo ni en la providencia con que dispone todo”, dopo otto anni circa di comando era anche naturale che “padece necesariamente las debilidades de la edad en muchas disposiciones”¹⁶. In questa lettera, scritta nel 1695, quando ormai ricopriva l’incarico di reggente del Consiglio d’Italia, de Cotes y Lacárcel esplicita di essere stato incaricato da Benavides di mettere per iscritto “algunas reflexiones sobre el virreynato de Nápoles”; si affronta in esse il problema dell’Inquisizione, sottolineando che per la sua soluzione “necesitaría de un virrey nuevo, y que se recibiese con pretensiones de muy larga vida, porque siendo preciso que este negocio tan critico y peligroso”¹⁷.

La percezione era quindi, da parte di un uomo di Stato che aveva vissuto dall’interno la vicenda, quella di un governo stanco, che aveva già dovuto affrontare altri pericoli interni che lo avevano inevitabilmente indebolito. Nonostante questo, Benavides gestì i disordini interni con grande energia, come si evince dai racconti di Tiberio Carafa nelle sue *Memorie*¹⁸.

¹⁴ CONFUORTO, 1930, v. II, p. 4.

¹⁵ Ivi, p. 5.

¹⁶ *Copia de papel que Sebastian de Cotes escribiò al Almirante de orden de Su Excelencia*, in FBM, B82-F-05, 28 agosto 1695, f. 26.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Si veda Tiberio Carafa, *Memorie*, 1693-1694, in BNN, Ms. X-B-61, ff. 1-47.

Il testo ripercorre l'intera vicenda, sottolineando innanzitutto che in questa fase la preoccupazione principale era quella dell'indebolimento del ceto civile e, di conseguenza, "a deliberare sopra un così grave negozio che importava l'onore, la vita e la roba de' cittadini, le piazze della città si convocarono"¹⁹: le Piazze così, nel 1691, istituirono una Deputazione contro il Sant'Uffizio²⁰. Per far sì che i deputati potessero "a tutti gli abusi e pregiudizi oppondersi ed usare tutti i mezzi vevoli al fare che le cause fossero trattate per la via ordinaria", si chiese a Carlo II il rispetto "delle grazie e de' privilegi sopra tale affare conceduti da' serenissimi re suoi predecessori e confirmati dalla maestà sua stessa"²¹.

I rappresentanti del Seggio del Nido volevano che fosse rispettata, nell'azione contro il Tribunale dell'Inquisizione, una procedura già adottata in un caso analogo nel 1661 e che si era dimostrata vincente. Si passò quindi all'elezione di sei deputati: Pietro Di Fusco, Giacinto de' Mari, Giuseppe Costantino, Serafino Biscardi, Francesco Sernicola e Antonio Pistone, che secondo il racconto di Carafa convocarono una riunione in San Lorenzo il 14 settembre del 1691, durante la quale si stese una relazione in cui si indicavano con durezza le responsabilità dei vertici ecclesiastici nelle tensioni che avevano attraversato la città e si affrontava il rapporto con il governo vicereale. La plebe cominciò però a ribellarsi e i deputati cercarono di sedare il tumulto, assegnando al dottore Antonio Plastena, Eletto del Popolo, il compito di impedire "con vigilanza e prudenza ogni nuova carcerazione ed ogni altra novità

¹⁹ Ivi, f. 23. Su questo aspetto fondamentale della confisca dei beni, ma soprattutto sulla ricostruzione delle vicende attraverso Carafa, il punto di riferimento è il lavoro di D'AVINO, 2011, da cui sono tratti tutti i successivi riferimenti alla sua opera, che non è stata consultata direttamente.

²⁰ Si veda MASTELLONE, 1965, p. 71.

²¹ Tiberio Carafa, *Memorie*, 1693-1694, BNN, Ms. X-B-61, f. 24.

che per ragione del Sant'Ufficio fosse per avvenire e che dovessero d'ogni e qualunque novità prontamente darne parte alla Deputazione"²².

Il giorno seguente Benavides, preoccupato dalla prospettiva di un'alleanza tra nobili e ceto civile, ma interessato a salvaguardare le posizioni di entrambe le parti, "avendo fatto ben esaminare dal suo Collaterale Consiglio non meno le istanze e le ragioni della città che la perigliosa ed universale disposizione degli animi de' Napoletani del sostenersi a qualunque costo"²³, decise di accogliere le pressioni dei deputati.

Allontanò così Giberti e ordinò l'abolizione delle carceri del Sant'Ufficio presenti in locali appositi della Curia vescovile. La reazione di Roma fu però molto dura: affidate *ad interim* le funzioni di inquisitore al nunzio Lorenzo Casoni, la questione fu portata direttamente a Madrid, dove il Consiglio d'Italia approvò tuttavia la linea scelta da Benavides, le cui decisioni "consolarono la città"²⁴ ed accontentarono un po' tutti.

Nonostante il successo formale, la situazione a Napoli non sembrava cambiare, poiché nell'estate del 1692 il ruolo di commissario per le cause inquisitoriali fu assegnato a Giacomo Cantelmo, arcivescovo di Napoli, che divenne la controparte ufficiale di tutte quelle iniziative cittadine che volevano limitare l'autonomia dell'azione inquisitoriale direttamente gestita da Roma.

L'arcivescovo, per nulla intimorito, continuò ad agire con i suoi soprusi in difesa della fede cattolica contro quelle che riteneva eresie:

Primieramente prese l'espedito del mandar commissione del Tribunale del Sant'Ufficio agli stessi vescovi, imponendo loro che procedessero non come ordinari e negli stessi tribunali de' vescovi vi creava ufficiali

²² Ivi, f. 29

²³ Ivi, f. 30.

²⁴ Per un riepilogo del processo agli ateisti si veda FIORELLI, 2010.

suoi dipendenti con commissione del loro tribunale, valendosi per lo più de' monaci, de' frati [omissis] senza processo aperto e senza concedere le legittime difese agl'inquisiti, e senza deruna di quelle circostanze ordinate dalle leggi naturali, civili e municipali, condannò a pubblica e vergognosa abiura dentro la Chiesa Cattedrale alcuni onesti cittadini, e per quanto si disse, non d'altro rei che di avere smaltite alcune proposizioni speculative e scolastiche di filosofia non approvate da'frati o al più rei di qualche proposizione temeraria o poco pia, pronunziata nel fervore dei discorsi la quale feriva propriamente qualche male ecclesiastico²⁵.

Nel mese di settembre si tenne finalmente l'interrogatorio di Giacinto de Cristofaro che, nel quadro della lucida percezione del pericolo costituito dal nuovo clima culturale dimostrata dall'arcivescovo, segnò la ripresa del processo, affidato al gesuita Domenico Jameo. Intanto la complicità che si era creata tra la Piazza del Popolo e le Piazze dei nobili non fu gradita dal viceré, il quale vietò, attraverso un ordine regio, di riunirsi, ma i rappresentanti continuarono a farlo e Benavides, temendo che potessero scoppiare dei disordini, propose di rimettere la questione direttamente al Papa. Si decise così di inviare a Roma due deputati per presentare istanza al pontefice Innocenzo XII:

E così a' dì 29 Maggio 1693, unitesi e congregatesi i deputati secondo l'antica costumanza in San Lorenzo, ed in esecuzione delle conclusioni ultime fatte dalle pizze, elessero il marchese di Ponteladrone e il dottore Pietro di Fusco da portarsi in Roma ai piedi di Sua Santità in nome del pubblico²⁶.

²⁵ Tiberio Carafa, *Memorie*, 1693-1694, BNN, Ms. X-B-61, f. 31.

²⁶ *Ibidem*.

Il marchese Capece di Ponteladrone, non potendo affrontare il viaggio, fu sostituito, dopo un mese, da Mario Loffredo marchese di Monteforte. Giunto con quest'ultimo a Roma, Pietro Di Fusco presentò un'orazione al Papa con la quale, commenta Tiberio Carafa, la questione non fu risolta e le vessazioni non terminarono²⁷, anche se nel corso del 1693 vennero ascoltati numerosi testimoni senza che però il Tribunale riuscisse mai a individuare precise e chiare responsabilità ereticali nell'accusato; dalle deposizioni veniva fuori sempre un quadro caratterizzato da indizi generici.

L'autore delle *Memorie* riporta che fu grazie a Luis de la Cerda e Aragón, IX duca di Medinaceli, in quegli anni ambasciatore di Spagna a Roma e prossimo ad assumere l'incarico di viceré di Napoli, e alle sue pressioni su Di Fusco, che la situazione sembrò che stesse per concludersi diplomaticamente. Tuttavia l'ambasceria romana non ottenne alcun risultato definitivo e le proteste ripresero nell'agosto del 1695: le cause scatenanti furono un sermone pubblico, tenuto nel 1693 dall'arcivescovo Cantelmo, in cui bollava di eresia tutti i libri "infetti di infame ateismo"²⁸, e il sinodo che lo stesso convocò nel 1694 per affrontare la questione, dove vennero minacciati tutti coloro che erano in possesso di testi sospetti, compresi i membri della Deputazione.

Queste nuove disposizioni causarono di conseguenza la ripresa delle discussioni e il riaccendersi della polemica anticuriale, fino a una serie di episodi di forte conflitto che si verificarono nell'estate del 1699; ma ormai la presenza a Napoli del nuovo viceré duca di Medinaceli aveva contribuito a stemperare definitivamente la tensione anti-inquisitoriale.

Gli eventi turbolenti che avevano fortemente condizionato la vita napoletana furono quindi affrontati da Benavides e Medinaceli con grande

²⁷ Cfr. Ivi, f. 36.

²⁸ Ivi, f. 38.

sensibilità e attenzione verso la cultura moderna, ma fu soprattutto il primo a difendere l'autonomia del libero pensiero dalle prevaricazioni delle istituzioni ecclesiastiche. E fu proprio in nome della politica laica adottata, volta a tutelare un mondo intellettuale non "allineato", che alla vigilia della sua partenza per Madrid, nel 1696, chiese un attestato di pubblico riconoscimento al filosofo Giambattista Vico (1668-1774), che si tradusse nel *Pro Auspicatissimo in Hispaniam reditu Francisci Benavidii S. Stephani Comitum Atque in Regno Neapolitano Pro Rege, Oratio*²⁹. L'orazione fu scritta come introduzione della raccolta di componimenti poetici messa insieme dal giurista Nicola Caravita (1647-1717) per salutare la partenza di Benavides³⁰, come racconta lo stesso Vico nella *Vita di se medesimo*:

a lui si offerse una bella occasione di promuoverlo: che 'l Signor D. Niccolò Caravita, per acutezza d'ingegno, per severità di giudizio e per purità di Toscano stile Avvocato Primario de' Tribunali e gran Favoreggiatore de' Letterati, volle fare una *Raccolta di componimenti in lode del signor conte di Santostefano, viceré di Napoli*, nella di lui dipartenza, la quale fu la prima che uscì in Napoli nella nostra memoria, e dentro le angustie di pochi giorni doveva ella essere già stampata. Qui il Lucina, il quale era tra tutti di somma autorità, proposegli il Vico per l'Orazione che bisognava andare innanzi agli altri componimenti, e, ricevuto da quello l'impiego, il portò a essolui, mostrandogli l'opportunità di venire con grand' in cognizion di un Protettor delle lettere, come esso lo sperimentò grandissimo suo, della qual cosa era esso giovane per se stesso desiderosissimo³¹

²⁹ Un accenno al rapporto tra il filosofo e il viceré è in VESCIO, 2017, saggio dove l'autore analizza l'opera di Vico, in cui sono raccontati gli effetti sociali della campagna di intimidazione provocata dalla Curia napoletana.

³⁰ Si veda CARAVITA, 1696. Nicola Caravita fu uno degli esponenti della nuova polemica anti-inquisitoriale, in cui si inserì con opere di ordine strettamente giuridico.

³¹ VICO, 1728, p. 189.



16. Teresa del Po, *Ritratto di Tommaso Cornelio*, 1688

2.2. La vicenda politica di Francesco D'Andrea nella corrispondenza dell'Archivio Medinaceli

Tra i protagonisti del nuovo orientamento della cultura napoletana, sostenuto in gran parte da giuristi e "togati", il più attivo fu Francesco D'Andrea (**fig. 17**), come metteva in luce anche Pietro Giannone, autore della poderosa *Istoria civile del Regno di Napoli*:

lume maggiore della gloria de' nostri Tribunali, al qual dobbiamo non solo d'aver egli restituita in quelli la vera arte d'orare; ma molto più per avere nel nostro Foro introdotta l'erudizione ed il disputar gli articoli legali secondo i veri principi della Giurisprudenza, e secondo l'interpretazioni de' più eruditi Giureconsulti, de quali presso noi rara era la fama, ed il nome, applicando la lor dottrina all'uso del Foro, ed alle nostre controversie forensi³².

D'Andrea si distinse non solo per la sua attività forense, ma anche per il ruolo determinante rivestito nell'Accademia degli Investiganti³³. Il suo percorso biografico e politico fu particolarmente difficile e accidentato, perché attraversato da una serie di accuse ingiuste, come si evince dall'opera a tratti autobiografica *Avvertimenti ai nipoti*³⁴.

Attraverso una serie di documenti finora inediti, conservati nell'Archivio Medinaceli a Toledo, si possono precisare e arricchire meglio molti dettagli significativi della sua avventura politica. D'Andrea fu incolpato di aver contribuito ai moti masanelliani e di aver assunto, rispetto agli altri

³² GIANNONE, 1723, vol. IV, p. 420. L'autore, nella stesura dell'opera, si avvale di un nutrito gruppo di amici intellettuali, formati alla scuola di Gaetano Argento, come si legge in BERTELLI, 1971, p. 374.

³³ Sui nuovi spazi di diffusione culturale e scientifica si veda STONE, 1997.

³⁴ Si veda CAPONE, 1997.

Investiganti, una posizione molto più estrema in materia di fede, pur non avendo mai pubblicato nessuna opera connessa alla sua esperienza di accademico³⁵.

Il punto di partenza si trova in una lettera del segretario spagnolo Manuel Francisco de Lira indirizzata al viceré Benavides, contenente un ordine di Carlo II, cioè la richiesta di un *informe* su Francesco D'Andrea³⁶. In vista della sua nomina ad Avvocato Fiscale della Sommaria, Carlo II aveva necessità di conoscere l'opinione di Benavides su "letras, prendas y capacidades del Don Francesco Andrea", con lo scopo di smentire o confermare alcune notizie relative alla sua partecipazione ai moti rivoluzionari del 1647 e all'atteggiamento verso la Chiesa, informazioni che il viceré poteva ottenere solo dal marchese di Crepano ma "comunicando sobre todo con el Presidente del Sacro Regio Consejo", Feliz de Lanzina e Ulloa. Questi ultimi, schierandosi a difesa di D'Andrea, risposero al viceré e al segretario spagnolo con due lunghe relazioni in cui argomentavano intorno ai temi oggetto di diffamazione.

Entrambe attraversavano la sua complessa parabola politica, facendo emergere la figura di un intellettuale con una "gran libertad de animo", accusato ingiustamente da due "obligaciones se le hagan terribles, pero cuantos más terribles menos creibles". Innanzitutto, da parte delle autorità ecclesiastiche, era stata disposta l'espulsione di D'Andrea dall'Accademia:

en casa del marqués de Arena donde intervino con otros el Juez Francesco de Andrea, allí entre otras se disputó la cuestión de Anima Mundi, y otras ventiladas de los Filósofos antiguos más para ostentación del Ingenio,

³⁵ ADM-To, leg. 79, ramo 2, ff. 23-24. La trascrizione è in Appendice 2.

³⁶ "Lettera di Manuel Francisco de Lira a Francisco de Benavides", in Ivi, 9 giugno 1689.

como se pude y debe creer, que porque se dudase de lo que ha determinado nuestra Señora la Santa Iglesia³⁷.

Infondato si era rivelato anche il sospetto relativo al suo coinvolgimento nei moti rivoluzionari, come dichiarò il marchese di Crespano dopo aver raccolto notizie “de personas de esta ciudad y de muchos de Abruzzo”³⁸, così come Lanzina e Ulloa, che sostenne di poter testimoniare l’estraneità di D’Andrea, perseguitato da una diceria che “no tiene verdad ni fundamento”. Il Presidente del Sacro Regio Consiglio, arrivato a Napoli nel 1650 quando ancora “duraba la inundación de la pasada tormenta”, aveva scandagliato a fondo tutti i libri stampati e manoscritti a quel tempo in possesso degli intellettuali, senza avervi mai trovato tracce di eresia in quelli di D’Andrea.

Alla luce di tutte queste informazioni, Benavides scrisse al segretario de Lira una relazione riassuntiva³⁹, sicuramente preliminare all’*informe* che non è stato purtroppo possibile rintracciare. Questa si apre con un grande segno di riconoscimento verso D’Andrea, definito intellettuale “del primer credito de literatura y toda Italia” e si chiude con un invito rivolto direttamente a Carlo II a prendere in considerazione la sua opinione positiva, “por favorecer la verdad, y en esto no me queda duda alguna”.

D’altronde Benavides stesso aveva nominato D’Andrea giudice della Vicaria, ruolo in cui quest’ultimo aveva sempre dimostrato “juicio y puntualidad”. L’arrivo del viceré lo aveva infatti aiutato molto a riavvicinarsi a quella politica vicereale da cui era rimasto deluso più volte. Sempre

³⁷ “Lettera di Feliz de Lanzina e Ulloa a Francisco de Benavides”, in Ivi, 7 luglio 1689.

³⁸ “Lettera del marchese di Crespano a Manuel Francisco de Lira”, in Ivi, 8 luglio 1689. Lo stesso D’Andrea, per difendersi dalle calunnie che lo vedevano parteggiare per i popolari, scrisse nel 1682, mentre si trovava a Chieti come Fiscale, la *Relazione de’ servizi fatti nella provincia di Abruzzo Citra*, rimasta in forma manoscritta e conservata in BNN, Ms 171.G.9; la notizia è in CAPONE, 1997, p. 55.

³⁹ “Lettera di Francisco de Benavides a Manuel Francisco de Lira”, in ADM-To, leg. 79, ramo 2, 28 luglio 1689.

Benavides l'aveva reclutato nell'amministrazione cittadina, dopo tre anni di isolamento, prima come consigliere del Sacro Regio Consiglio nel 1689 e, un anno dopo, come Avvocato Fiscale della Sommaria, riconoscendogli le ampie competenze governative, a differenza di tanti altri "sujetos de muy inferior credito a este", nomina ricordata anche da Pietro Giannone:

Creato poi egli dal Conte di Santo Stefano Giudice di Vicaria, e per mezzo del medesimo tosto promosso dal Re Carlo II al posto di Consigliere e poi d'Avvocato Fiscale della Regia Camera, non mancò, esercitando questa carica, nelle sue allegazioni e sopra ogni altra in quella famosa disputazione feudale, d'accoppiare insieme l'erudizione, l'istoria e la vera Giurisprudenza colle disputazioni forensi⁴⁰.

L'inserimento nella burocrazia costituì inoltre per D'Andrea un'occasione propizia per riprendere a esercitare quell'attività forense tante volte abbandonata. Infatti, dopo la chiusura dell'Accademia nel 1669, D'Andrea aveva lasciato Napoli insieme ad altri intellettuali, per poi tornarvi nel 1675, quando il viceré Fernando Joaquín Fajardo, VI marchese de Los Vélez stava garantendo un temporaneo avvicinamento tra la politica vicereale e le aspirazioni del ceto forense⁴¹. Rifiutò la carica di Eletto del Popolo, nel 1679, continuando a sostenere l'importanza vitale dell'autonomia del ceto civile ma poi, deluso ancora una volta dalla politica di controllo burocratico del viceré marchese del Carpio, caratterizzata da un assolutismo amministrativo che

⁴⁰ GIANNONE, 1723, vol. IV, pp. 489-490.

⁴¹ CELANO, 1692, vol. V, p. 34, si sofferma sul "bizzarrissimo" palazzo napoletano di D'Andrea, che "mostra un'architettura che più bizzarra e nobile desiderar non si può; non parlo poi del sito, perché non so se la natura possa formarne uno più diletto ed ameno [*omissis*]. V'ha situato ben coltivati giardinetti, ed acciò che in essi non manchi ogni delizia, vi si vedono capricciose fontane che prendono l'acque da alcuni pensili cisternoni, che paiono opre de' romani, ed in uno di questi vi si veggono le piante del pepe, che danno frutti, cosa curiosa".

favoriva la presenza di funzionari spagnoli, e quindi l'affermazione dei "togati" rispetto agli avvocati, decise di trascurare gli incarichi pubblici per dedicarsi esclusivamente allo studio. Si impegnò in particolare per la pubblicazione delle opere inedite del filosofo Tommaso Cornelio, la cui morte nel 1684 fu letta come la fine della rivoluzione intellettuale napoletana, mentre l'anno dopo pubblicò il suo testo *Apologia in difesa degli atomisti*, riportando alla ribalta l'esperienza degli Investiganti e la necessità dell'applicazione del metodo sperimentale.

Il ritorno a Napoli fu quindi affrontato, grazie alle tre nomine, con grande energia e spirito di rinnovamento. Le sue ampie competenze in materia amministrativa gli permisero di denunciare la corruzione degli uffici come causa fondamentale delle disfunzioni del sistema spagnolo, e di suggerire concrete misure per affrontare alcuni problemi, come quello della riforma monetaria e della riorganizzazione dell'apparato burocratico. Ma nel 1695, proprio mentre era impegnato a riproporre la sua operazione riformatrice, fu esonerato dagli incarichi mentre si trovava a Procida: le sue idee avevano incontrato la resistenza del baronaggio e, nonostante l'appoggio del viceré Benavides, che lo raggiunse sull'isola per accordarsi su un piano contro l'offensiva curiale in atto, non ebbero mai modo di essere attuate⁴².

Il 1695 fu anche l'anno in cui D'Andrea concepì uno scritto apertamente polemico, *Risposta a favore del signor Lionardo di Capoa contro le lettere apologetiche del padre De Benedictis gesuita*. L'opera si configurò come una replica a quella del gesuita Giambattista De Benedictis, autore delle *Lettere apologetiche in difesa della teologia scolastica e della filosofia peripatetica*, pubblicate nel 1684 sotto lo pseudonimo di Aletino.⁴³ D'Andrea, con questo testo filosofico, ebbe così la

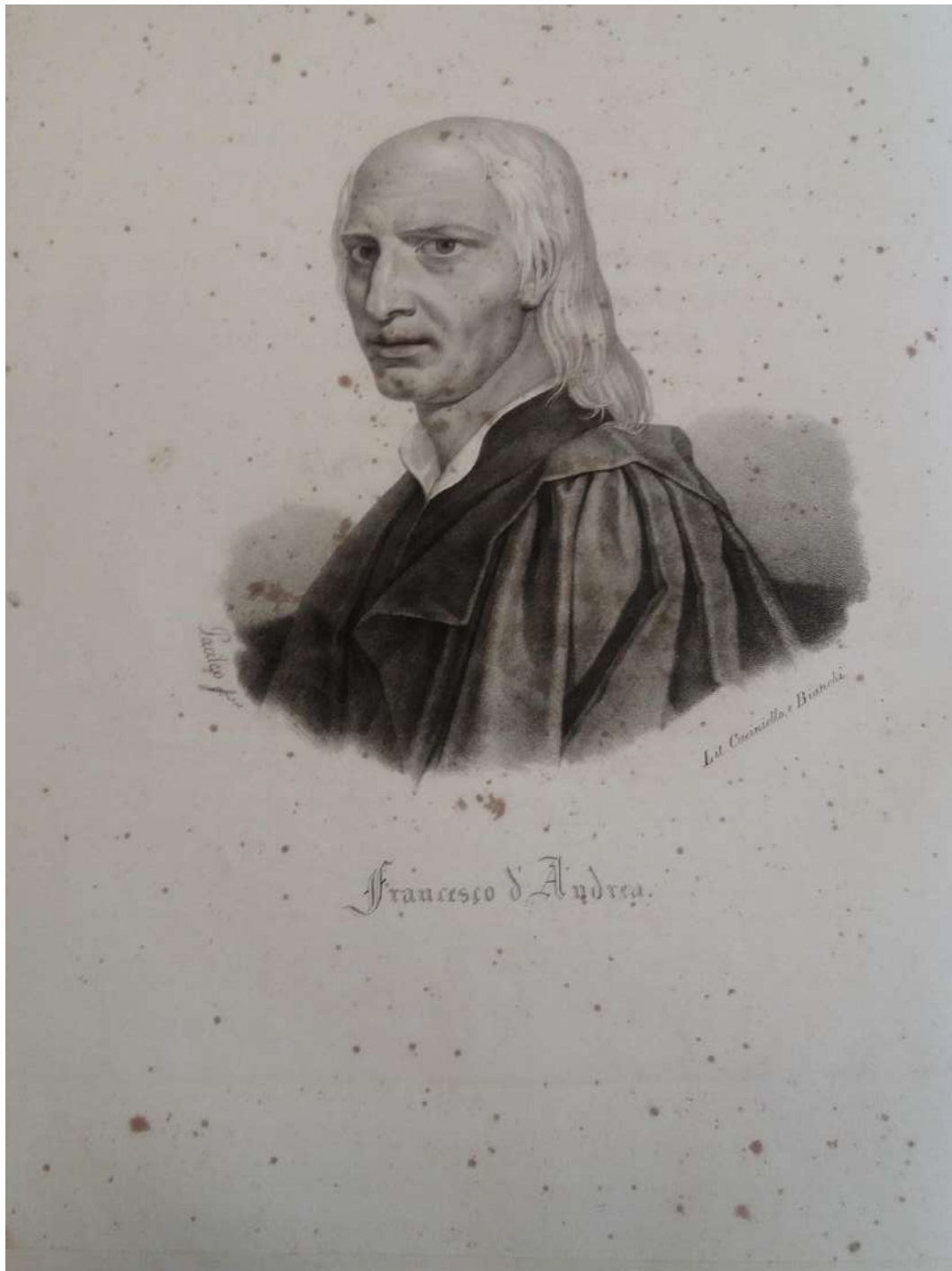
⁴² CAPONE, 1997 p. 58

⁴³ Su questa fase di D'Andrea si veda il minuzioso lavoro di BORRELLI, 1995. L'autore, oltre ad offrire un ricco apparato documentario, ricostruisce con estrema attenzione tutte le sfumature

possibilità di riaffermare i principi di verità degli Investiganti, di cui un tempo faceva parte.

Purtroppo la stessa *cultura investigante* mostrava segni di cedimento, poiché non c'erano più figure di rilievo che sostenessero la moderna filosofia e la scienza europea; e neppure il sostegno di Benavides, con la sua vicinanza alle élites intellettuali, riuscì a incidere sul rinnovamento della cultura napoletana. D'Andrea restò quindi una figura isolata. Le sue idee in merito a un'armonia tra potere regio, politica vicereale e aspirazioni dei magistrati non ebbero seguito, mentre sul finire del secolo si stava delineando un equilibrio molto diverso tra le componenti sociali.

del dibattito, mettendo in evidenza l'originalità dell'attività apologetica di D'Andrea, che arrivò a coinvolgere il difficile rapporto tra scienza e fede.



17. Nunzio Pacileo, *Ritratto di Francesco d'Andrea*, 1830

2.3 Note sulla biblioteca del viceré

Tra gli spazi culturali napoletani della fine del XVII secolo, un posto di rilievo fu occupato dalle biblioteche private, che oltre a luoghi tradizionali del sapere divennero anche e soprattutto luoghi di incontro, dove si poteva discutere della nuova filosofia. Pompeo Sarnelli, nella sua *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città*, in una sezione dedicata proprio alle biblioteche cittadine, dopo aver elogiato quella del marchese del Carpio, invitava il viaggiatore a visitare quelle dei giuristi Biagio Altimari, Giulio Galeota e Francesco Marciano, dell'architetto e ingegnere Francesco Antonio Picchiatti e dell'avvocato Giuseppe Valletta⁴⁴. Quest'ultima spiccava tra tutte per ricchezza e quantità di volumi ed era regolarmente frequentata dal viceré Benavides, come si legge negli *Avvisi*:

L'amor grande, che porta Sua Eccellenza non meno alle Lettere che a Letterati, senza che ciò le facci perdere di vista né pure un sol momento gli affari politici, la tiene applicata alla lettura de' buoni libri già impressi, e degli altri, che giornalmente escono dalle stampe, ond'è che nella scorsa domenica la spinse a portarsi di nuovo nella celebre e famosa libreria dell'eruditissimo Avvocato Sig. Giuseppe Valletta, dove è più di una volta stata l'Eccellenza Sua quale si trattenne ancora nell'appartamento e galleria, godendo ivi la vista di nobili quadri, e preziose galanterie che l'adornavano⁴⁵.

Oltre che con l'avvocato Valletta il viceré entrò in contatto con tipografi, librai ed editori, in particolare con Domenico Antonio Parrino. Quest'ultimo, entrato

⁴⁴ Si veda SARNELLI, 1688, pp. 266-270. In CONFUORTO, 1930, v. I, p. 216, si legge che già il 13 maggio 1688 il viceré avrebbe conosciuto "in incognito" la biblioteca di Valletta, oltre che "il museo d'anticaglie curiose di Francesco Pichetti".

⁴⁵ BNSP, *Avvisi*, 25 maggio 1694, n. 32.

nel mercato napoletano tra il 1683 e il 1684 grazie a una raccomandazione ricevuta dal duca estense, affiancò lo stampatore Camillo Cavallo nella pubblicazione di avvisi e gazzette, iniziando una spietata competizione con l'editore francese Antonio Bulifon⁴⁶.

Parrino è ricordato soprattutto per il *Teatro eroico e politico dei viceré di Napoli*, commissionatogli dal viceré Benavides, come si legge non solo nell'introduzione al primo dei suoi tre volumi, ma anche in una supplica datata 3 marzo 1690, conservata nell'Archivio di Stato di Napoli e finora inedita⁴⁷. Attraverso quest'ultima si viene a conoscenza di alcune informazioni significative sulla genesi dell'opera, tra cui la più importante riguarda la scelta delle incisioni da inserire al suo interno; Parrino infatti dichiarava che anche "i ritratti intagliati in rame, la stampa del Regno e quella di Napoli con molte altre a tal opera convenevoli", erano stati espressamente inseriti "per comando" del viceré. Parrino lo supplicava inoltre di impedire che "alcun libraro sotto altro specioso titolo stampi alcun volume, nel quale si comprendono anche la maggior parte delle cose della fatica sua", chiedendogli "che non permetta ad alcuno di imprimere o fare imprimere nessuno de' fatti successi e dell'operazioni che si contengono nel suddetto libro". Il rapporto che legò il viceré all'editore dovette essere molto stretto e risulta dunque abbastanza singolare che il *Teatro* non fosse presente nella sua biblioteca, la cui consistenza si conosce grazie alla *Memoria de los libros* che seguiva l'inventario dei dipinti stilato nel 1716, all'indomani della morte del viceré⁴⁸.

⁴⁶ Sul mondo editoriale a Napoli e i suoi protagonisti si vedano LOMBARDI, 1998, p. 82, e DI MARCO, 2010.

⁴⁷ ASN, Segreteria dei viceré, busta 763, 3 marzo 1690.

⁴⁸ ADM-Se, leg.19, doc. 14, ff. 131-153v. Per la trascrizione si veda Appendice 3.

Il compilatore del documento non sembra aver seguito un ordine tematico nell'elenco dei testi, sebbene ne descriva quasi sempre con attenzione il formato e i luoghi di edizione, che spaziano da Anversa, Amsterdam, Bruxelles, Parigi, a Milano, Napoli, Roma e Venezia. La presenza di edizioni romane riconduce con molta probabilità al nucleo di opere provenienti dalla biblioteca del marchese del Carpio, messe all'asta dopo la sua morte, come anche la sua collezione di opere d'arte⁴⁹.

Non si possiede alcuna informazione sul momento preciso in cui iniziò a prendere corpo la formazione della biblioteca di Benavides, ma è indubbio che molti dei testi in suo possesso fossero frutto di acquisti personali ascrivibili agli anni trascorsi in Sicilia e a Napoli. Per quanto riguarda le acquisizioni del periodo siciliano sono da ricordare il *Teatro geográfico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, che si trova adesso nella Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid⁵⁰, e quello di Michele Del Giudice, *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI, rinnovando le feste dell'inventione della Gloriosa sua Cittadina S. Rosalia*, pubblicato nel 1686. Benavides era inoltre in possesso del volume illustrato *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo en la muerte de Maria Luysa de Borbon* (**fig. 18**), scritto da Francisco Montaldo in occasione delle esequie di Maria Luisa di Borbone di Orléans a Palermo, pubblicato nel 1689 e corredato da 26 incisioni. I funerali della regina spagnola furono celebrati durante il governo di Juan Francisco Pacheco Téllez-Girón, duca di Uceda, e successore di Benavides; quindi il libro fu sicuramente frutto di un dono o di un acquisto successivo⁵¹.

L'altro testo sul tema delle esequie reali, registrato nell'inventario come "Pompa funebre de Phelipe quarto en Nápoles", appartiene al nucleo

⁴⁹ Si veda VIDALES DEL CASTILLO, 2016, pp. 593-596.

⁵⁰ Si veda il Capitolo 1.

⁵¹ Sull'opera si veda LOPEZOSA APARICIO, 2011.

acquistato durante il periodo napoletano. Si tratta dell'opera di Marcello Marciano, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo IV, il grande monarca delle Spagne*, pubblicato a Napoli nel 1666, che presentava un'antiporta incisa in rame da Federico Pesche con una figura allegorica e lo stemma reale (**fig. 19**), un ritratto di Filippo IV, due tavole con l'apparato del prospetto della Chiesa di Santa Chiara e il catafalco funebre, unitamente a sessanta tavole fuori testo.

Oltre alla relazione a stampa sulle esequie napoletane di Filippo IV, si ricorda anche il *Ragguaglio Historico del contagio occorso nella Provincia di Bari* (**fig. 20**) scritto da Filippo de Arrieta, uditore regio che fu inviato da Benavides nella provincia di Terra di Bari, insieme ad altri uditori e medici, durante l'emergenza sanitaria della peste nel 1690. Una volta rientrato a Napoli, De Arrieta scrisse l'opera, che fu pubblicata nel 1694, e la dedicò al viceré, che ne possedeva due esemplari.

Si segnalano anche due volumi risalenti alla prima metà del XVII secolo: *i Giornali di Francesco Zazzera nel felice governo dell'ecc.mo D. Pietro Girone duca d'Ossuna*, in cinque volumi manoscritti⁵², del 1617, e *Partenope Liberata* di Giuseppe Donzelli, attivo militante nella rivolta antispagnola, il cui testo pubblicato a Napoli "presso Ottavio Beltrano" nel 1647 si pone come un'importante ricostruzione storica della rivolta di Masaniello.

È poi registrato un testo descritto come "Geographía de las principales plazas del Reyno de Nápoles", forse identificabile con la serie di *Carte de' regni di Napoli, e di Sicilia* incise da Antonio Bulifon nel 1692, la cui presenza si affianca a una gran quantità di testi di geografia e cartografia, tra le discipline più rappresentate nella sua biblioteca.

⁵² In BNE si conserva una copia dell'opera del 1667, dove alla fine del primo volume si legge "per opera dell'eccellente pittore Domenico Gargiulo seu Micco Spataro", in BNE, Ms 10323, f. 181v; la notizia è in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 470, nota 146.

Ciò che sorprende è la mancanza di alcuni classici, ad esempio la *Geographia* di Strabone, ma soprattutto quella di Tolomeo, la quale nel XV secolo aveva segnato la rinascita della cartografia moderna. Questo dettaglio di non poco conto conferma l'ipotesi che la biblioteca di Benavides fosse il risultato di acquisti personali sul mercato librario, più che un'eredità di famiglia. Del resto, fu proprio tra fine Seicento e inizio Settecento che era cresciuto in maniera esponenziale l'interesse per la geografia, così come per i resoconti di viaggio e la cartografia.

Tra le opere più importanti si registrano il *Mercurio Geografico ovvero guida geografica in tutte le parti del mondo* di Giacomo Cantelli da Vignola, celebre atlante pubblicato a partire dall'anno 1669, e *l'Indice del mundo conocido* di Sebastián de Ucedo, pubblicato a Milano nel 1672. Il primo, curato dallo stampatore Giovanni Giacomo de Rossi e dal cartografo del Duca di Modena Giacomo Cantelli, ebbe grande successo e continuò a essere pubblicato fino a Settecento inoltrato, con l'aggiunta di una seconda parte e di numerose nuove carte⁵³. Del secondo, frutto dei numerosi viaggi in Europa e delle vaste conoscenze politiche di de Ucedo, Benavides possedeva un esemplare manoscritto.

Per quanto riguarda i resoconti di viaggio e i testi su luoghi esotici o sulla cultura orientale, sono da segnalare una "Historia de la China", riconoscibile forse nella *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China* scritto da Juan González de Mendoza, pubblicato la prima volta a Barcellona nel 1586, e il "Viaje del tavernier a la Turquía con diferentes estampas", identificabile sicuramente con i resoconti dei viaggi in Turchia, in Persia e nelle Indie, scritti dal viaggiatore francese Jean Baptiste Tavernier, nato a Parigi nel 1605, e tradotti in moltissime lingue. L'edizione posseduta da

⁵³ Si veda BONAZZI, 1995.

Benavides era sicuramente la traduzione italiana *Viaggi nella Turchia, nella Persia, e nell'Indie fatti sei volte nello spatio di quaranta anni per tutte le strade, che si possono tenere per mare, e per terra*, stampata a Roma nel 1682⁵⁴.

I due testi descritti genericamente come “Viaje a la India Oriental” e “Viaje de la America” non sono identificabili, mentre quella citata come “Bacichelli, viaje de la Europa” si riferisce all’opera di Giovan Battista Pacichelli, *Memorie de’ viaggi per L’Europa Christiana*, pubblicato a Napoli nel 1685, in cinque tomi. Da citare anche *l’Epitome cosmografica* del cartografo e cosmografo della Repubblica Veneziana Vincenzo Coronelli, stampata a Venezia nel 1693; si tratta di un compendio astronomico che delinea la struttura dei principali sistemi del mondo, tra cui la teoria eliocentrica di Copernico.

Accanto alla geografia e alle relazioni di viaggio, l’altro settore molto consistente era costituito da trattati militari e testi di architettura e ingegneria; d’altronde gli aspetti tecnici e professionali della guerra, insieme alle opere di fortificazione, furono tra i suoi interessi principali e occuparono gran parte della sua attività di governo come *hombre de Estado*. Oltre al classico *De architectura* di Vitruvio, fondamento teorico dell’architettura occidentale, il viceré era in possesso del trattato *L’architecture militaire moderne, ou fortification*, stampato ad Amsterdam nel 1648 in una traduzione francese condotta sull’originale latino del 1647 (**fig. 21**). Opera del celebre matematico prussiano Matthias Dögen, si può considerare un lavoro unico sull’architettura militare olandese del periodo, con le sue 40 accurate piante di fortificazioni precisamente descritte e riprodotte, in cui Dogen illustra i suoi argomenti basandosi su esperienze pratiche. Si segnala anche una copia del *Della*

⁵⁴ Vale la pena ricordare anche il *Viaje de Turquía*, datato verso il 1557 e attribuito allo spagnolo Juan de Ulloa Pereira, un Cavaliere di Malta espulso dall’ordine per le sue tendenze protestanti; scritto in forma di dialogo tra tre personaggi, racconta le esperienze di uno di loro “Pedro de Urmalas”, prigioniero a Istanbul.

Architettura, pubblicato a Padova nel 1629, opera di Giuseppe Viola Zanini, considerato il pioniere del trattato di architettura concepito come manuale pratico⁵⁵. Infine merita di essere segnalato il testo di Juan Caramuel y Lobkowitz, *Templum Salomonis. Rectam et Obliquam architecturam exhibens*, con “algunas estampas”, del 1681⁵⁶; di Caramuel il viceré possedeva inoltre anche il *Philippus Prudens* del 1639, quest’ultimo contenente un’antiporta riccamente incisa (fig. 22).

In relazione ai trattati di fortificazione, era presente l’*Építome de la Fortificación Moderna* di Alonso de Cepeda y Adrada, edito a Bruxelles nel 1669⁵⁷. Tra tutti gli autori spicca Sebastián Fernández de Medrano con *El practico artillero*, del 1680, e *El ingeniero*, quest’ultimo pubblicato nel 1687⁵⁸. Oltre ai trattati spagnoli, è registrato anche il francese *Les fortificaciones* dell’ingegnere e matematico Antoine de Ville, testo pubblicato a Lione nel 1628 e riedito più volte negli anni successivi; arricchito da un apparato iconografico disegnato dallo stesso de Ville, contiene anche un’incisione raffigurante l’autore, firmata da Jérôme David e ricavata da un quadro di Artemisia Gentileschi.

Nella biblioteca di Benavides si annoverano inoltre testi di teoria politica, tra cui *L’ambasciatore politico cristiano*, pubblicato per la prima volta nel 1670 e

⁵⁵ L’opera di Viola è citata nel trattato *Arte y Uso de Architectura* di Fray Lorenzo de San Nicolas, composto da due volumi pubblicati rispettivamente nel 1639 e 1665; su questo aspetto e sulla poliedrica figura di Viola Zanini si veda HOPKINS, 2001.

⁵⁶ Si tratta dell’edizione latina del famoso trattato *Architectura civil, Recta y Obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem*, già pubblicata nel 1678. Su Caramuel si veda FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, 2014b.

⁵⁷ Il nucleo più consistente in quanto a produzione di trattati di architettura, artiglieria e ingegneria militare, scritta da autori spagnoli del XVII secolo, fu pubblicato nei Paesi Bassi.

⁵⁸ Medrano scrisse numerosi trattati destinati alla formazione degli ingegneri dell’Accademia Reale e Militare di Bruxelles, di cui fu il direttore. Sulla trattatistica militare e di fortificazione del XVII secolo, in particolare sul concetto di città in Medrano, si veda RABANAL YUS, 2002, mentre per una panoramica sull’attività degli ingegneri militari spagnoli nei secoli XVII e XVIII si vedano i diversi saggi contenuti nel volume di CÁMARA MUÑOZ, 2005.

poi riedito ancora altre due volte prima della fine del secolo; è molto probabile che Benavides fosse in possesso dell'edizione del 1690, che conteneva un'incisione tratta da un disegno di Giacomo del Po (**fig. 23**). L'autore è il siciliano Carlo Maria Carafa, principe della Roccella e di Butera, che nel 1680 partecipò al Parlamento convocato a Palermo dal viceré e successivamente, nell'agosto del 1683, venne nominato ambasciatore straordinario a Roma per rendere al pontefice Innocenzo XI il tradizionale omaggio della chinea⁵⁹; l'opera, fortemente ancorata alla tradizione classica da cui trae esempi e schemi, contiene anche riferimenti a episodi o autori vicini nel tempo⁶⁰.

Un piccolo spazio è dedicato anche al genere storico, ben rappresentato soprattutto da testi sulla monarchia spagnola; si segnala quello descritto nell'inventario come "Retratos de los Reies de España hasta Phelipe V", identificabile in *Retratos de los ochenta y quatro reyes de España* di Agustín Nipho, archivistica dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede dal 1678 al 1739. L'edizione posseduta dal viceré era sicuramente quella tradotta in castigliano da Joseph Zatrilla y Vicoconde di Villasalto. Il volume contiene incisioni raffiguranti i re spagnoli (**fig. 24**), a partire da Ataulfo nel 410⁶¹, tutte risalenti all'anno 1684 e frutto della collaborazione dell'incisore belga Arnoldo van Westerhoiut e del letterato Agustín Nipho, come si legge nella sezione delle "noticias particulares" del *Diario de Madrid* dell'anno 1794, in occasione di una riedizione del volume⁶².

⁵⁹ Un accenno alla conoscenza tra Carafa e Benavides si trova nel Capitolo 4.

⁶⁰ Sulla figura dell'ambasciatore in età moderna e in particolare sulle opere di Carafa, si veda FRIGO, 2007.

⁶¹ BNE, Mss 1329.

⁶² *Diario de Madrid que comprehende los meses de julio, agosto y setiembre de 1794*, Tomo XXXIII, Madrid, En la Imprenta de la viuda de Hilario Santos, 1794, p. 1197: "Los subscriptores a los Retratos de todos los Reyes de España, copiados de los que en 1684 publicó Augustin Nipho, y grabó Arnoldo Vanwester".

Si registra inoltre, nella biblioteca del viceré, anche la presenza di molti testi religiosi. Tra questi, oltre a molte agiografie, è da evidenziare quella del predicatore domenicano Fray Luis de Granada, registrata come “memorial y doctrina”, cioè l’opera ascetica *Memorial de la vida cristiana*, pubblicata nel 1561⁶³. Una riflessione più approfondita merita invece la presenza di testi dei gesuiti del XVII secolo, in particolare quella dello scrittore e missionario Miguel Ángel Pascual Ruiz. Nella biblioteca compaiono *El Oriente desengañado, Convenido, y remediado en cinco sermones de Mission*, stampato a Valencia nel 1692 e dedicato a Pascual Francisco de Borja, duca de Gandía (fig. 25), insieme a *El Predicador Instruido e el Missionero Instruido*, pubblicato a Madrid nel 1698⁶⁴. Il gesuita Ruiz fu inviato nel 1697 alla Corte di Madrid per ricoprire il ruolo il confessore di Rosalía de Benavides, la figlia del viceré sposata al duca di Gandía⁶⁵, e restò con lei fino al giorno della morte, quando “fue necesario que el confesor se encargara de disponer su espiritu para la ultima jornada”⁶⁶; non è quindi difficile immaginare che il viceré, una volta tornato a Madrid, avesse ricevuto i libri in dono dallo stesso Ruiz. Le altre due opere di autori gesuiti che figurano nella biblioteca sono *Meditaciones diarias de los misterios de N. S. Fe y de la vida de Christo y de los santos*, di Alonso López de Andrade, e l’edizione spagnola del 1696 de *Il divoto di Maria Vergine* di Paolo Segneri, pubblicato la prima volta a Venezia nel 1674.

Infine un altro esiguo settore è costituito da alcuni trattati di filosofia morale: Lipsio, Seneca, Tacito; pur non volendo addentrarsi nell’analisi delle implicazioni intellettuali, è importante ricordare che l’avvicinamento alla corrente dello stoicismo costituì una delle principali componenti del

⁶³ Sulla diffusione del *Memorial* in età moderna, si veda GONZÁLEZ GARCÍA, 2015.

⁶⁴ Per una panoramica sulle missioni popolari gesuitiche, si veda GONZÁLEZ GARCÍA, 2019.

⁶⁵ Si veda LLIN CHÁFER, s.d.

⁶⁶ RODRIGUEZ, 1845, vol. IV, p. 363.

rinnovamento culturale napoletano⁶⁷. Non si è a conoscenza se questo gruppo di libri fosse stato frutto di acquisti personali o al contrario eredità della biblioteca del padre Diego o del marchese del Carpio.

Ciò che si ricava da questa *Memoria de los libros* è una selezione di discipline soprattutto legate all'arte della politica e ai trattati di fortificazione e di architettura, frutto di scelte derivanti da una visione pratica di governo. La sua raccolta di libri non presenta neppure molte edizioni di lusso, allontanandosi dalle questioni di prestigio tipiche dello spirito del collezionista. Non sarà invece così per la sua raffinata raccolta di dipinti.

⁶⁷ Si veda RIBOT, 2018, p. 29.



18. Antonino Grano, Antiporta del libro di Francisco Montalvo, *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo, cabeza coronada de Sicilia.* [...], 1689



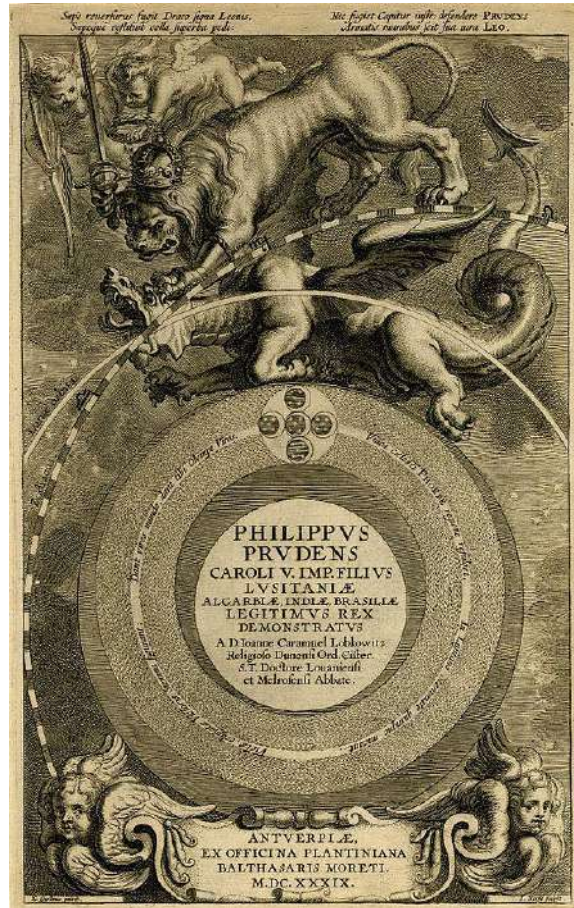
19. Federico Pesche, Antiporta del libro di Marcello Marciano, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo IV il Grande, Monarca delle Spagne,* 1666



20. Frontespizio del libro di Filippo De Arrieta, *Raguaglio Historico del contagio occorso nella provincia di Bari negli anni 1690, 1691 e 1692, 1694.*



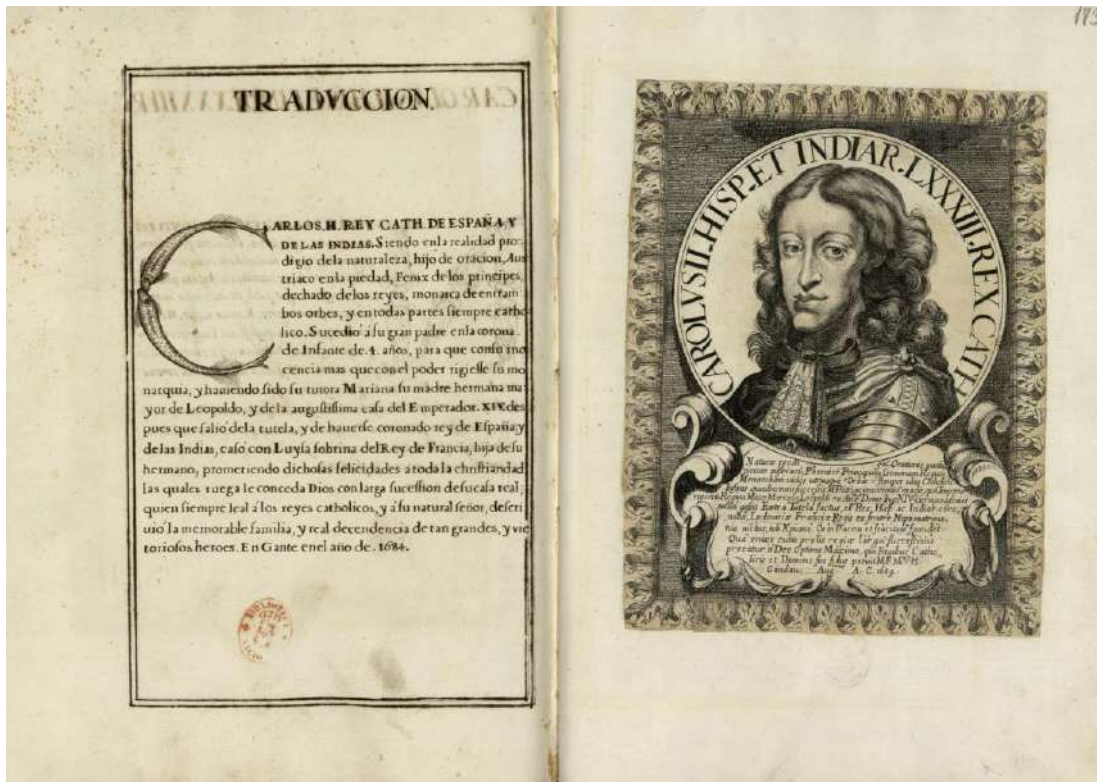
21. Theodor Dirk Matham, *Frontespizio del libro di Matthias Dögen, Architectura militaris moderna, 1647*



22. Jacob Neefs (su disegno di Erasmus Quellinus), *Frontespizio* del libro di Juan Caramuel, *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniæ [...]*, 1639



23. Andrea Magliar (su disegno di Giacomo del Po), Antiporta del libro di Carlo Maria Carafa, *L'ambasciatore politico cristiano*, 1690



24. Autore ignoto, Ritratto di Carlo II, 1684



25. Frontespizio del libro di Miguel Ángel Pasqual, *El oyente desengañado, convencido y remediado*, 1692

Capitolo 3

Formazione e sviluppo di una collezione

3.1. Sul collezionismo della famiglia Benavides tra XVI e XVII secolo

Tra i quadri di proprietà della collezione Medinaceli custoditi a Toledo nell'Hospital Tavera, è esposto il *Ritratto di un cardinale*, realizzato dal pittore Juan Carreño de Miranda (**fig. 26**). Sull'identità dell'effigiato, che resta tuttora problematica, sono state avanzate da Alfonso Emilio Pérez Sanchez¹ le ipotesi che possa raffigurare o il cardinale Pascual de Aragón (1616-1677) oppure Antonio de Benavides (1610-1692), fratello di Diego de Benavides, VIII conte di Santisteban². Tra le due, è più probabile la seconda, soprattutto alla luce della testimonianza del biografo Antonio Palomino, che nella vita del pittore Carreño scrisse: "hizo muchos y excelentes retratos, así de su Majestad como del señor Patriarcha Benavides"³.

Si potrebbe identificare quindi il quadro con quel "retrato a cuerpo entero del Ilustrissimo Señor Don Antonio de Benavides [*omissis*] mi tío", citato per la prima e unica volta nel testamento del nipote Manuel de Benavides, stilato nel 1748⁴. Le circostanze della commissione del dipinto sono tuttora ignote, tuttavia in essa si avverte, da parte della famiglia Benavides, un segnale di apertura verso il mondo dell'arte, confermato anche da una serie di arazzi

¹ Si veda Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), 1986, scheda n. 52, p. 231.

² Nell'articolo di DE MINGO LORENTE, 2015, p. 243, si data il ritratto al 1683, il che rende di conseguenza ancora più improbabile l'identificazione con Pascual de Aragón, morto nel 1677.

³ PALOMINO, 1715-1724, vol. III, p. 419.

⁴ ADM-Se, leg. 23-4, f. 177. Anche CEREZO SAN GIL, 2006, pp. 401-402, prende per la prima volta in considerazione quest'ipotesi; tuttavia la studiosa non aveva consultato questo documento, in cui la precisazione di ritratto a figura intera avvicina ancora di più al quadro conservato a Toledo.

posseduti dal patriarca delle Indie con il soggetto della “creación del mundo”⁵. Già il padre del futuro viceré Francisco possedeva alcuni oggetti preziosi, come mette in luce il documento di partizione testamentaria datato 1679⁶; tra questi beni ne compare anche uno acquistato o commissionato sicuramente durante il suo vicereame in Perù, descritto come un “biombo de la India”⁷.

Allo scopo di delineare, seppur con le poche informazioni di cui si è in possesso, le prime tracce di un interesse familiare per le raccolte di manufatti artistici, si devono necessariamente fare alcuni passi indietro. Dalla lettura di alcuni inventari di famiglia del XVI secolo, pubblicati da Urquizar Herrera, appare evidente come questa tendenza risalga infatti ad anni più lontani e abbia seguito un percorso di crescita e arricchimento tipologico progressivo⁸.

⁵ Si legge in ADM-Se, leg. 19-14, f. 25r :“tapiceria de la creación del mundo de seis paños [omissis] que fue del Ilustrissimo Señor Don Antonio de Benavides”. Non si sa come e quando Antonio de Benavides venne a contatto con il pittore Carreño, ma la conoscenza tra i due dovette avvenire sicuramente a Madrid, dove si è a conoscenza che prima di essere nominato “Patriarca de Las Indias”, incarico che rivestì fino alla morte, Antonio fu investito di ruoli importanti. Accompagnò Filippo IV nel suo viaggio in Fiandra e fu nominato Cappellano Maggiore, come si legge nella scheda biografica in VIDANIA, 1696, p. 310. Impartì inoltre, il 19 novembre 1679, la solenne benedizione nuziale, detta cerimonia delle *velaciones*, agli sposi Carlo II e Maria Luisa di Orléans a Quintanilla, in provincia di Burgos: CABAÑERO SÁNCHEZ, 2016, p.174.

⁶ Si veda ADM-Se, leg. 18-45, f. non num. Il breve elenco descrive pochi oggetti, tra cui soprattutto alcune collane e gioielli con pietre preziose. La grafia risulta poco decifrabile a causa delle cattive condizioni in cui si trova il documento:

- Veinteyquattro (...) de la India con piedras (...) de filigrana de plata
- Un bufete de plata
- Un echura de un Santo Christo de marfil en una cruz (...) le falta dos dedos de la mano derecha y una peana de ebano y marfil
- Una joia de oro
- Una joia de oro ochavada esmaltada de colores de porzelana
- Una chapa de agava (...) pintado en ella una echura dentro de Santo Francisco
- Una gargantilla con veintetres prejas de oro (...) con una piedra de pasta verde en cada una [...]
- Una gargantilla con veinteseis piejas de oro con una piedra (...) colorada en cada una y esmaltada de blanco
- Una mariposa con diezynueve piedras

⁷ Ivi, f. 102.

⁸ Cfr. URQUÍZAR HERRERA, 2001.

Già dall'inventario di Men Rodríguez de Benavides, II conte di Santisteban, redatto nel 1491, dove erano annotate solo semplici "sargas pintadas", si passa a quello del 1589 di Diego de Benavides, VI conde di Santisteban, che registrava mobili di lusso, oggetti d'argento, porcellane, vetri e arazzi raffiguranti argomenti storici. Per quanto riguarda i dipinti, pressoché di soggetto esclusivamente religioso, questi comparvero per la prima volta negli inventari del 1582 e 1599 dei beni di Francisco de Benavides, V conte di Santisteban e di sua moglie Isabel de la Cueva⁹, destinati al figlio Diego¹⁰. Inoltre questi quadri, in quantità esigua, erano affiancati da numerosi oggetti di carattere devozionale, la cui presenza mette in luce l'importanza attribuita alle pratiche liturgiche che si svolgevano negli oratori privati.

In tutti questi documenti di famiglia del XVI secolo, ciò che sorprende non è tanto l'assenza di quadri di soggetto mitologico, ma quella dei libri; ed è singolare soprattutto che questa si ravvisi negli elenchi dei beni del padre del viceré Francisco, importante latinista. Non è comunque da escludere l'ipotesi che Diego de Benavides avesse fatto redigere a parte una lista dei libri che probabilmente è andata perduta; ad esempio, per la biblioteca di Antonio de Benavides y de la Cueva, II Duca di Santisteban del Puerto, esiste un documento, datato 10 agosto 1774, contenente esclusivamente l'elenco dei libri¹¹. La famiglia Medinaceli fu elogiata dalle fonti contemporanee soprattutto per la sua ricca biblioteca, che giunse a una consistenza di 15.000

⁹ Si tratta di "una imagen de Nuestra Señora pequeña de pincel, en tabla, con guarnición de ébano con una corrediza de chamelote verde y guarnición de plata de Nuestra Señora y San José y San Juan Batista y en Niño dormido": Ivi, p. 45.

¹⁰ "Una imagen mediana cuando enclavaron a Cristo Nuestro Señor en la cruz, guarnecida de ébano con sus puertas de ébano y tres cadenillas de plata con que se cuelga y una caja negra en que está", e ancora "una imagen de martirio de Santa Catalina grande con la guarnición dorada y negro en tabla": Ivi, p. 53.

¹¹ *Indice de los libros impresos que había en los cajones del Archivo de Santisteban, que eran 1098*, in ADM-Se, leg. 27-16.

volumi, mettendo quasi in ombra la collezione di circa 600 dipinti lasciati alla famiglia da Luis Tomás Fernández de Córdoba y Benavides (1813-1873)¹².

E se a Luis, figlio di Joaquína María di Benavides, si può attribuire anche il ruolo di ultimo promotore artistico di quella conosciuta oggi come la collezione Medinaceli, è a Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, che va invece ascritto quello di iniziatore. È infatti a lui che si deve la nascita di una vera e propria collezione d'arte, che alla sua morte, nel 1716, sarà costituita da circa 300 quadri; seppur non paragonabile per quantità a quella del precedente viceré marchese del Carpio, risulta straordinaria per la concentrazione di quadri di Luca Giordano e di notevoli artisti di scuola napoletana. La sua sarà una raccolta d'arte omogenea, frutto di scelte mirate, concepita e cresciuta soprattutto a Napoli, città dove Francisco instaurò un dialogo profondo non solo con le istituzioni, ma anche e soprattutto con il mondo dell'arte.

¹² Cfr. MARTÍNEZ PLAZA, 2018, p. 239. Qui l'autore analizza la politica collezionistica dei duchi di Medinaceli dalla fine del XVIII secolo fino ai nostri giorni, offrendo un breve excursus storico.



26. Juan Carreño de Miranda, *Ritratto di un cardinale*, 1683 ca.

3.2. Una “certa stanza di pitture”

Il 20 febbraio del 1690, il residente veneziano Giacomo Corniani annotava in una relazione destinata al Senato veneziano e finora inedita, che il principe elettore palatino Filippo Guglielmo Augusto del Palatinato-Neuburgo (1668-1693), fu accolto a Napoli dal viceré Benavides:

È stato altra volta in Palazzo, sempre con lo stesso metodo di visitare la Signora Viceregina, ma sempre incontrato e servito dal Signor Viceré, anzi con motivo di vedere certa stanza di pitture sono stati qualche buon pezzo assieme loro due soli¹³.

La visita napoletana del giovane fratello di Marianna di Neoburgo¹⁴, futura sposa di Carlo II, è raccontata anche dal cronista Domenico Confuorto¹⁵ e dal compilatore anonimo del *Cerimoniale 1483*¹⁶, ma nessuno dei due aveva menzionato quella “certa stanza di pitture”, che viene svelata solo dal testimone veneziano, a cui viene concesso l’ingresso negli ambienti vicereali

¹³ *Relatione della venuta del Principe Filippo Guglielmo di Neuburg sestogenito del Signor Elettore Palatino in Napoli, sino alla sua partenza di ritorno alla volta di Roma*, in Archivio di Stato di Venezia (d’ora in avanti ASVe), Senato, Dispacci degli ambasciatori e residenti, Napoli, filza 99, n. 41. Corniani specifica che l’11 febbraio 1690 il principe era in viaggio “da Fiorenza per Roma”, e si aspettava il suo arrivo a Napoli.

¹⁴ Il padre, Filippo Guglielmo del Palatinato-Neuburg, che si sposò due volte, era chiamato il “fattore d’Europa” per aver dato alla luce molte figlie femmine, destinate in spose ai regnanti europei, cfr. SODANO, 2017, p. 122.

¹⁵ CONFUORTO, 1930, v. I, p. 283.

¹⁶ Il Maestro di Cerimonie, dopo aver dettagliatamente descritto tutte le formalità messe in atto per l’accoglienza a corte del principe Filippo, scrive che “Su Excelencia y Su Alteza se entraron al quarto de la señora virreyna y estubieron más de dos horas en conversación”: ANTONELLI, 2012, p. 468; qui, a p. 464, nota 456, si ipotizza si tratti del primogenito Giovanni Guglielmo del Palatinato-Neuburg (1658-1716). Tuttavia la precisazione di “sestogenito” contenuta nel documento veneziano fa propendere verso l’identificazione con Filippo Guglielmo Augusto del Palatinato-Neuburg (1668-1693). Inoltre, a ulteriore conferma, anche in CONFUORTO, 1930, v. I, p. 284, si legge che “è giovine d’anni venti in circa, bianco e biondo, pienotto di carne, di volto rotondo”.

del Palazzo, quelli che secondo il progetto di Domenico Fontana erano ubicati rispettivamente nell'ala sud e in quella nord di Palazzo Reale¹⁷. Verosimilmente si trattava delle stesse sale che pochi anni addietro avevano ospitato la ben più ricca collezione del VII marchese del Carpio, così ricordata da Carlo Celano:

L'appartamento dove, per lo più, abitano i signori viceré, è dalla parte di mezzogiorno, sul mare, che ha deliziosissime vedute. Da questo quarto si cala per diverse belle scale in diversi quarti minori, e covertamente si cala al mare, come si disse; queste stanze, oggi più che ne' tempi de' signori passati viceré, si potevano vedere per osservarle virtuosamente adornate, atteso che il signor don Gasparre d'Aro marchese del Carpio, non molto curando ricchi drappi e ricami, le manteneva tutte adornate di curiosissimi quadri: opere uscite dai primi pennelli de' secoli passati e del presente, né vi era dipintore di prima riga del quale qui non se ne vedevano più pezzi, e tanta era la quantità che si rendea impossibile il descrivergli senza formare un volume. Vi erano quantità di statue antiche, e di marmo e d'altra materia, molto nobili, portate da Roma, antiche curiosità, e di vasi e d'orologj; vi si vedea una nobilissima libreria, tutta di libri scelti in diverse scienze e pulitamente ligati. Vi erano quantità di libri di disegni fatti dai più rinomati virtuosi nella dipintura; vi si vedevano le carte più nobili uscite dalli più insigni bolini d'Europa: e liberamente si può dire era questo palazzo un gran teatro d'ogni più virtuosa curiosità¹⁸.

Nella *Relatione* si precisa inoltre che il principe, dopo aver lasciato Palazzo Reale, "si è la stessa mattina contentato trattenersi in casa per dar comodo

¹⁷ Sulle vicende costruttive della residenza vicereale, che ha dato luogo negli ultimi anni a una consistente bibliografia, si veda principalmente PALOS PEÑARROYA, 2010. Una visione d'insieme sull'argomento è offerta anche dal recente volume curato da MAURO, VICECONTE, PALOS PEÑARROYA, 2017.

¹⁸ CELANO, 1692, V, p. 43.

ad un pittore di levare un suo ritratto”; l’assenza di informazioni a corredo della notizia non consente di costruire congetture sull’identità del ritrattista, ma è molto probabile che si sia trattato di un pittore locale invitato direttamente da Benavides a recarsi dal principe Filippo Guglielmo, ospitato in quei giorni presso la dimora del marchese Antonio Mascabruno¹⁹.

Di fatto la fisionomia del principe Filippo è nota attraverso un ritratto realizzato nel 1690 dall’olandese Pieter van der Werff, conservato a Düsseldorf nello Stadtmuseum (**fig. 27**); dato che non risulta che il pittore abbia mai realizzato un viaggio a Napoli è da escludere che questo possa coincidere con quello descritto nella *Relazione*.

L’incontro tra le due personalità si completa con il racconto del dono destinato al padre del principe, in occasione della partenza di quest’ultimo da Napoli, il 27 febbraio²⁰. Mentre nella *Relazione* si legge di “fruttiere d’argento con diverse galanterie di tabacchiere, e altro che si manipula qui”, il Maestro di Cerimonie parla invece di due “famosos cuadros” di Luca Giordano²¹. Al di là della tipologia del regalo, testimoniato anche da un documento di pagamento del 25 febbraio 1690, questi episodi sono una prima spia delle relazioni diplomatiche stabilite dal viceré Benavides²².

¹⁹ Il marchese ricopriva a Napoli il ruolo di residente del ducato di Neuburg e abitava “presso S. Apostoli nel vico detto della Lava”, come specificato in MAURI, 1748, p. non num. Sull’ambiguità e sulla crescente importanza attribuita alla figura del diplomatico, che aveva il compito di gestire e coordinare la fiscalità delle baronie Neoburgo a Napoli, si veda QUIRÓS ROSADO, 2017, pp. 108-114.

²⁰ La data del 27 si ricava dal racconto di Corniani: “Ha però la domenica 26 febraro giorno precedente alla sua designata partenza voluto che il residente per suo nome si porti in giro a tutti li suddetti per corrispondere all’Ofizzio”.

²¹ ANTONELLI, 2012, p. 470. Tutte le fonti riportano comunque la notizia di doni offerti dal viceré al principe in occasione della sua partenza. In CONFUORTO, 1930, v. I, p. 284, il cronista racconta di “due grandissime sfrattatavole d’argento piene di camisciole d’oro e seta, di bellissime tabacchiere e d’altre galanterie di preggio”.

²² Il documento, firmato da Eugenio de los Ríos, è conservato in ASN, Segreteria dei viceré, busta 761, 25 febbraio 1690: “Certifico yo Don Eugenio de los Ríos Mayordomo de Su Excelencia como ha importado el gasto echo de orden de Su Excelencia por el regalo embiado el día veynteyuno de este mes de febrero a Su Alteza de Neoburgh, seiscientosyocho ducados

Anche i rapporti con l'ambiente artistico vengono intessuti quasi subito, in direzione di scelte di rilievo e di un gusto raffinato. Benavides governava Napoli da appena un anno, ma evidentemente la sua "stanza di pitture" si presentava già meritevole di una visita così importante ed è quindi ragionevole supporre che doveva essere già abbastanza pregevole; d'altronde anche il biografo De Dominici scrisse che dopo il Carpio, il nuovo viceré "si appalesò anch'egli amante della pittura"²³.

È molto probabile che il conte di Santisteban, la cui biografia ha messo in luce un uomo formatosi in un ambiente familiare colto, vissuto in costante relazione non solo con il mondo della corte, ma anche con quello della diplomazia spagnola, abbia maturato i suoi interessi artistici proprio durante le sue tappe italiane, in particolare quella napoletana.

Il punto di partenza per la ricostruzione della sua quadreria è costituito dall'elenco dei dipinti riportati all'interno di due inventari, redatti il primo dal notaio Pedro Cubero Tirado, alla morte della viceregina nel 1697²⁴, e il secondo nel 1716, dopo la scomparsa del viceré, da Francisco Pérez Campuzano e dal pittore spagnolo Antonio Palomino²⁵. La necessità di stilarne uno alla morte della viceregina rispose a un'esigenza ben precisa: stabilire l'entità e la tipologia della raccolta, con lo scopo di dare luogo alla spartizione della stessa tra il conte di Santisteban, rimasto vedovo, e i figli Luis, Manuel e Rosalía. Questo è il motivo principale per cui alcuni dipinti non risultano più presenti

y cinquantaydos que como de todo esta enterado Su Excelencia. Nápoles y Palacio 25 de febrero de 1690".

²³ DE DOMINICI, 1742-1745, v. III, p. 802.

²⁴ Il documento, che si conserva in AHPM, leg. 12.125, ff.80-92r, è trascritto nella sola parte relativa alla "Tasación de la pintura" in Appendice 4.

²⁵ L'inventario, in ADM-Se, leg. 19-14, presenta l'elenco dei beni (ff. 15r-24r) e la relativa tassazione (ff. 66r-76v) effettuata da Palomino; quest'ultima è stata trascritta da LLÉO CAÑAL, 2000, pp. 132-139; d'ora in avanti, quando si farà riferimento alle voci inventariali del 1716, si riterrà scontato il riferimento alla sua pubblicazione e non al documento originale, di cui comunque si è presa visione.

nel successivo inventario del 1716, momento in cui andarono soggetti a ulteriori divisioni tra i membri familiari, in alcuni casi a dispersioni, in altri a vendite.

Fu solo il nucleo dei quadri di Giordano, come si vedrà più avanti, a essere vincolato fin da subito alla primogenitura, non subendo così grandi perdite e arrivando parzialmente integro fino all'unione dei due rami dei Benavides e dei Medinaceli nel 1764, quando Joaquína María di Benavides, III duchessa di Santisteban del Puerto (1746-1805), sposò nel 1764 Luis María Fernández di Córdoba, XIII duca di Medinaceli (1749-1806).

Altri documenti che risultano molto utili per seguire le tracce delle opere, fornendo la possibilità di riconoscere i soggetti e formulare ipotesi interpretative, sono il testamento di Manuel de Benavides (1748)²⁶, la *Razón de las pinturas vinculadas. Agregación de los Antecesores del Señor Don Francisco* (1750)²⁷, la *Hijuela para el Mayorazgo que fundó de sus bienes, el Excelentísimo Señor duque de Santisteban* (1776)²⁸ e il *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Exmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid* (1877), e cioè l'elenco delle 600 opere lasciate da Luis Tomás Fernández de Córdoba y Benavides, XV duca di Medinaceli (1813-1873)²⁹.

Partendo dall'inventario redatto nel 1696 all'indomani della morte della viceregina, la collezione si presentava con una fisionomia ben definita, dall'identità marcatamente italiana e caratterizzata dall'assenza di nomi di

²⁶ Si veda ADM-Se, leg. 23-4.

²⁷ In questo elenco dei dipinti vincolati dal conte di Santisteban, conservato presso ADM-To, ma non catalogato, si trova in realtà solo qualche precisazione in più rispetto a quello redatto due anni prima nel testamento di Manuel de Benavides. In esso, trascritto integralmente in LLEO CAÑAL, 2009, pp. 457-459, compaiono nuovi quadri o altri che non recavano attribuzione nei due precedenti del 1697 e 1716.

²⁸ Si veda ADM-Se, leg. 20-3.

²⁹ Il *Catálogo*, localizzato da MARTÍNEZ PLAZA, 2018, p. 180, nota 112, in ADM-To, leg. 85-2, è citato frequentemente in CEREZO SAN GIL, 2006; da questo momento si farà riferimento, per questo documento, al lavoro della studiosa.

maestri spagnoli, e ciò fa ipotizzare che la maggior parte di essa si sia formata durante gli anni trascorsi come viceré a Napoli.

È qui che Benavides entrò in possesso delle opere di Giovan Battista Caracciolo, Giuseppe Recco, Fabrizio Santafede, e Micco Spadaro; altre sono frutto di committenze o di artisti con cui il viceré ebbe sicuramente un rapporto diretto, tra cui Luca Giordano, Philipp Schor, Paolo de Matteis e Angelo Maria Costa. Non si è invece a conoscenza delle circostanze in cui entrarono nella sua raccolta i dipinti di Annibale Carracci, Raffaello e Tiziano, così come quelli di Holbein, Lorrain e Rubens, quest'ultimo presente con due disegni. Si può facilmente immaginare che Benavides abbia affiancato all'attività di committente e mecenate anche quella di collezionista-raccogliitore, comprando alcune opere sul mercato servendosi di intermediari. Non bisogna inoltre dimenticare che alcuni lavori, come quelli di Hieronymus Bosch, Michelangelo, Anthonis Mor van Dashorts, e Tiziano, erano passati nella sua raccolta per via ereditaria, e che alla morte del marchese del Carpio il viceré Francisco de Benavides acquistò alcuni pezzi della sua collezione.

Dal punto di vista iconografico, prevalgono i dipinti di soggetto sacro, insieme ai ritratti, anche se non manca qualche opera di tema mitologico. Un nucleo considerevole riguarda opere con rappresentazioni di città, vedute e architetture; si ravvisa invece una minore presenza di pitture di genere, paesaggi e nature morte³⁰.

³⁰ I due redattori degli inventari stilati alla morte della viceregina e del viceré, non specificano mai la collocazione dei dipinti nei vari ambienti, dettaglio che comparirà nel testamento del figlio Manuel del 1748.

3.2.1. Soggetti religiosi

Come di consueto negli inventari dell'epoca, la maggior parte delle opere rimandava a temi di carattere religioso. Si ravvisa la netta prevalenza di Sacre Famiglie, Santi e Madonne con Bambino, quasi tutti dipinti privi dell'indicazione dell'autore, fatta eccezione per i lavori di Luca Giordano. Tutte le opere sono realizzate a olio su tela, tranne quella su tavola registrata nella *Razón* del 1750 come "Otra en tabla de nra. Sra. El Niño y Sta. Cathalina en su Desposorio, poniéndole en Niño una sortija con marco dorado y negro, de un pintor napolitano llamado Santafede q. equivocase con la de Rafael de Urbina"³¹, tradizionalmente identificata in *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Fabrizio Santafede, di proprietà della Fundación Medinaceli a Toledo (**fig. 28**).

Il pittore Santafede lavorò per molti privati, soprattutto napoletani, tra cui Ferrante Spinelli, principe di Tarsia (?-1654)³²; era infatti presente nel suo inventario con una "Santa Caterina di palmi 4 in circa"³³. Non è possibile stabilire se si tratti dello stesso quadro presente nella raccolta Benavides, anche se non è da escludere che esso sia entrato a far parte della collezione del viceré in seguito a questioni ereditarie sorte dopo la morte di Ferrante Spinelli³⁴.

³¹ LLEO CAÑAL, 2000, p. 143.

³² L'importanza della collezione Spinelli, che si presentava di una varietà eccezionale, è messa in evidenza da CELANO, 1692, VI giornata, p. 78, che la descrive composta da circa "quattrocenti pezzi di quadri da farne conto, oltre i disegni che vi sono. Anche DE DOMINICI, 1742-1745, vol. II, pp. 880-881, racconta che molti "signori titolati che ne hanno adorne le loro gallerie, le più notabili delle quali sono quelle de' principi della Rocca, quella del Principe di Tarsia, quella di Montesarchio e altre".

³³ L'intero inventario, conservato in ASN, scheda 281, protocollo 31, ff. 158-159v, è scaricabile dal sito Getty Provenance Index, alla voce "Spinelli Ferrante".

³⁴ Infatti la raccolta del principe, ereditata dalla moglie Isabella Spinelli Principessa di Tarsia era rimasta ancora intatta finché lei era in vita, per circa vent'anni dopo la morte del marito. Fu dopo il suo testamento del 1673 e il successivo inventario dei beni del 1675, in cui Isabella nominò erede universale di tutti i suoi beni il figlio Carlo Antonio, Principe di Cariati e Duca di Castrovillari, che cominciò lo smembramento della collezione di famiglia e la perdita delle tracce di molti dipinti. Nell'inventario di quest'ultimo, risalente al 1725, conservato in ASN, scheda 40, prot. 20, ff. 209-307, e pubblicato in LABROT, 1992, pp. 329-332, cominciano infatti a

D'altronde non è forse un caso che nel palazzo Spinelli di Tarsia a Pontecorvo, tra i molti disegni, ce ne fossero molti "del Cavalier Lorenzo Bernini"³⁵ e che anche nella collezione del viceré se ne ritrovi uno dello stesso artista, descritto nell'inventario del 1697 come "un dibujo en papel de Constantino emperador, de vara de alto y dos palmos de ancho" e nella *Razón* del 1750 come "un dibujo de Constantino a cavallo original del Bernino"³⁶.

Tra gli altri quadri con raffigurazioni di santi riveste una particolare importanza quello con san Francesco Borgia, il cui culto si diffuse a Napoli dalla fine del XVII secolo³⁷. Su questo dipinto si hanno notizie già dall'inventario del 1697, dove veniva elencato genericamente come "San Francisco de Borja". Ulteriori informazioni si ricavano dall'elenco del 1750, dove si legge che il soggetto del dipinto rappresentava il momento in cui il santo stava "descrubiendo la difunta reyna, de una vara de alto y 3 cuartas de ancho"; nel *Catálogo* del 1877 si ritrova infine precisato anche il nome dell'autore: Paolo de Matteis.

Alla luce di questi dati si è portati a identificare, anche per la coincidenza delle dimensioni, il dipinto della collezione di Benavides con il *San Francesco Borgia davanti al corpo della Regina Isabella di Portogallo* (**fig. 29**) attribuito a de Matteis e attualmente di proprietà della Banca del Cilento di Sassano e Vallo di Diano e della Lucania³⁸. Le sue dimensioni (54,5 x 126 cm) fanno pensare a un bozzetto, forse preparatorio al ciclo di affreschi con storie della vita del

non comparire più molti dipinti, tra cui proprio quello di Santafede, dettaglio non trascurabile che porta quindi a immaginare che nel frattempo sia entrato nelle mani del viceré.

³⁵ CELANO, 1692, VI giornata, p. 78: "vi saranno da quattrocento pezzi di quadri da farne conto, oltre i disegni che vi sono, e fra questi una quantità del cavalier Lorenzo Bernini". La notizia è riportata anche in PARRINO, 1700, vol. I, p. 149.

³⁶ LEO CAÑAL, 2000, p. 146.

³⁷ È inoltre citato, nel testamento di Manuel del 1748, un quadro raffigurante "Señora Lerma con un retrato pequeño de su padre San Francesco de Borja": ADM-Se, leg. 23-4, f. 277.

³⁸ Si tratta di un dipinto che fu messo all'asta da Christie's, una prima volta nel 1990 come di artista centroitaliano della seconda metà del '600, e una seconda volta nel 1999, occasione in cui fu attribuito a de Matteis da Riccardo Lattuada.

santo, che il pittore realizzò tra il 1693 e il 1697 nella chiesa napoletana di San Francesco Saverio, attualmente di San Ferdinando³⁹.

L'acquisizione di un quadro con san Francesco Borgia, IV duca di Gandía, colto nel momento in cui assiste alla riesumazione della salma dell'imperatrice Isabella del Portogallo, riveste un significato particolare nella collezione del viceré, rimandando a un fatto storico ampiamente documentato. Il culto del santo iberico, la cui cerimonia di canonizzazione si tenne a Napoli nel 1671, ricevette un forte impulso negli anni del viceré Benavides, grazie a Francisca Josefa de Aragón y Sandoval che lo elesse nel 1694 a protettore dai terremoti⁴⁰.

La discendenza della viceregina dai Borgia e il doppio matrimonio dei figli con due membri della famiglia Gandía non aveva fatto altro che accrescere la devozione verso il santo iberico, fino ad arrivare alla concessione del patronato, festeggiata come di consueto con una cerimonia⁴¹. Su quest'ultima le cronache contemporanee all'evento raccontano che dopo la deposizione del busto argenteo del santo nella cattedrale (**fig. 30**), il viceré ordinò in via eccezionale di replicare i festeggiamenti anche nella chiesa di San Francesco Saverio, seguiti da una processione⁴². È quindi evidente, secondo Ida Mauro, quanto questa fosse stata concepita con "finalità meramente personali e dinastiche"⁴³, trasformandosi quasi in un evento familiare privato⁴⁴. A conferma di ciò, già negli *Avvisi* del 10 ottobre 1690 si era sottolineata la

³⁹ Cfr. DE DOMINICI, 1742-1745, v. III, pp 986-987. Una scheda del dipinto, che è stato esposto a Santa Maria di Castellabate in Cilento in occasione di una mostra, si trova nel catalogo *La Natura Svelata*, 2019, pp. 112-115.

⁴⁰ Si veda UBERTE BALAGUER, 1697, p. 30. Già dal 1628 si era diffuso nel viceregno peruviano il culto del santo come protettore dai terremoti; furono poi Napoli e Massa Lubrense a recepire questa particolare devozione, come si legge in MAURO, 2012, p. 557.

⁴¹ Su questo doppio matrimonio, si vedano Capitolo 1 e Capitolo 4.

⁴² Ivi, p. 559.

⁴³ MAURO, 2012, p. 559.

⁴⁴ Si legge in CONFUORTO, 1930, v. II, pp. 184-185: "come che il signor vicerè, per la parentela contratta con la casa del signor duca di Candia, avea destinato si facesse la festa sontuosa nella chiesa di San Francesco Saverio vicino al regio Palazzo".

fervente devozione al santo iberico da parte della famiglia vicereale, occasione in cui sull'altare fu esposto anche un quadro di Giordano⁴⁵.

Del pittore cilentano il viceré non possedeva solo il *San Francesco Borgia* ma anche un'altra opera di soggetto religioso, la cui prima segnalazione si trova in un documento datato 22 agosto 1698, riguardante i beni destinati dalla viceregina alla figlia Rosalía. Si tratta del dipinto descritto come "Descendimiento de la Cruz, de mano de Paulucho, de once palmos y ocho y medio"⁴⁶, che si può facilmente riconoscere nella *Deposizione* di Paolo de Matteis conservata a Gandía presso il Museo de las Clarisas⁴⁷ (**fig. 31**).

Vicent Pellicer i Rocher, autore del recente catalogo del museo, considera l'opera proveniente dalla famiglia Benavides, mettendola in relazione a Rosalía ma considerando erroneamente quest'ultima come sorella e non figlia del viceré Francisco. Al di là della confusione dello studioso, è molto probabile che Rosalía, sposata a Luis Ignacio de Borja, XI duca di Gandía, dopo aver ricevuto l'opera in dono dalla madre, abbia deciso in un momento successivo e attualmente non precisabile di destinarla alla chiesa di Gandía⁴⁸. A questo punto l'esecuzione dell'opera, che lo studioso data verso il 1690, si potrebbe invece considerare contemporanea a quella dei dipinti con le storie di Santa Chiara, realizzate da de Matteis per il convento delle clarisse a Cocentaina.

⁴⁵ "Vi si portò S.E. ad adorarvisi, essendo ella uno de' tredici delle dignità del medesimo Ordine e vi ascoltò la messa l'Ecc. Sig. Viceregina co' Signori suoi figli. Con tale occasione si è esposto nell'altar maggiore di detta Chiesa un quadro ammirabile, con l'immagine di detto Santo, e del Xaverio battezzante i popoli dell'India, opera impareggiabile dell'illustre pennello del sig. Luca Giordano stimata da tutti per un miracolo dell'arte", in BNSP, *Avvisi di Napoli*, 10 ottobre 1690, n. 69. Fu soprattutto Rosalía a nutrire una "particular divozione" verso il santo: Ivi, 15 ottobre 1692, n. 42.

⁴⁶ ADM-Se, leg. 18-50, f. 414.

⁴⁷ PELLICER I ROCHER, 2014, pp. 188-189.

⁴⁸ Nell'Archivo delle Clarisse di Gandía è conservata una copia di un documento il cui originale è andato perduto, dove si legge: "La Excelentissima Señora Doña Rosalía, mujer del Excelentísimo Señor Don Luis de Borja dejó en su testamento todos los adornos de su oratorio a esta comunidad y el altar que está en la Iglesia, del Descendimiento": in Ivi, p. 188, nota 181.

Anche la presenza di un dipinto con santa Rosalia, protettrice di Palermo, si mostra strettamente collegato alla famiglia del viceré: Francisco de Benavides, arrivato in Sicilia nel 1678, divenne sicuramente un suo devoto, a tal punto da dare alla figlia, lì nata, lo stesso nome⁴⁹. Il quadro dovette quindi entrare in possesso del viceré durante il periodo di governo siciliano, così come il testo *Fiesta de Palermo a Santa Rosalía*, pubblicato nel 1686 e registrato nella sua biblioteca⁵⁰. Citato nell'inventario del 1697 semplicemente come una "Santa Rosolea, de seis palmos de alto y cinco de ancho, sin marco", il dipinto è assente in quello del 1716, per poi riapparire nel documento del 1750 come "Santa Rosalía de Palermo con 2 ángeles que la traen una corona y una azucena de 5 quartas de alto y vara y media de largo"⁵¹. L'assenza di altri riferimenti non permette di proporre alcuna identificazione; tuttavia è bene tener presente che l'iconografia della santa in gloria, immortalata nel momento immediatamente precedente l'incoronazione da parte di due angeli, di cui uno le porge la corona di rose insieme a un giglio, rimanda a quella interpretata da Antoon van Dyck e oggi nota nelle tre versioni di Palazzo Abatellis a Palermo (**fig. 32**), del Wellington Museum di Londra e della Menil Collection di Houston⁵².

⁴⁹ Per una riflessione dal taglio antropologico sul culto della santa a Palermo durante il periodo spagnolo, ricostruita attraverso l'intreccio di testi manoscritti, a stampa e documentazione d'archivio, si veda PETRARCA, 2008.

⁵⁰ Il libro è con molta probabilità quello di DEL GIUDICE, 1686. Il testo, nato in occasione del cerimoniale della festa del 1686, anno in cui venne introdotto l'elemento del carro trionfale e l'allestimento della cattedrale, contiene numerose incisioni, tra cui: *Entrata del carro trionfale*, *Entrata del cavallo troiano*, *Macchina di fuochi artificiali in forma della Città di Troia*, *Altare Maggiore della Madrice*, *Apparato degli Archi della nave della Madrice*. Sul significato simbolico del festino, si veda DI FEDE, 2005, in particolare pp. 64-68; sugli apparati effimeri DE CAVI, 2016.

⁵¹ LLEO CAÑAL, 2000, p. 148.

⁵² Sulle differenti versioni della santa ritratta da van Dyck durante la sua tappa palermitana, si veda SALOMON, 2012.



27. Pieter van der Werff, *Ritratto di Filippo Guglielmo Augusto*, 1690



28. Fabrizio Santafede, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1590 (?)



29. Manifattura napoletana, *Busto-reliquiario di San Francesco Borgia*, 1695



30. Paolo de Matteis, *San Francesco Borgia davanti al corpo della Regina Isabella di Portogallo*, ultimo decennio XVII secolo



31. Paolo de Matteis, *Deposizione*, 1696 (?)



32. Antoon van Dyck, *Santa Rosalia incoronata dagli angeli*, 1624 (?)

3.2.2. Ritratti

Per volontà testamentaria di Francisco de Benavides, furono vincolati alla primogenitura molti quadri, tra cui diciassette ritratti; purtroppo tra questi, quasi tutti inventariati come di autore ignoto, solo pochi sono stati identificati. Fanno eccezione in questo senso quelli con alcuni antenati di famiglia, realizzati dal fiammingo Anthonis Mor van Dashorts e conservati nella Fundación Medinaceli, così descritti nel testamento di Manuel de Benavides del 1748: “un retrato en tabla del marqués de las Navas que habló con el muerto” e “otros dos antiguos con marcos negros y una lista dorada de dos marqueses de las Navas que son de dicho Mayorazgo”⁵³.

Indicato nello stesso documento è anche il ritratto con il “conde de Chincón mi tío”⁵⁴, che si può identificare con il quadro raffigurante Luis Jerónimo de Cabrera y Bobadilla, VI conte di Chincón (1589-1647) e viceré del Perù dal 1628 al 1639, conservato a Lima presso il Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (**fig. 33**); non si conosce l’autore, ma dalle caratteristiche stilistiche sembra essere lo stesso artista che realizzò quello raffigurante Diego de Benavides, VIII conte di Santisteban, conservato presso lo stesso museo (**fig. 2**). Di quest’ultimo sono inoltre citati “otros dos retratos del Excelentísimo Señor Conde mi abuelo Don Diego”⁵⁵.

Tra i ritratti spiccano quelli dei sovrani spagnoli: i regnanti Carlo II e Maria Luisa d’Orleans, e Filippo II che, come si specifica nel testamento del 1748 e nella *Razón* del 1750, è una “tabla original del Tiziano”⁵⁶. Altri raffigurano personaggi di rilievo appartenenti all’ambiente politico spagnolo, tra i quali

⁵³ ADM-Se, leg. 23-4, f. 275.

⁵⁴ Ivi, f. 277.

⁵⁵ Ivi, f. 276.

⁵⁶ Nell’inventario dei beni di Francisco de Benavides è inoltre registrata “una mapa de papel con los retratos de los reyes”: ADM-Se, leg. 19-4, f. 23v.

assume un certo valore il ritratto del “Señor marqués de Aytona”, verosimilmente il marito di Ana María del Milagro Benavides e Aragón, figlia del viceré, a sua volta riconoscibile nel “retrato de la Señora marquesa de Aytona, de tres palmos y medio de alto, y tres de ancho”, la cui presenza ricorre in tutti gli inventari. Nell’inventario dei beni del 1716, tra quei pochi quadri che curiosamente non ricompaiono nell’elenco stilato da Palomino all’interno dello stesso documento, compaiono anche “otros dos retratos, uno del Almirante y el otro de la Condesa de Melgar”⁵⁷.

In tutti i documenti di famiglia sono citati anche alcuni ritratti del viceré Benavides, di cui tuttavia si sono perse le tracce, ad eccezione di quello in posa equestre dipinto da Giordano, di cui ci si occuperà più avanti. Si distinguono tra questi uno realizzato su carta da Philipp Schor, descritto curiosamente come “otro geroglífico en que está retratado dicho Excelentísimo Señor conde de Santisteban”, e altri due le cui dimensioni abbastanza contenute fanno pensare a ritratti a mezzo busto: uno di “tres palmos y medio de alto y dos y tres cuartas de ancho” e l’altro “de tres palmos y medio de alto y tres de ancho, sin marco” .

A questo punto risulta significativo aprire una parentesi su un ritratto del viceré appartenuto al poeta e intellettuale Giuseppe d’Alessandro, duca di Pescolanciano (1656-1715), contemporaneo di Benavides. Nell’inventario dei dipinti appartenenti al duca e conservati nella sua dimora napoletana in via Nardones, veniva descritto nella sezione del “Primo Quarto Nobile”, accanto a dipinti con i monarchi spagnoli, un “Ritratto del Viceré Conte di S. Stefano, lungo palmi 2, largo palmi 2,5, cornice nera, liscia, stragalli, fronde indorate”⁵⁸.

⁵⁷ ADM-Se, leg. 19-4, f. 23v.

⁵⁸ Sull’elenco tratto dall’inventario dei beni presenti nel castello di Pescolanciano alla data del 1715, si veda D’ALESSANDRO, 2018, pp. non. num. Il documento, conservato in ASN, scheda 394, protocollo 14, ff. 429-432, si trova anche interamente digitalizzato nel portale “Getty

Non si hanno notizie sulle circostanze in cui il quadro, sicuramente andato perso insieme ad altri durante l'incendio che danneggiò il Palazzo alla fine del XVIII secolo⁵⁹, possa essere entrato in possesso del duca di Pescolanciano⁶⁰. Quest'ultimo fu uomo di cultura, mecenate e protettore di diversi artisti, nonché autore di un celebre trattato sull'equitazione, *Pietra Paragone de' Cavalieri*, edito nel 1711 da Domenico Antonio Parrino. Si muoveva frequentemente tra il suo feudo molisano e Napoli, città in cui la sua dimora si era trasformata in un luogo di incontro per tutti i personaggi legati al mondo accademico; non è quindi difficile pensare che sia stata frequentata anche dal viceré e che quest'ultimo, in una delle sue visite, gli abbia regalato un suo ritratto.

Quanto ai dipinti della collezione del viceré raffiguranti gli altri membri di famiglia, si distingue quello del figlio Diego de Benavides, che nell'inventario del 1697 è descritto come "un retrato del Señor marqués de Solera Don Diego de Benavides a cavallo", dipinto di grandi dimensioni concepito sicuramente come pendant del ritratto equestre del padre, confermato anche dall'inventario del 1716. Nel testamento del 1748 sono registrati inoltre due ritratti "de los señores marqueses de Solera don Luis de Benavides y excelentissima Señora Dona Mariana de Borja", e nel *Catálogo* del 1877, quelli di Manuel e Rosalía, rappresentati in tenera età⁶¹. Nell'elenco del 1697 in realtà era già presente un ritratto di Rosalía, descritto genericamente come "retrato de la Señora Marquesa de Lombay, de tres palmos y medio de alto, y tres de

Provenance Index". Nella raccolta erano presenti anche un ritratto del marchese del Carpio e uno del IX duca di Medinaceli.

⁵⁹ Si veda D'ALESSANDRO DI PESCOLANCIANO, 2017, p. 32. Il saggio analizza la poliedrica figura del duca, collezionista, poeta e autore di un importante trattato sull'equitazione.

⁶⁰ Tra i personaggi raffigurati nei ritratti attualmente esposti nel castello di Pescolanciano, le cui foto mi sono state gentilmente inviate da uno degli eredi della famiglia d'Alessandro, nessuno presenta le fattezze del nostro viceré.

⁶¹ I due avevano trascorso l'infanzia in Italia, è quindi probabile che i dipinti siano stati realizzati da artisti italiani: cfr. CEREZO SAN GIL, 2006, p. 337, nota 85.

ancho". Sempre nell'inventario della viceregina compariva anche "un retrato de la Señora duquesa de Medinaceli de tres palmos y medio de alto y tres cuartas de ancho", purtroppo non identificabile, per la difformità di dimensioni, in nessuno dei due ritratti femminili a figura intera conservati nella sede sivigliana della Fundación Casa Ducal de Medinaceli: la *Dama de la Casa de Medinaceli* (125 x 206 cm) e il *Retrato de una dama (Doña Felice de la Cerda y Aragón?)* (117 x 207 cm), realizzati da Juan Carreño de Miranda tra il 1660 e il 1670⁶².

Nella voce immediatamente successiva a quella che riporta il quadro con la duchessa di Medinaceli, sono citati "cuatro retratos de los virtuosos, Phelipe Escor, Alesandro Escarlata, Matheucho y Petrucho, de cinco palmos de alto y tres y medio de ancho", personaggi legati al mondo del teatro e della musica. Si tratta di Philip Schor, Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano e Pietro Ugolini alias Petruccio, i cui ritratti, secondo la studiosa Leticia de Frutos, furono commissionati dal viceré Benavides forse in occasione di un particolare evento teatrale o musicale⁶³. Di essi l'unico che risulta disperso è il ritratto dell'architetto e scenografo austriaco Philipp Schor (1697-1748); una menzione del quadro si trova nel *Catálogo* del 1877, dove è citato come "Retrato de medio cuerpo de un pintor. Peluca, casaca gris, corbata blanca, papel y lápiz en la mano, tamaño natural", dalla cui descrizione degli strumenti si può facilmente riconoscere l'attività di architetto. Philipp, arrivato a Napoli insieme al fratello Christopher da Roma, città in cui entrambi avevano lavorato per il marchese del Carpio, continuò a collaborare con il nuovo viceré per circa un decennio,

⁶² Si veda Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), 1986, p. 216, schede 35-36.

⁶³ Si veda DE FRUTOS, 2009b.

realizzando per lui anche dodici disegni⁶⁴, prima di essere chiamato a Madrid nel 1698⁶⁵.

Alla luce di quest'ultima commissione, la tesi di Giulia Fusconi, che sulla base di un confronto con il mecenatismo del marchese del Carpio aveva sostenuto che il ruolo di Schor fosse progressivamente diventato marginale negli anni di Benavides, appare adesso condivisibile solo in parte. La presenza di questi disegni, insieme alla partecipazione all'allestimento pirotecnico in occasione delle nozze di Carlo II con Marianna di Neoburgo, mette infatti in luce gli incarichi assunti come artista e scenografo a servizio del nuovo viceré⁶⁶.

Il secondo ritratto citato raffigura Alessandro Scarlatti (1660-1725), identificato da Frutos Sastre in quello esposto a Madrid presso il Palacio de Lira, sede della Fundación Casa de Alba, e attribuito al pittore Francesco Solimena (**fig. 35**). Figura di spicco del panorama musicale napoletano negli anni di Benavides, dal 1684 al 1702 Scarlatti rivestì a corte il prestigioso ruolo di Maestro di Cappella⁶⁷; al viceré e a vari componenti del suo circolo familiare furono dedicate molte rappresentazioni teatrali accompagnate dalla sua musica⁶⁸. Tra i due intercorreva un rapporto personale⁶⁹, come si legge in una missiva inviata dal viceré a suo nipote Luis Francisco de la Cerda e Aragón, IX duca di Medinaceli, quest'ultimo notoriamente conosciuto per i suoi raffinati gusti musicali⁷⁰.

⁶⁴ I disegni, pur non essendo legati al vincolo di primogenitura, arrivarono fino ad Antonio de Benavides, per poi scomparire nel *Catálogo* del 1877.

⁶⁵ Si veda FERNÁNDEZ SANTOS ORTIZ IRIBAS, 2014b.

⁶⁶ Per l'allestimento della macchina da fuoco, si veda Cap. 7.

⁶⁷ Si veda DOMÍNGUEZ, 2018.

⁶⁸ Un elenco sintetico è in DE FRUTOS 2009b, pp. 198-199, nota 29.

⁶⁹ Anche il VII marchese del Carpio aveva stabilito un forte legame con Scarlatti: cfr. DE FRUTOS, 2009a, pp. 538-554.

⁷⁰ Sul suo mecenatismo musicale, si veda DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 2013.

Scarlatti andò a Roma nell'estate del 1689, proprio nel momento in cui sarebbe stata necessaria la sua presenza nella città partenopea per le celebrazioni del secondo matrimonio di Carlo II con Marianna di Neoburgo, come testimoniato da Benavides in una lettera datata 5 luglio 1689 e diretta al nipote:

[*omissis*] como saves partió de aquí Alexandro Escarlati con mi licencia para volver; ahora no quiere y quitándole el sueldo quedaba mi honra en su lugar y el muerto de hambre pero las comedias, y más este año de boda, sin este sainete; hazme de hacer merced de embarcarme al Escarlati, y enviármele luego que le valdrá el salvaconducto de tu nombre para que no se le hable en lo pasado y te quedaré muy agradecido y el buen gusto de esta ciudad en esta obligación⁷¹.

L'intenzione di recarsi a Roma, da parte di Scarlatti, era in realtà già nota dall'anno precedente, come si legge in una supplica del primo organista della Real Cappella Tommaso Pagano, diretta a Benavides, in cui chiedeva di poter prendere il posto di Scarlatti come Maestro onorario per aver "presentito che il detto Scarlatti voglia ritirarsi in Roma"⁷².

L'altro ritratto, oggi nel Museo Nacional de Artes Decorativas di Madrid, rimanda a un personaggio dalle grandi qualità canore, verso cui il viceré nutriva molta stima: il famoso castrato Matteo Sassano (**fig. 34**),

⁷¹ "Lettera di Santisteban al duca di Medinaceli", in FBM, B81-B 06/09, vol. II, f. 157. Il tema della musica divenne nuovamente oggetto di conversazione tra i due, il 24 gennaio del 1690, quando il viceré ringraziò il nipote per aver ricevuto il "libro de la Opera Armónica que has dispuesto con las estampas de las escenas, y te confieso que pues divierte tanto en esta forma": ivi, f. 332 v. Il viceré fece mettere in scena il libretto dell'opera due mesi dopo, in occasione del soggiorno di Filippo Guglielmo Augusto del Palatinato, sottolineando che quest'ultimo si era "divertido mucho": ivi, f. 354.

⁷² ASN, Segreterie dei viceré, busta 681, 22 gennaio 1688.

soprannominato “il rosignolo di Napoli”⁷³ Così come la presenza di Scarlatti, anche quella di Matteuccio era ritenuta indispensabile a Napoli, come espresso chiaramente in una nota di presentazione del 1693 fatta da Benavides ai duchi di Medinaceli, allora ambasciatori presso la Santa Sede, in vista di un’esibizione, in quell’anno, del cantante a Roma:

Va Matteuccio come manda mi sobrina y me harás el favor de que no nos falte la Semana Santa porque aquí la tratarían como pecadora si la faltase este virtuoso y no vendría un alma a la Iglesia⁷⁴.

Dopo essere stato chiamato alla corte viennese nel novembre del 1695 ed esservi rimasto “di malavoglia”⁷⁵ per pochi mesi, era tornato per un breve periodo a Napoli, per poi riallontanarsi perché invitato a esibirsi nei teatri di Bologna e Piacenza⁷⁶. Nel luglio del 1697 Matteuccio fu invitato “in Spagna nella corte del re nostro signore, fatto ivi chiamare per opera del signor conte di Santostefano, olim viceré di questo Regno”⁷⁷. Sassano infatti si trasferì a Madrid nell’ottobre del 1698, molto probabilmente convinto da Benavides, che nel frattempo era diventato “el favorito de la reina [*omissis*] con quien se comunica por conducto de Mateuci”⁷⁸.

⁷³ Sul suo percorso artistico si veda il contributo di CARBONELLI, 2007. Per una scheda biografica riassuntiva si veda MAURO, VICECONTE, PALOS PEÑARROYA, 2017, pp. 203-204.

⁷⁴ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 2013.

⁷⁵ L’espressione è citata da CROCE, 1992, p. 144.

⁷⁶ In CONFUORTO, 1930, v. II, p. 187, si legge che “costui avea ragione di non partirsi da Napoli, perché, avendo una voce d’angelo e bel giovine, era grandemente favorito dal signor viceré”

⁷⁷ CONFUORTO, 1930, v. II, p. 272; La de Frutos, in DE FRUTOS, 2009b, p. 194, riporta un episodio, su cui tuttavia esprime dei dubbi riguardo alla sua veridicità, secondo cui Sassano avrebbe goduto della protezione della viceregina Francisca Josefa de Aragón y Sandoval, che lo avrebbe liberato dalla prigione in cui era stato rinchiuso con l’accusa di aver insultato membri della nobiltà spagnola.

⁷⁸ MAURO, VICECONTE, PALOS PEÑARROYA, 2017, p. 204.

Per quanto riguarda infine il ritratto di “Petruccio”, de Frutos vi ha riconosciuto l’arciliutista Pietro Ugolini (**fig. 36**), ricordato per aver preso parte, insieme a Matteo Sassano, alla celebre opera *Olimpo a Mergellina* del 27 agosto 1686, commissionata ad Alessandro Scarlatti dal viceré marchese del Carpio in occasione delle celebrazioni per l’onomastico della regina Maria Luisa d’Orleans⁷⁹. La studiosa spagnola, al tempo della redazione del saggio, aveva segnalato il dipinto nella collezione privata di María Araceli de Silva e Fernandez de Córdoba (1893-1966), undicesima duchessa di Almazán; l’opera, andata poi con molta probabilità in eredità alla figlia di quest’ultima, María Rosario di Mariátegui y Silva (1921-2008), è comparsa da Christie’s nel 2015 come un generico *Portrait of a musician, probably Petruccio, half-length, playing a theorbo*, di scuola napoletana del XVII secolo⁸⁰. La sua ultima localizzazione è stata rilevata nel 2016 presso Charles Beddington Ltd, che ha esposto l’opera alla TEFAF, la fiera europea che si tiene annualmente a Maastricht, occasione in cui Riccardo Lattuada l’ha attribuita a Paolo de Matteis⁸¹.

⁷⁹ Su Pietro Ugolini la bibliografia è molto scarsa; si veda PROTA GIURLEO, 1962, pp. 331, 354, e DE FRUTOS, 2009b, p. 198, nota 20 (con bibliografia p. 197, nota 7).

⁸⁰ *Old Master & British Paintings Day Sale*, Londra, Christie’s, 10 luglio 2015, <https://www.christies.com/lotfinder/lot/neapolitan-school-17th-century-portrait-of-a-musician-5916349-details.aspx>.

⁸¹ Charles Beddington Ltd ©, TEFAF, Maastricht, 2016, <http://www.alaintruong.com/archives/2016/03/15/33518780.html>.



33. Autore ignoto, *Ritratto di Luis Jerónimo Fernández de Cabrera, VI conte di Chincón*, inizio XVII secolo (?)



34. Autore ignoto, *Ritratto di Matteo Sassano*, ultimo quarto del XVII secolo



35. Francesco Solimena (attrib.), *Ritratto di Alessandro Scarlatti*, ultimo quarto XVII secolo



36. Paolo de Matteis (attrib.), *Ritratto di Petruccio che suona un arciliuto*, ultimo quarto XVII secolo

3.2.3. Vedute urbane, paesaggi e marine

Tra i numerosi dipinti con vedute di città in possesso di Benavides, se ne possono ammirare oggi solo due, dato che degli altri si sono perse le tracce. Si tratta dei due quadri conservati a Siviglia presso Casa de Pilatos, di proprietà della Fundación Medinaceli: *Veduta del Palazzo Reale di Napoli* (**fig. 37**) e *Veduta di Largo Mercato a Napoli* (**fig. 38**)⁸².

Le due opere comparivano fin dall'inventario del 1697, ma con le misure invertite per un palese errore del compilatore e mancanti inoltre dell'indicazione degli autori: "una pintura de la Plaza del Mercado de Nápoles en perspectiva, de seis palmos y tres cuartas de alto y tres y media de ancho" e una "Perspectiva del Palacio Nuevo de Nápoles, de siete palmos de alto y tres cuartas de ancho".

Nell'inventario del 1716 si aggiungeva: "dos perspectivas, una de la plaza del mercado de Nápoles de mano de Mico Espattaro y la otra que es el palacio de dicha ciudad de otro autor". I dipinti appaiono ancora nel *Catálogo* del 1877, dove per quello raffigurante Piazza Mercato si ravvisa l'incertezza sull'autore: "Vista del Palacio de Nápoles. Carrozas, literas, cortesanos. Es de Costa" e "Plaza del Mercado en Nápoles [*omissis*] De Costa? De Mico Espartero?"⁸³. È questa la prima fonte che attribuisce con certezza a Angelo Maria Costa la *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*.

⁸² Sull'opera si veda *Micco Spadaro*, 2002, scheda n. 52, pp. 134-135. La scheda mette a fuoco la datazione, ma non fornisce dati sulla storia collezionistica, né cita il viceré Benavides.

⁸³: CEREZO SAN GIL, 2006, p. 379, nota 166. Sempre CEREZO SAN GIL, 2006, p. 377, li attribuisce entrambi ad Angelo Maria Costa, supportando in questo l'attribuzione, poi rivelatasi scorretta, fatta da PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 386, e successivamente in *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, 1985, p. 118. La convinzione dello spagnolo si basava su un'interpretazione del monogramma presente in basso a destra nel quadro, che lui leggeva come "COS" e non come "DG".

Su questo dipinto e sul suo autore si sa molto poco. L'unico a fornire qualche notizia di carattere biografico è Pietro Giannone, che riteneva Costantino nato a Palermo nel 1670. Il pittore si sarebbe abbastanza presto trasferito a Napoli per rimanervi per un tempo imprecisato; qui fu imprigionato nel Carcere della Vicaria per essere stato colto come "pubblico ladrone di notte con strumenti e chiavi"⁸⁴. A parte quest'ultima notizia, Giannone non riferisce altro sul suo soggiorno napoletano, che dovette essere piuttosto breve, poiché "uscito dalle carceri poco stìe a Napoli, ché presto andò via, avendo moglie e figlio"⁸⁵. Per quanto riguarda la sua attività artistica, si sa che aveva collaborato con Giacomo del Po alla realizzazione delle quinte architettoniche dei nove quadri realizzati dal pittore napoletano Nicola Massaro, esposti in occasione della festa dei Quattro Altari nel 1697⁸⁶.

Il dipinto nella collezione Benavides risulta particolarmente interessante perché, grazie alla sua inquadratura architettonica, si propone come un documento visivo fondamentale per la conoscenza della facciata del Palazzo Reale com'era negli ultimi anni del Seicento. L'opera può infatti considerarsi un *unicum* per il suo taglio quasi fotografico, in cui il Palazzo non fa da sfondo allo svolgimento di eventi festivi, come invece era consueto nei quadri dei contemporanei vedutisti napoletani⁸⁷. Probabilmente questo tipo di composizione fu espressamente richiesta da Benavides: infatti, nonostante nessun documento o fonte letteraria sostenga quest'ipotesi, è probabile che il viceré, già in possesso del dipinto di Micco Spadaro, avesse commissionato il

⁸⁴ GIANNONE, 1771-1773, p. 190.

⁸⁵ Ivi, p. 191.

⁸⁶ Si veda PROTA GIURLEO, 1953, pp. 86-87.

⁸⁷ Sulla storia dell'iconografia di Largo di Palazzo, si veda MEOLA, 2007, pp. 221 e ss.; in particolare, a p. 213, Meola accenna brevemente al quadro, senza però aggiungere nulla di nuovo a quanto già scritto da Charles Beddington nella scheda del catalogo del dipinto in *Capolavori in festa*, 1997, pp. 141-143; quest'ultimo sostiene, erroneamente, che l'opera faceva parte della collezione del IX duca di Medinaceli.

quadro a Costa proprio nell'anno della fine del suo mandato napoletano, il 1696, per portare con sé a Madrid un ricordo della città che lo aveva accolto per così tanti anni. E in questo senso, per soggetto e dimensioni, potrebbe avrebbe fatto da pendant al quadro di Micco Spadaro⁸⁸.

Per quanto riguarda quest'ultimo, l'unica informazione proviene dal biografo De Dominici, che nella vita del pittore scrive:

Il duca di Sant'Elia ha parimente di lui varii bellissimi quadri con rappresentazione di peste, di fiere, e di altri accidenti; ma il quadro della Fiera del mercato è così dilettevole e curioso che giammai l'occhio non si rende sazio di rimirarlo⁸⁹.

Il quadro risultava dunque nella collezione di Francesco di Palma, duca di Sant'Elia (1622-1682); poiché allo stato attuale degli studi non risulta che il pittore abbia eseguito altre versioni di questo soggetto, si può ipotizzare che il dipinto citato da De Dominici possa essere passato nella collezione Benavides, anche se non si possono precisare le circostanze⁹⁰.

Si ravvisa inoltre nella raccolta del viceré la presenza di altre opere rappresentanti architetture, vedute urbane e mappe, molte delle quali indicate genericamente nel *Catálogo* del 1877 come diciotto "cuadros con diseños topográficos de varios estados"⁹¹.

⁸⁸ Ivi, p. 142.

⁸⁹ DE DOMINICI, 1742-1745, v. III, p. 378.

⁹⁰ L'inventario del 1682, redatto alla morte del duca, e quello successivo del 1716, non registrano la presenza del quadro; quest'ultimo inventario rimanda alla rinuncia fatta dal nipote del duca di Sant'Elia, che "ispirato da divino Lume, ha disposto farsi sacerdote" e che decise di cedere tutto al fratello: LABROT, 1992, p. 286.

⁹¹ Questi dipinti erano passati inizialmente al figlio Manuel, che aveva collocato i quattro di più ampie dimensioni sullo scalone principale della sua abitazione: CEREZO SAN GIL, 2006, p. 381.

Per quanto riguarda le vedute della capitale partenopea, fu valutato nell'inventario del 1697 come un bene particolarmente prezioso un quadro con "Vista urbana y portuaria de Nápoles", corrispondente forse a quello citato nella *Hijuela* del 1776 come "pintura de quatro varas del sitio di Nápoles" e nel *Catálogo* del 1877 come "Puerto y ciudad de Nápoles. Cuadro de grandes dimensiones"⁹², senza riferimento all'autore.

In tutti gli inventari di famiglia sono inoltre registrate quattro miniature di "un palmo de alto y uno y cuarto de ancho": una che rappresenta "Castillo de Sant'Angelo", quindi di ambientazione romana, mentre le altre con soggetti architettonici napoletani, come la "Torre de San Vincente", il "Puente de Castel Nuovo" e la "Darsena de Nápoles"⁹³. Tra le vedute urbane non erano solo Napoli e Roma a essere rappresentate, ma anche Messina e Palermo, città dell'isola in cui il viceré aveva governato: "los tres payses de Nápoles, de Mesina y de Palermo"⁹⁴. Non è segnalato l'autore delle tre vedute, ma è verosimile pensare che possa trattarsi, almeno per quelle siciliane, di Filippo Giannetti, pittore specializzato soprattutto in vedute di Messina⁹⁵.

C'è un'altra città italiana a essere rappresentata: Alessandria, una delle più importanti piazzeforti italiane al tempo del viceré. La veduta è menzionata nell'inventario del 1716 come "otra pintura del sitio de Alejandri la Palla", il cui nomignolo fu adottato ai tempi dell'assedio di Federico I Barbarossa del 1174, quando i tetti della città erano di paglia. Ritorna nella *Hijuela* del 1776

⁹² Ivi, p. 381, nota 174.

⁹³ Le tre miniature erano state concepite sicuramente come una piccola serie, poiché tutte rappresentanti la zona portuale di Napoli.

⁹⁴ Il gruppo è presente solo nell'inventario del 1716: LLEO CAÑAL, 2000, p. 139.

⁹⁵ Un accenno al rapporto di Benavides con l'artista, instaurato in terra siciliana, è in Cap. 1. Una sua veduta di Messina si trova a Napoli presso il Museo di Capodimonte, catalogata come *Veduta di Messina durante la rivolta del 1674-1678*, non identificabile con questa perché proveniente dalla collezione d'Avalos; per la scheda di catalogo del quadro, in cui il compilatore delinea brevemente anche il percorso artistico di Giannetti, si veda HYERACE, 2004, pp. 46-47.

come “sitio de Alessandria”, sistemato “en la Escalera principal”, insieme alle vedute di Napoli, Palermo e Messina. Nell’inventario del 1697 compare anche una “pianta de la ciudad de Ateana, con su ciudadela”, che si riferisce sicuramente alla città di Atene, mentre in quello del 1716 figura un’opera descritta come “sitio de Namur”, cioè la fortezza dell’omonima città belga, punto militare strategico in quel periodo⁹⁶. La città di Namur fu riannessa alle Fiandre da Guglielmo III di Orange (1650-1702) nel 1695, dopo la temporanea amministrazione francese, e la resa della Cittadella da parte di Luigi XIV fu vissuta dalle potenze alleate come un’importante vittoria militare, motivo di festeggiamento anche nella città partenopea. D’altronde, grazie ai continui accenni nei dispacci inviati da Napoli al Senato veneziano dal residente Giacomo Resio, emerge che il viceré era puntualmente informato sulla “grande aspettatione dell’assedio di Namur”⁹⁷. Un’ulteriore testimonianza del grande entusiasmo con cui fu vissuta la notizia si trova in una relazione, finora mai presa in considerazione dagli studi, che fu data alle stampe a Napoli proprio in quell’anno⁹⁸. La vittoria fu infatti festeggiata il 18 settembre, in concomitanza con le consuete cerimonie per il santo patrono, con “fuochi di gioia e luminarie giulive”, mentre il viceré accompagnato dalla nobiltà attraversò le strade “per esprimere in parte l’immensa letizia, che prova nel cuore per acquisto così importante alla Corona Regale del nostro Augustissimo Monarca”⁹⁹.

⁹⁶ Nel *Catálogo* del 1877 l’opera è ancora presente ma viene descritta erroneamente come “El sitio de Nápoles, con retrato del duque Guillermo de Baviera”.

⁹⁷ ASVe, Senato, Dispacci degli ambasciatori e residenti, Napoli, 23 agosto 1695, n. 104. Da agosto fino a settembre dello stesso anno si faceva spesso riferimento alla difficile situazione; ad esempio il 12 settembre si legge: “Si disse al signor viceré, che il sforzo dell’armi era in Fiandre, e che l’acquisto del castello di Namur, sempre venne amareggiato dal bombardamento seguito in Bruselles” e ancora il 20 settembre: “Ufficiale spedito dal duca di Baviera portò l’altra notte al signor viceré la notizia della caduta del Castello di Namur in mano ai Collegati”, in *ivi*, n. 109.

⁹⁸ Il cronista Confuorto cita la relazione di Parrino in CONFUORTO, 1930, v. II, p. 24.

⁹⁹ *Relatione dell’importantissimo acquisto della città e castello di Namur*, 1695.

Sempre nell'inventario del 1716 si distingue anche un piccolo gruppo di tredici opere che avevano come soggetto marine e paesaggi, del quale si hanno poche notizie¹⁰⁰. Nel documento si rileva tuttavia che sei di queste, finora non rintracciate, erano dipinte su paravento. Sono inoltre citati nella *Hijuela* del 1776 due "paisés sobrepuestas" e un quadro con "un pais con una gran fuente, una vaca y algunas cabras y ovejas".

Infine, due quadri di analogo soggetto e dimensioni recavano il nome di Claude Lorrain: "dos paisés yguales con figurillas de ocho palmos y tres quartos de mano de Lorenes". È utile ricordare che il pittore francese era stato molto amato in Spagna dai tempi di Filippo IV, il quale gli aveva commissionato otto quadri destinati alla "Galleria dei Paesaggi" nel Palazzo del Buen Retiro di Madrid¹⁰¹. Uno di questi, sulla base della ricostruzione di Cerezo San Gil, corrisponderebbe al *Paesaggio* attualmente facente parte della collezione della famiglia Cardona¹⁰². A questo punto la restituzione del quadro alla collezione Benavides appare verosimile, poiché i titoli del casato catalano dei Cardona furono assorbiti dai Medinaceli.

¹⁰⁰ Tra questi, gli unici in cui si precisa il contesto geografico sono quelli citati come "Arboleda y Marina con vistas de Posillipo de Nápoles" e "Posillipo de Nápoles y figuras".

¹⁰¹ Al pittore furono commissionati otto dipinti: di questi erano noti i sette conservati al Museo del Prado, mentre recentemente è stato identificato anche l'ottavo in una collezione privata a Madrid. Un primo gruppo comprendeva quattro dipinti eseguiti nel 1635-38 (*Paesaggio con tentazioni di s. Antonio*, *Paesaggio con sant'Onofrio*, *Paesaggio con Maddalena penitente o la santa spagnola Maria de Cervelló*, *Paesaggio con Giacobbe e il gregge di Labano*) e il secondo gruppo altri quattro dipinti, realizzati nel 1639-41 (*Paesaggio con ritrovamento di Mosè*, *Paesaggio con seppellimento di santa Serapia*, *Paesaggio con Tobia e l'angelo*, *Porto di Ostia con imbarco di S. Paola Romana*). Per un approfondimento sul tema e sulla partecipazione di Lorrain, si veda la scheda in *Roma. Naturaleza e Ideal: Paisajes 1600-1650*, 2011, pp. 69-77.

¹⁰² CEREZO SAN GIL, 2006, p. 372.



37. Angelo Maria Costa, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, 1696



38. Micco Spadaro, *Veduta di Largo Mercato a Napoli*, 1653 ca.

3.2.4 *Natura morta con un servitore nero*

Un discorso a parte merita il quadro citato nell'inventario del 1716 come "pintura grande con marco negro y cantoneras doradas de un negro y diferentes varros y vidrios". Nel successivo documento del 1750 si aggiungeva un particolare di fondamentale importanza: "la figura del negro de mano de Jordán". Sulla base di quest'ultima testimonianza è stato possibile riconoscere il dipinto con la *Natura morta con un servitore nero* (**fig. 39**) oggi nella sede sivigliana della Fundación Medinaceli, considerato lavoro di Giuseppe Recco con un intervento nella figura da parte di Luca Giordano, datato 1679¹⁰³.

Il dipinto, acquistato dal viceré verosimilmente a Napoli, non si configura come l'unica testimonianza di una collaborazione di Giordano con Recco e altri pittori naturamortisti. Infatti già in occasione della celebrazione della festa dei Quattro Altari, patrocinata dal precedente viceré marchese del Carpio nel 1684, i pittori di natura morta furono affiancati da specialisti di figura, realizzando quattordici tele di grandissime dimensioni. A tal proposito Andrea Perrucci, nella sua raccolta di versi d'ispirazione marinista, *Idee delle Muse*, nella sezione dedicata a "letterati e altri autori virtuosi", rivolgeva alcuni versi encomiastici al ricordo dei "quadri di erbe, frutti, fiori, pesci e figure" realizzati da "Roppol, Brughel, Recco e Giordano"¹⁰⁴. Anche De Dominici citava queste tele, preparate sotto l'attenta regia di Luca Giordano¹⁰⁵.

¹⁰³ Si veda FERRARI, SCAVIZZI, 2003, scheda n. A0121, p. 59.

¹⁰⁴ PERRUCCI, 1695, p. 253. Drammaturgo, librettista, poeta del teatro degli Armonici di San Bartolomeo, rivestì un ruolo da protagonista nel panorama teatrale degli anni del marchese del Carpio e di Benavides; su di lui, cfr. CROCE, 1916, pp. 111-116.

¹⁰⁵ "I pesci e le cose dolci con fiori furono dipinti dal Cav. Giuseppe Recco, le frutta e fiori dall'eccellente pittor Fiammingo Abram Brueghel e da Gio. Battista Ruoppoli, famoso in tal genere, e nelli stovigli di rame; i frutti di mare e l'erbe ortensi da Francesco della Questa e gli animali con le figure di Luca Giordano: onde fu allora più bella la mostra che fecero questi quadri, che medesimi 4 altari, che sogliono essere famosi in quella giornata per la magnificenza e per la copia meravigliosa di argenti": DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 545. Sulla festa si veda Riccardo Lattuada, in *Capolavori in festa*, 1997, pp. 150-161.

Allo stesso biografo napoletano si deve la notizia del viaggio che Giuseppe Recco avrebbe intrapreso per raggiungere Madrid, città dove non avrebbe mai messo piede perché morto ad Alicante nel 1695¹⁰⁶, prima di poter dare prova del suo talento presso la corte spagnola:

Essendo poi in Ispagna il celebre Luca Giordano venuto a discorso con Carlo II di gloriosa memoria del valore di don Giuseppe Recco, facendosi menzione della sopraddetta mostra de' 14 quadri, volle quel monarca di nuovo invitarlo alla corte; per la qual cosa furono dati gli ordini necessari al conte di Santo Stefano don Francesco Benavides viceré di Napoli¹⁰⁷.

Sempre De Dominici narra che anche la figlia del pittore, Elena Recco, sarebbe stata richiesta a Madrid da Carlo II e che sarebbe partita per la Spagna insieme alla viceregina Francisca Josefa de Aragón y Sandoval, per poi rimanervi fino alla morte:

Elena Recco, che fu brava pittrice, e della quale avendone avuta la notizia il medesimo re Carlo II la chiamò in Ispagna, ed ove fu condotta dalla contessa di Santo Stefano, allorché fece ritorno a Spagna dopo finito il governo del Regno di Napoli, e dalla corte ricevè tutti quelli onori che può desiderare qualsisia qualificato personaggio¹⁰⁸.

¹⁰⁶ In un recente articolo, scritto da una studiosa che sta lavorando su Giuseppe Recco per la sua tesi di dottorato, si precisa che alla luce delle recenti ricerche condotte nell'Archivio Diocesano di Orihuela-Alicante sui documenti contenuti nei "Libri dei morti", la notizia della morte di Recco non si può ancora confermare: DI FRATTA, 2018, p. 22.

¹⁰⁷ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 549. La più aggiornata scheda biografica sul pittore si deve a Claudia Salvi, in *L'oeil gourmand*, 2007, pp. 80-81, contenente tutta la precedente bibliografia sul pittore. Sulla presenza delle numerose opere di Giuseppe ed Elena Recco in Spagna, si veda PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, pp. 423-431.

¹⁰⁸ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 549. Il profilo biografico e artistico di Elena Recco è ancora fumoso; l'unica testimonianza documentaria si trova in un inventario del 1794, dove tra i beni del Palazzo del Buen Retiro compaiono quattro suoi quadri di fiori, come segnalato da DI CARPEGNA, 1961, p. 132, nota 49. Su di lei si veda anche il contributo di CAUSA, 1972, pp.

Non si può appurare la verosimiglianza del racconto di De Dominici sulle vicende di Recco e della figlia Elena, ma se permangono margini di incertezza riguardanti il loro percorso biografico, non si può dire lo stesso per la documentata presenza di numerose loro opere in collezioni private spagnole del XVIII secolo¹⁰⁹.

1019, 1048, nota 85. Per una bibliografia aggiornata sulla pittrice, si veda anche DI FRATTA, 2018, p. 30, nota 19.

¹⁰⁹Oltre ai dipinti nelle collezioni reali, la presenza delle nature morte di Giuseppe Recco in quelle private del tardo XVIII secolo dimostra l'importanza e il prestigio di cui godevano le sue opere in Spagna. Ad esempio, tra i beni di Joaquín Ignacio de Barnachea, conte di Encinar e marchese del Puerto, inventariati nel 1753, erano citate ben dieci nature morte di Recco, come segnalato in BURKE, CHERRY, 1997, vol. I, pp. 1061-1064.



39. Giuseppe Recco e Luca Giordano, *Natura morta con un servitore nero*, 1679

Capitolo 4

Il rapporto privilegiato con Luca Giordano

Il conte di S. Stefano don Francesco Benavides si appalesò anch'egli amante della pittura, e volle per sé tutti i quadri incominciati per lo defonto suo predecessore, dando di più incombenza a Luca di altre tele per suo servizio.

(Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*)

4.1. *L'eredità di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio*

Protagonista della collezione Benavides è senza dubbio Luca Giordano¹. Il pittore napoletano aveva già lavorato per il viceré Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, che era stato tra i suoi più influenti mecenati², a tal punto che alla sua morte l'artista, "tutto dalla malinconia sopraffatto, non potè trattenersi dal dire, che avea perduto Napoli un padre amorevole"³.

Verosimilmente una parte di dipinti in possesso di Benavides proveniva dalla raccolta del suo predecessore; d'altronde il nuovo viceré si era occupato, alla morte del marchese del Carpio, non solo della spedizione di quadri di Giordano per Carlo II, rimasta poi incompleta⁴, ma anche della gestione delle sue opere d'arte messe all'asta, per cui si può ipotizzare che avesse acquistato parte dei suoi quadri, così come parte dei suoi libri⁵.

¹ Si veda CEREZO SAN GIL, 1986.

² Si veda DE FRUTOS SASTRE, 2009a.

³ DE DOMINICI, 1729, p. 53.

⁴ Si veda GONZÁLEZ ASENJO, 2002.

⁵ Si veda VIDALES DEL CASTILLO, 2016, pp. 593-596.

La misura del suo coinvolgimento nella spinosa questione dell'eredità è messa in luce non solo dall'ingente quantità di documenti pubblicati da Leticia Frutos Sastre⁶, ma anche dalla copia di un dispaccio reale indirizzato a Benavides e firmato dal reggente provinciale del Consiglio d'Italia, Ignacio López de Zárate e datato 6 ottobre 1693, in cui è contenuto un ordine di pagamento destinato all'unica figlia del viceré defunto, per alcune "pinturas" del padre. Il documento si apriva con una breve premessa in cui si sollecitava il viceré Benavides affinché suggerisse ai membri della Sommaria di emettere una sentenza favorevole per il rimborso di 18.400 ducati, che "se paguen a la Señora Marquesa del Carpio, o a su legitimo Procurador, lo que importaren las pinturas que el Señor Marques del Carpio puse en este Real Palacio, manteniendolas en el para su adornos"⁷. Una considerevole quantità di opere d'arte era infatti stata messa in vendita, attraverso due aste, dalla vedova Teresa Enríquez de Cabrera e dall'unica figlia Catalina per poter sanare il debito lasciato dal viceré⁸. La prima asta si tenne a Napoli nel 1688, dopo che la vedova aveva ordinato di separare le opere di maggior valore per inviarle in Spagna, con lo scopo di vincolarle alla collezione di famiglia; la seconda fu organizzata a Madrid nel 1690, nella residenza di San Joaquín, con i quadri che erano lì dal 1677 e che erano stati inviati dal marchese del Carpio durante la sua permanenza in Italia.

Non si è in possesso di testimonianze che attestino il passaggio di dipinti di Giordano dalla raccolta di Gaspar de Haro a quella del suo successore. Le uniche ipotesi si possono avanzare per quei quadri entrati in possesso di Benavides attraverso Eugenio de los Ríos, il maggiordomo passato al suo

⁶ Si veda DE FRUTOS, 2009a.

⁷ BNN, ms XI 8, f. 66.

⁸ Furono coinvolti nella gestione della sua eredità molti personaggi dell'ambiente napoletano, come si evince da un documento di pagamento conservato in ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matricola 462, 20 dicembre 1688.

servizio dopo aver lavorato per il marchese del Carpio. Nel suo testamento del 1691, il maggiordomo, divenuto proprietario di sei quadri di Giordano appartenuti al marchese, decise di destinarli al viceré Benavides e alla sua consorte:

Y por quanto tengo grande obligación al conde mi señor, y mi señora la condesa de Santisteban, pido y suplico a sus Excelencias, me perdonen el no poder hacer alguna demostración a lo mucho que les devo; pero por memoria dejo a dichos excelentísimos señores seis quadros de los doze que tengo en la sala retocados del Jordán, escojiendolos que fueren servidos para un aposento de alguno de los señoritos⁹.

Al di là della presenza o meno di altre opere del marchese del Carpio nella collezione del viceré, Luca Giordano trovò in Benavides un protettore altrettanto generoso e la gran quantità di quadri da lui direttamente commissionati ne è la prova concreta. Di fatto verso la fine del XVIII secolo Antonio Ponz, visitando la residenza madrileña della famiglia Benavides in quegli anni abitata dal nipote del viceré Antonio, II duca di Santisteban, la descriveva come la dimora in cui rispetto alle altre si potevano ammirare più quadri di Giordano:

El duque de Santisteban tiene gran número de cuadros de Lucas Jordán a quien los hizo pintar en Nápoles un ascendiente de dicho señor, siendo Virrey de aquel Reyno. Porcion de ello representan varias ficciones del Taso en su Poema de la Jerusalém; otros son asuntos sagrados y de diferentes santos. Ninguna casa de Madrid fuera de los palacios reales tiene tantas obras de este autor. Hay

⁹ ASN, Sezione Notarile, Notai '600, Pietro Angelo Volpe, scheda 1277, prot. 14, fol. 96v., il documento è pubblicato in DE FRUTOS 2009a, p. 672, nota 834.

también allí una porción de dibujos de estos mismos cuadros y de otros¹⁰.

4.2. *Il ciclo pittorico della Gerusalemme Liberata*

Tra l'inventario redatto nel 1697 e quello del 1716, alcuni quadri di Giordano andarono dispersi, tranne quelli che per la loro qualità restarono strettamente vincolati al patrimonio di famiglia e trasmessi quindi per eredità. Tra questi c'erano proprio i dodici dipinti ricordati da Ponz, che avevano per soggetto vari brani della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, e le cui diverse dimensioni fanno pensare a una collocazione ben precisa nei diversi ambienti della residenza familiare¹¹.

La *Gerusalemme Liberata*, com'è noto, costituisce una narrazione in versi delle imprese compiute dalle forze cristiane in lotta contro i turchi durante la prima crociata del 1099. Il poema è strutturato in molti "spazi", fatti di partenze, fughe, inseguimenti, viaggi ed episodi bellici, ma Tasso vi incluse anche numerose vicende a carattere più intimo e furono soprattutto queste ultime a essere tradotte in immagini¹².

Nella pittura napoletana del XVII secolo, l'opera letteraria aveva incontrato tra i suoi maggiori interpreti Bernardo Cavallino, da cui Giordano sembra aver preso ispirazione per la tela di *Erminia tra i pastori*¹³, e Paolo Finoglia, autore di dieci quadri commissionati dal mecenate Girolamo Acquaviva, conte di

¹⁰ PONZ, 1772-1794, vol. I, p. 331. Sulla contraddittoria posizione assunta da Ponz nei confronti della pittura di Luca Giordano si veda SETARO, 2019.

¹¹ Per l'elenco dei dipinti in AHPM, leg. 12.125, si veda Appendice 4.

¹² Sulla fortuna iconografica dell'opera letteraria, si veda CARERI, 2010. Per la rappresentazione del tema nell'arte napoletana: LOTORO, 2008.

¹³ La riflessione sulla similitudine tra le due opere è in CEREZO SAN GIL, 1986, p. 82, e in FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, p. 111. La studiosa spagnola le mette in relazione per la simile costruzione compositiva: entrambi si sarebbero ispirati ai frontespizi approntati da Bernardo Castello per le edizioni illustrate della *Gerusalemme Liberata* del 1590 e del 1617.

Conversano¹⁴. Ad ogni modo Giordano, pur non essendo particolarmente istruito, possedeva un sufficiente bagaglio culturale che sicuramente gli permise di muoversi con libertà nella scelta degli episodi da rappresentare. Quella del pittore napoletano, come metteva in luce De Dominici, era una cultura che si era sviluppata soprattutto grazie alla frequentazione degli intellettuali partenopei:

La meraviglia maggiore di quest'artefice è che, non essendo egli versato nelle lettere, né ammaestrato nelle storie e nelle favole, fusse nondimeno così copioso di concetti poetici o di episodi, come si osserva nell'opere sue, poiché non vi è quadro ove non ve ne siano bellissimi e nobilmente ideati. Egli è però ben vero che suppliva a questo suo difetto con la pratica de' migliori letterati de' tempi suoi, essendo la sua casa frequentata dal reggente Galeota, da Lionardo di Capoa, dal canonico don Carlo Celano, dal cavaliere Artale, da don Giuseppe Battista, dal celebre avvocato Giuseppe Valletta, e da altri, che per brevità si tralasciano. Da costoro udiva la spiegazione di ciò che gli bisognava dipingere e con tale aiuto ne formava l'idea¹⁵.

Non sarebbe quindi da escludere l'ipotesi che proprio in una di queste occasioni il viceré potrebbe aver deciso di commissionare a Giordano l'intero ciclo pittorico, concordando assieme i brani del testo da rappresentare. A tal proposito è importante mettere in luce che nella biblioteca di Benavides erano conservati un esemplare della *Gerusalemme conquistata* e uno registrato come "Hierusalem Liberata de lo Thasso napolitano", adattamento dialettale di

¹⁴ Per i dipinti di Finoglio raffiguranti "historie del Tasso", cfr. DE CASTRIS, 2000, pp. 33-42 e *Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano*, 2018.

¹⁵ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 838.

Gabriele Fasano (1645-1689)¹⁶, stampato nel 1689 dal tipografo Raillard in un'edizione di lusso, corredata da venti incisioni in rame, una per ogni canto, realizzate da Giacomo del Po (**fig. 40**)¹⁷. Fasano, amico di Francesco D'Andrea, era un personaggio di spicco nella vita culturale della Napoli del tempo¹⁸ e non è difficile immaginare che avesse conosciuto di persona anche il viceré. A questo punto si fa strada la possibilità che *Lo Tasso napoletano* gli sia stato regalato dallo stesso Fasano o da D'Andrea, e che l'opera abbia poi costituito per Benavides una fonte utile per la serie commissionata a Giordano.

A tutt'oggi non è possibile ricostruire l'integrità del ciclo pittorico, ma dal testamento del 1748, anno di morte di Manuel de Benavides, si viene a conoscenza che l'insieme non aveva ancora subito dispersioni, poiché risultava esposto nella residenza familiare¹⁹, in quell'ambiente di rappresentanza che sarà

¹⁶ Sul Fasano si veda MAROTTA, 1995.

¹⁷ Si veda FASANO, 1689. Nel 1706 *Lo Tasso napoletano* ebbe una seconda edizione, a cura di Michele Luigi Muzio, dedicata ad Aurora Sanseverino, duchessa di Laurenzano; nel 1720 uscì un'altra edizione, simile alla prima ma stampata da Francesco Ricciardi. Una nuova edizione si ebbe nel 1786 ad opera del Porcelli e nel 1835 la Società Filomatica la stampò in due volumi.

¹⁸ La traduzione fasaniana, prima opera in dialetto napoletano ad avere un'edizione di lusso grazie al finanziamento da parte di aristocratici napoletani, si inserisce nel filone secentesco della letteratura dialettale di origine colta. Per un percorso attraverso temi e aspetti della letteratura napoletana del XVII secolo, si veda il volume di RIGA, 2015.

¹⁹ ADM-Se, leg. 23-4: "Quiso dicho Señor Don Francisco mi Padre agregar por si diferentes pinturas de mano del Insigne Pintor Lucas Jordán al mayorazgo de Santisteban que son las doce pinturas grandes que contienen la Historia del Taso las seis que son (...) cuadradas, las quatro más (...) que anchas y las dos como sobrepuestas más anchas que altas, y se declaran cada una por tasacion que tienen:

- Otra de la Historia de Reynaldos en el Palacio encantado si tasado semill Reales
- Otra Arminda que halla con los pastores en el bosque
- Otra Arminda tirando flechas del carro de Reynaldo, su tasa quinze mill reales
- Otra de Arminda despeñandose de un cavallo, su tasa diezmill reales
- Otra de Baupstismo y muerte de Clorinda, tasada en quatro mill reales
- Otra de la Aparición del Ángel a Gofredo, tasado en nueve mill reales
- Otra de Tancredo herido y su curación, tasada en quatromill reales
- Otra Arminda en el barco, tasada en dos mill reales
- Otra de Olindo y Sifronia sentenciados al fuego, tasada en docemill reales de vellon
- Otra del Ángel que reparó el golpe con el escudo (...) en nueve mill reales de vellon
- Otra de Reynaldo con Arminda en doce mill reales de vellon
- Y la otra Arminda de mayor tasación quinze mill reales de vellon.

citato nell'elenco del 1750 come "estrado colorado"²⁰. Ancora nel *Catálogo* del 1877, i quadri erano menzionati secondo la loro distribuzione negli spazi del madrilenno Palazzo Medinaceli; quest'ultimo purtroppo subì un grave incendio nel 1917, così che in un documento di poco successivo si annotava che due dipinti erano andati "quemados". L'ultimo smembramento della serie cominciò dopo il 1921, come si apprende da un documento di tassazione stilato prima del secondo matrimonio di Luis Fernández de Córdoba y Salabert, XVII duca di Medinaceli (1880-1956): i quadri da dodici erano diventati otto e non più collocati secondo l'originario programma decorativo ma distribuiti nei diversi ambienti del madrilenno Palacio de Colón. Non si sa nulla sul destino toccato alle restanti opere, che forse furono vendute tra gli anni Trenta e Sessanta del XX secolo²¹.

Di tutta la serie, a cui quindi la dispersione dei singoli pezzi ha sottratto l'unità narrativa, si sono conservati *Erminia tra i pastori* e la *Miracolosa guarigione di Goffredo di Buglione*, esposti attualmente a Siviglia presso la Casa de Pilatos della Fundación Medinaceli (**figg. 43-44**). Il primo, in una versione "piena di lirismo"²², rappresenta l'episodio che apre il canto VII, uno dei più celebrati del poema, quello della fuga di Erminia, figlia del re saraceno di Antiochia, innamorata non corrisposta del cavaliere cristiano Tancredi. Al suo risveglio le appaiono un vecchio e tre ragazzi, che immersi in un paesaggio arcadico, vivono lontani dal mondo. Erminia si ferma presso di loro e decide di seguire le loro orme e diventare pastora²³. Il soggetto dell'altro dipinto, ripreso invece

Que son todas las doce pinturas de dicho Lucas Jordan, y demás de estas por su voluntad agregar a dicho mayorazgo de Santisteban todos los retratos de Señores y Señoras de la casa y Parientes de ella".

²⁰ LLEÓ CAÑAL, 2000, p. 140.

²¹ La ricostruzione degli ultimi passaggi si deve a CEREZO SAN GIL, 2006, p. 356.

²² FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, p. 111; per la scheda di catalogo, si veda n. A472, p. 326, e FERRARI, SCAVIZZI, 2003, scheda n. A204, p. 79.

²³ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, p. 358, nota 127.

dal canto XI, rappresenta la guarigione del conquistatore di Gerusalemme Goffredo di Buglione, avvenuta miracolosamente grazie all'apparizione di un angelo.

Un altro quadro con un soggetto tratto dalla *Gerusalemme Liberata*, ma non appartenente al gruppo di cui si è parlato finora, è menzionato nella Razón del 1750 di Manuel de Benavides, e nell'elenco dei beni destinati al figlio Antonio, del 1776²⁴. In quest'ultimo veniva descritto in una maniera particolarmente dettagliata un dipinto raffigurante un episodio del canto XVI, quello in cui Rinaldo viene sorpreso in un giardino con Armida, mentre contempla il volto di lei in uno specchio: "otra pintura de dos varas de largo y vara y tercia de alto, con marco negro y quatro targetas doradas con dos figuras de muger y hombre, ella sentada y el hechado, que son Armida y Reynaldo, con espejo en la mano, y quatro cupidillos a los lados del quadro, original de Lucas Jordan"²⁵. La descrizione sembra rimandare a quel *Rinaldo e Armida* di cui esiste solo una riproduzione fotografica, perché di ubicazione ignota (**fig. 41**) e che è stato messo in stretta relazione con un disegno dello stesso Giordano, attualmente in una collezione privata statunitense²⁶.

Tra tutti gli episodi della *Gerusalemme Liberata*, fu proprio quello di Rinaldo e Armida ad essere affrontato in più versioni da Giordano; il pittore aveva infatti ricevuto non solo dal viceré, ma anche da altri collezionisti, commissioni per quadri raffiguranti il poema di Tasso. Oltre a quello "di palmi sei, in otto ove è dipinto Rinaldo in braccia d'Armida", presente nella raccolta del napoletano Antonio Arici²⁷ e purtroppo non pervenuto, dello stesso soggetto si conservano ancora due dipinti: uno a Lione presso il Musée des

²⁴ Si veda LLEO CAÑAL, 2000, p. 145, n. 108.

²⁵ "Hijuela para el Mayorazgo que fundò de sus bienes, el Excelentissimo Señor duque de Santisteban, Don Manuel de Benavides", in ADM-Se, leg. 20-3.

²⁶ Per la scheda sul disegno: FERRARI, SCAVIZZI, 2003, n. D077, p. 110.

²⁷ Si veda LABROT, 1992, p. 510.

Beaux-Arts, dove la presenza degli amorini ricorda quello della serie appartenente a Benavides, e uno di proprietà del Prado, depositato dal 1989 presso il Museo de Bellas Artes de Asturias a Oviedo²⁸. Per quanto riguarda quest'ultimo, Ares Espada fu il primo a supporre la provenienza dalla collezione Benavides²⁹; l'ipotesi fu prima smentita da Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi³⁰ e successivamente da Miguel Hermoso Cuesta, il quale considerò il dipinto come facente parte del ciclo pittorico commissionato a Giordano da Carlo II³¹.

Anche di *Erminia tra i pastori*, la cui interpretazione del tema influenzò Paolo de Matteis, si conoscono varie versioni³², così come di *Olindo e Sofronia*. Di quest'ultimo episodio, già nel 1680 Giordano aveva realizzato una grande tela destinata alla residenza romana di Marco Antonio Grillo (1643-1703); l'opera, dopo essere passata nel 1709 nella collezione di Francesco Maria Balbi (1671-1737) e in quella di Gerolamo Durazzo (1676-1747), arrivò nel Palazzo Reale di Genova, dove ancora si conserva³³. Questa rielaborazione del secondo canto della Gerusalemme Liberata ebbe molta fortuna, tanto da essere replicata dallo stesso Giordano, tra il 1682 e il 1683, in una delle tele adesso di proprietà della Burghley House Collection di Stanford³⁴.

Tra tutte le commissioni, la più prestigiosa, oltre quella del viceré, fu quella ricevuta da Carlo II, come mette in evidenza Hermoso Cuesta³⁵. Lo studioso

²⁸ Si veda LOTORO, 2008, p. 162, nota 124. Il dipinto era dal 1885 in deposito dal Prado insieme a quello con *Erminia fugge da Poliferno*: FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. B43, p. 387. Un altro dipinto con il medesimo soggetto conservato al Prado andò distrutto nel 1934.

²⁹ Si veda ARES ESPADA, 1954-1955, p. 138.

³⁰ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda A619a, p. 347.

³¹ HERMOSO CUESTA, 2002, p. 105, nota 29.

³² Si veda LOTORO, 2008, pp. 132-133, nota 17.

³³ "In Genova sono quattro quadri di smisurata grandezza appresso il marchese Girolamo Durazzo, in cui sono rappresentati Sofronia ed Olindo": DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, pp. 828-829.

³⁴ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A306, p. 302.

³⁵ Si veda HERMOSO CUESTA, 2002, pp. 97-107.

ripercorre la storia del gruppo di quadri negli inventari reali del XVIII secolo, tentando di ricomporre l'originaria serie di sette tele, oltre a quella di *Rinaldo e Armida* di Oviedo, si sono conservate *Tancredi e Clorinda alla fonte*, *Tancredi battezza Clorinda* e *Ubaldo e Carlo arrivano alla montagna di Armida*³⁶. I quadri sono di differenti misure, quindi anche in questo caso concepiti per un allestimento decorativo già programmato. La datazione dei dipinti superstiti, stabilita da Hermoso Cuesta tra il 1697 e il 1700 su basi stilistiche, non consente di ipotizzare che possa trattarsi di quelli elencati in un documento finora inedito conservato nell'Archivio Medinaceli di Toledo, precisamente nella corrispondenza tra il viceré Benavides e sua sorella María Teresa, duchessa di Frías. L'elenco, che segue una lettera datata 19 settembre 1690, comprendeva otto quadri che sarebbero dovuti partire da Napoli nello stesso anno, di cui sette destinati a Carlo II, e uno al Conestabile di Castiglia Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar³⁷:

Los tres casones que lleva el Reggente Gennaro de Andrea para Su Majestad en manos de excelentísimo Condestable de Castilla, van rotulados en esta forma y con los numeros siguientes:

El del numero 12 lleva seis pinturas pequeñas para Su Majestad.

³⁶ I quadri si conservano, rispettivamente, nell'Aula magna dell'Università di Barcellona (in comodato dal Museo del Prado), in collezione privata e presso il Palazzo Reale di Madrid.

³⁷ Purtroppo non si ha alcuna notizia del quadro destinato a Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, poiché la sezione dedicata ai beni mobili nella "Copia simple de testamento otorgado por Don Iñigo Melchor de Velasco y Tovar, Condestable que fue de Castilla", conservata in AHN, Consejos-Pleitos, leg. 35332, f. 20v, e redatta il 16 febbraio del 1687, quindi molti anni prima della sua morte, si fa genericamente accenno solo a "joyas, platas labradas, tapicerias nuevas", e a un numero imprecisato di "pinturas de todo tamaños que están en mi cuarto y guardaropa", destinati alla moglie María Teresa de Benavides Dávila y Corella. Si può ipotizzare in un dono da parte del viceré "por el favor que siempre me haces y espero me concedas el de emplearme en cuanto fuese de tu servicio a que debo atender por tantas razones": ADM-To, leg. 79, ramo 8, "Lettera di Benavides a Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, 17 marzo 1689", in RIBOT, 2018, p. 34.

El del numero 13 otra pintura para Su Majestad. Estos dos casones son para Su Majestad y llevan las siete pinturas que estavan hechas por Lucas Jordán, de su Real orden. El numero 15 demás del sobre escripto referido va con una cifra y no llevan los otros y este es para el Condestable, y dentro de el va un emboltorio (...): las pinturas para Su Majestad son seis pequeñas y una grande³⁸.

Nonostante la mancanza di informazioni aggiuntive su questi dipinti di Giordano in partenza dalla città partenopea, resta molto suggestiva la coincidenza del numero delle opere con quelle in possesso di Carlo II, così com'è suggestivo ipotizzare che il sovrano, dopo aver visitato la collezione Benavides giunta a Madrid nel 1696, possa essere rimasto colpito proprio dai quadri ispirati al poema tassiano e aver quindi deciso di commissionare a Giordano anche una serie per sé.

Appare di rilievo inoltre la presenza di un corpus di disegni che nell'inventario del 1716 viene citato due volte: la prima genericamente come "El libro de los dibujos del Pintor Jordán" e la seconda come "dibujos originales de Lucas Jordán sobre la historia del Tasso". Nel documento del 1750 si precisa ancora che gli esemplari sono 24, numero che lascia immaginare una corrispondenza con il numero di canti della *Gerusalemme Conquistata*. Si potrebbe a questo punto anche ipotizzare che Antonio Palomino facesse riferimento a questi disegni quando, nel descrivere le opere presenti nella collezione del viceré, si soffermava sulle "fábulas como la de la célebre historia que describió el Tasso de la Jerusalem Conquistada"³⁹.

³⁸ *Memoria para mi hermana la Duquesa de Frías*, in ADM-To, leg. 79, ramo 12.

³⁹ PALOMINO, 1715-1724, vol. III, p. 480. Due disegni con il soggetto di *Rinaldo e Armida* sono conservati in una collezione privata statunitense (cfr. SCAVIZZI, 1999, p. 119, n. 45, fig. 19) e in una torinese (cfr. FERRARI, SCAVIZZI, 2003, p. 227); tuttavia entrambi sono ritenuti da Scavizzi prodotti dell'attività giovanile di Giordano e sembra quindi difficile ricondurli agli anni della commissione dell'omonimo ciclo pittorico (cfr. *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, p. 407).



40. Giacomo del Po, Antiporta del libro di Gabriele Fasano, *Lo Tasso Napoletano zoè la Gierosalemme Libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta*, 1689



41. Luca Giordano, *Erminia tra i pastori*, 1690 ca.



42. Luca Giordano, *La miracolosa guarigione di Goffredo di Buglione*, 1690 ca.



43. Luca Giordano, *Rinaldo nelle braccia di Armida*, fine XVII secolo

4.3. Soggetti religiosi e allegorici

Antonio Ponz, nella sua visita alla collezione Benavides, dopo aver lodato la straordinaria serie di tele raffiguranti la *Gerusalemme Liberata*, mise in risalto anche la presenza di altri quadri di Giordano di soggetto religioso⁴⁰.

Grazie a Frutos Sastre, sono stati recentemente riconosciuti come provenienti dalla raccolta di Benavides *l'Adorazione dei Pastori*, la *Strage degli innocenti* e *l'Entrata di Cristo a Gerusalemme*, quadri che dopo essere entrati nella collezione Almazán sono confluiti nel Museo di Arti Decorative di Madrid, dove si trovano tuttora⁴¹. Tra i soggetti religiosi erano soprattutto i santi quelli più rappresentati nella raccolta. Nell'inventario del 1716 sono citate nella stessa voce, forse perché esposte sulla medesima parete, "dos pinturas grandes de San Pedro de Alcántara confesando santa Theresa, y San Gennaro arcobispo de Nápoles, de diez palmos y siete". Il secondo quadro potrebbe corrispondere al *San Gennaro in gloria*, adesso a Siviglia in collezione privata⁴², mentre per quanto riguarda il primo le opinioni su autografia e localizzazione non concordano. Ferrari e Scavizzi identificano un dipinto con *San Pietro d'Alcantara che confessa Santa Teresa*⁴³ nella madrilenia chiesa Jesús di Medinaceli, ora non più presente, catalogandolo come un lavoro di bottega⁴⁴. L'opinione dei due studiosi viene messa in discussione da Cerezo San Gil, che considera l'opera come originale di Giordano, oltre che proveniente dalla collezione del viceré, basandosi sulla notizia ritrovata nel *Catálogo* del 1877, in cui si specificava che i due santi erano rappresentati nel momento della

⁴⁰ PONZ, 1772-1794, vol. I, p. 331.

⁴¹ Si veda DE FRUTOS SASTRE, 2009b; qui si ricostruisce la vicenda dei dipinti attraverso gli inventari, caratterizzata da scomparse e riapparizioni.

⁴² FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A365, p. 311.

⁴³ CEREZO SAN GIL, 2006, p. 305.

⁴⁴ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. E57, p. 412.

confessione: “San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa de Jesús. Fue llevado por los franceses en 1808 y restituido por decreto. Es de Luca Giordano”⁴⁵. In merito alla localizzazione del dipinto, è più probabile, per la corrispondenza quasi esatta delle dimensioni, che si tratti di quello di medesimo soggetto conservato a Siviglia nel Palacio de las Dueñas⁴⁶.

Nelle due sedi della Fundación Medinaceli, sono inoltre conservati molti dei quadri di soggetto religioso già in possesso del viceré: il *San Domenico di Guzmán* che fa da pendant al *San Francesco di Paola che attraversa il Golfo di Messina*, *L’Orazione nell’orto*, *San Gregorio Magno che celebra messa*. Quest’ultimo era registrato come un dipinto di piccolo formato, affiancato nei due inventari del 1697 e del 1716 da un “San Gregorio bautizando”, purtroppo disperso. Sempre a Siviglia è conservato il quadro *La Benedizione di Isacco a Giacobbe* (**fig. 44**), datato al 1670 circa⁴⁷; l’opera è registrato negli inventari del 1697 e 1716 come “Benedición de Jacob” e nel *Catálogo* del 1877 come “Jacob sustituyendo a su hermano Esaù para recibir la bendición de Isaac su padre. Es de Luca Giordano”⁴⁸. È poi segnalata negli inventari una serie di quadri con

⁴⁵ CERESO SAN GIL, 2006, p. 305. È interessante sottolineare che in merito all’iconografia dei due santi si è fatta spesso confusione tra il momento della confessione e quello del dialogo, come si legge in GARCÍA MOGOLLÓN, 2018, p. 408. Il quadro rappresenterebbe così non la confessione ma “las celestiales conferencias”. Giordano aveva inoltre dipinto anche per la chiesa di Santa Teresa a Chiaia, a Napoli, un dipinto con lo stesso tema: FERRARI, SCAVIZZI 2000, vol. I, scheda n. A206, p. 284.

⁴⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, p. 573.

⁴⁷ <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=552>

⁴⁸ CERESO SAN GIL, 2006, p. 290, nota 33. Il quadro sembra corrispondere, per composizione e dimensioni, quello schedato nel catalogo della Fondazione Zeri: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/54786/Giordano%20Luca%2C%20Isacco%20benedice%20Giacobbe>. Risulta foriera di spunti interessanti l’ipotesi di Wolfgang Prohaska su un quadro di Giordano dello stesso soggetto, attualmente in possesso della famiglia austriaca Harrach e proveniente dalla collezione del conte Bonaventura Harrach, ambasciatore imperiale a Madrid tra il 1697 e il 1698. Quest’ultimo avrebbe conosciuto personalmente Giordano nel 1697, nel suo studio del Palazzo del Buen Retiro, ed avrebbe elogiato i suoi lavori esposti nella residenza Benavides, giudicandoli di qualità superiore a quelli realizzati in terra spagnola. Secondo lo studioso, il conte avrebbe acquistato la tela

personaggi femminili della Bibbia, “Gael y Sissara a los piés clavandole la caveza, la de Ruth con un manoxo de espigas, la de Avigail con angeles y castanillos de frutas y la de la Madre de Moyses con el niño en un zestillo”, tutti citati fino al *Catálogo* del 1877, per poi scomparire successivamente.

Altri due quadri fortunatamente pervenuti sono *Il Padre Eterno in gloria tra gli angeli*, catalogato solo nel 1877 come opera di Giordano e attualmente a Madrid nella collezione Osuna⁴⁹, e la *Caduta di Lucifero*, attualmente di proprietà del duca di Almazán⁵⁰.

Si segnala inoltre la presenza di quelle che vengono registrate come “copie” da Tiziano, descritte nell’inventario del 1716 come “Ecce Homo y dos Phariseos de Jordán a imitación de Tiziano” e “Nacimiento imitando al Tiziano”⁵¹, quest’ultimo attualmente di proprietà della Fundación Medinaceli; nello stesso gruppo vale la pena segnalare, anche se esula dal tema religioso e allegorico, il quadro realizzato “alla maniera” dell’olandese Lucas van Leyden, raffigurante “diferentes soldados y uno con vestidura blanca”, forse identificabile con il quadro *Soldati che giocano a dadi*, conservato nella berlinese Gemäldegalerie⁵². Ispirato alle incisioni di artisti fiamminghi è con molta probabilità anche il quadro presente nell’inventario della viceregina come “Ecceomo en tabla, de dos palmos de alto y uno y medio de ancho”, le cui

dall’ex viceré napoletano subito prima della redazione dell’inventario del 1697: *Luca Giordano, 1634-1705*, scheda n. 17, p. 110.

⁴⁹ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A519, p. 332.

⁵⁰ CEREZO SAN GIL, 2006, p. 293.

⁵¹ Anche nel *Catálogo* del 1877 viene descritta come “El Nacimiento [omissis] Giordano imitando a Vecellio Tiziano”: CEREZO SAN GIL, 2006, p. 295, nota 46. Sul Giordano copista si veda PINTO, 2006 e ÚBEDA DE LOS COBOS, 2017, pp. 29-53.

⁵² In ÚBEDA DE LOS COBOS, 2017, p. 44, si riporta il passo di una lettera scritta il 16 ottobre 1694 dal barone Heinrich Xavier von Weiser, allora residente a Madrid, all’Elettore Palatino Johann Wilhelm, in cui racconta di aver visto un Lucas van Leyden dipinto alla perfezione da Luca Giordano, a tal punto da trarre in inganno perfino i pittori. Si veda anche il recente contributo di Valter Pinto, in

dimensioni rimandano all'*Ecce Homo* su tavola esposto attualmente a Baltimora, presso il Walters Arts Museum⁵³.

In relazione ai quadri con rappresentazioni allegoriche, se ne sono conservati tre di quelli che componevano la serie delle *Quattro Virtù*; due si trovano attualmente in una collezione privata parigina e uno nel Museum of Fine Arts a Houston (**fig. 45**). Le tre tele sono state riconosciute da Gabriele Finaldi in quelle descritte nell'inventario del 1716 come "quatro pinturas yguales con marcos dorados que representan las quatro virtudes, la Prudencia sobre un zierbo, la Justicia sobre un avestruz, la Fortaleza sobre un léon, la Templanza sobre un elefante, con otras figuras y adornos"⁵⁴. I dipinti, valutati come beni molto preziosi, ricompaiono anche nella *Razón* del 1750⁵⁵; del gruppo, non è stato ancora rintracciata l'*Allegoria della Fortezza*. Finaldi ritiene che Giordano abbia eseguito i quadri a partire dagli esemplari da lui stesso realizzati nella serie in collezione privata londinese Mahon (adesso in deposito alla National Gallery) e che abbia apportato in questi delle piccole varianti. Inoltre Oreste Ferrari, datandoli intorno al 1685, ipotizza che i dipinti sarebbero stati acquisiti da Benavides direttamente da Giordano e che non si possa parlare, in questo caso, di una commissione diretta⁵⁶.

⁵³ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A 40, p. 257. Sul Giordano copista: PINTO, 2006, ÚBEDA DE LOS COBOS, 2017, pp. 29-53, PINTO, 2018.

⁵⁴ Luca Giordano 1634-1705, 2001, p. 264; FERRARI, SCAVIZZI, 2003, schede A0164 e A0165, pp. 74-75. Già nell'inventario del 1697 erano segnalati i dipinti, sotto quattro voci distinte e con l'indicazione delle dimensioni: "quatro piés y medio".

⁵⁵ CEREZO SAN GIL, 2006, p. 317, in un'interpretazione poco convincente, sostiene che i quattro dipinti non siano stati frutto di una commissione, ma di un'iniziativa personale del pittore, allo scopo di tradurre in immagini il buon governo napoletano di Benavides.

⁵⁶ FERRARI, SCAVIZZI, 2003, p. 75.



44. Luca Giordano, *La benedizione di Isacco a Giacobbe*, 1670 ca.



45. Luca Giordano, *Allegoria della Prudenza*, 1685

4.4. Ritratti e autoritratti

Una testimonianza alquanto esplicita del rapporto intercorso tra il viceré e Luca Giordano è costituita da due ritratti, segnalati nel 1697 e ancora nel 1716 come “pintura de un retrato del Señor conde de Santisteban, a cavallo con los tres reynos que ha governado, de trece palmos de alto y diez de ancho” e “retrato del Señor marqués de Solera Don Diego de Benavides a cavallo”, entrambi accompagnati da “diferentes geroglificos”. Citati ancora nel testamento del 1748 e per l’ultima volta nel *Catálogo* del 1877, scompaiono misteriosamente nei documenti successivi. Solo nel 2006 Cerezo San Gil ha provato a identificarli nei due dipinti di grandi dimensioni, catalogati entrambi genericamente come *Ritratto di gentiluomo a cavallo* e attualmente nella collezione madrileña Almazán, famiglia storicamente imparentata con i Medinaceli (**figg. 46-47**)⁵⁷. La proposta della studiosa non è stata accolta da Ferrari e Scavizzi, che invece ritengono gli effigiati due personaggi della famiglia Almazán⁵⁸. La questione resta aperta, anche se la somiglianza delle fattezze del viceré nel quadro con quelle delle incisioni che lo ritraggono è assolutamente evidente, lasciando spazio a pochi dubbi. Inoltre, per quanto riguarda il ritratto del giovane figlio di Benavides, si ritrova una testimonianza importante della sua esistenza in una notizia contenuta negli *Avvisi* del 17 novembre del 1693, in cui il cronista descrive l’apparato montato nella chiesa del Carmine nei giorni della celebrazione del funerale di Diego, sulla cui sommità fu collocato il quadro di “detto Sig. Marchese a cavallo”:

Fu l’apparato adorno d’Epitafi, ed imprese, alludenti alle
glorie di detto Signore, con la Pira in mezo, adorna di

⁵⁷ Si veda CEREZO SAN GIL, 1986, pp. 84-85, e CEREZO SAN GIL, 2006, pp. 340-342.

⁵⁸ FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A537, p. 336.

quantità d'argenti, e lumi; e su la porta di detta Chiesa vedevasi sopra Cumolo d'armi il Ritratto di detto Sig. Marchese a cavallo⁵⁹.

Da questa notizia se ne ricava che sicuramente il ritratto di Diego fu realizzato da Giordano prima della partenza per la Spagna, e non nel 1694, come sostenuto da Ferrari e Scavizzi. La datazione anticipata agli anni napoletani potrebbe essere presa in considerazione anche per il ritratto del viceré, poiché i due quadri sembrano essere stati concepiti insieme.

Una storia a sé ha invece il “retrato de Lucas Jordan hecho de su mano de tres palmos de alto”, citato nell’inventario del 1716 e nel testamento del 1748, e oggetto di ammirazione da parte di Antonio Palomino:

tenía el retrato de Lucas Jordán hecho de su misma mano y dejó mandado en su testamento que dicho retrato se agregase a el vinculo del mayorazgo por ser de un hombre tan eminente⁶⁰.

Il dipinto, che si trova adesso nella collezione della duchessa di Cardona (**fig. 48**), fu esposto per la prima volta nel 1985 in una mostra madrilená, occasione in cui fu datato da Pérez Sánchez tra il 1674 e il 1684, ignorando l'ipotesi della provenienza dalla collezione Benavides⁶¹. Sono stati gli studiosi Ferrari e

⁵⁹ BNSP, *Avvisi*, 17 novembre 1693, n. 5. Il funerale in onore di Diego era stato celebrato la settimana precedente nell'Accademia degli Adornati, “con erudite e nobilissime composizioni”; l'orazione funebre fu recitata “egregiamente il Sig. Nicolò Crescenzio, intervenendovi l'III Monsignor Vidania Cappellano Maggiore del Regno, il Sig. D. Sebastiano Villareale e Gamboa Cavaliere dell'Abito di Calatrava, e Camariero Maggiore dell'E.S. con molti altri Signori, riuscendo la funzione plausibilissima” come si legge sempre in BNSP, *Avvisi*, 10 novembre 1693, n. 4

⁶⁰ PALOMINO, 1715-1724, vol. III, p. 480. Cfr. anche ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791, vol. II, p. 359: “fue muy aficionado a la pintura e hizo de su mano el retrato de Lucas Jordán, a causa de la estimación que daba a este famoso artífice y le dexó agregado a su mayorazgo”.

⁶¹ Si veda *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, 1985, pp. 194 e sgg.

Scavizzi che, scorgendovi un rimando alla contemporanea ritrattistica francese, collocarono l'esecuzione del dipinto in un periodo più tardo⁶².

Giordano si ritrasse più volte nel corso della sua carriera, sia in raffigurazioni autonome che in episodi narrativi, fornendo l'opportunità di registrare gradualmente i cambiamenti del suo aspetto in relazione al passare del tempo⁶³; in questo dipinto il pittore si mostra in un'età non più giovane, intorno ai cinquant'anni⁶⁴. Il quadro fu perciò sicuramente frutto di una commissione da parte del viceré, che probabilmente desiderava possedere l'effigie del suo pittore preferito.

È di fatto l'unico autoritratto del pittore in cui il brano dei pennelli e degli strumenti del mestiere di artista non è affidato all'azione del dipingere, ma campeggia in maniera indipendente. Se infatti Giordano, in un dipinto giovanile, si era già raffigurato con il pennello in mano⁶⁵, qui invece gli attrezzi del suo lavoro si dispongono in una maniera volutamente casuale, occupando la parte inferiore del quadro e quasi fuoriuscendo dalla composizione. Questo dettaglio, che sembra così vivere di vita autonoma, potrebbe leggersi come il segno dello *status* raggiunto da un artista all'apice della carriera, alla vigilia della sua partenza per la Spagna e orgoglioso di aver stabilito un rapporto privilegiato con Francisco de Benavides.

⁶² FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A 439, p. 322; sul quadro si veda anche CEREZO SAN GIL, 1986, p. 80.

⁶³ Si veda a questo proposito la breve ma esauriente riflessione sull'autoritratto in Giordano di LATTUADA, 2015, pp. 6-8, in cui l'autore mette in campo la possibilità che Giordano abbia assorbito la lezione di Rembrandt, attraverso lo studio di stampe nordiche consultate nella collezione del mercante Gaspare Roomer.

⁶⁴ Un autoritratto conservato adesso nei depositi della Galleria degli Uffizi di Firenze, realizzato durante il suo ultimo passaggio fiorentino di ritorno dalla Spagna nel 1702, sembra quasi una replica di questo di cui si sta parlando. Su quest'ultimo quadro si veda MELONI TRKULJA, 1972, p. 45.

⁶⁵ Sull'autoritratto giovanile, eseguito verso il 1660 e conservato a Roma nella Galleria Nazionale d'Arte Antica, si vedano FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, scheda n. A108, p. 267, vol. II, p. 524, fig. 185, e Denise Maria Pagano, in *Luca Giordano 1634- 1705*, 2001, scheda n. 22, pp. 120-121.



46. Luca Giordano, *Ritratto equestre di Francisco de Benavides*, 1688-1692 (?)



47. Luca Giordano, *Ritratto equestre di Diego de Benavides, marchese di Solera*, 1688-1692 (?)



48. Luca Giordano, *Autoritratto*, 1692 (?)

4.5. Il ruolo del viceré del viaggio di Luca Giordano in Spagna

E di fatto quest'ordine del re avendo a Luca il viceré partecipato, l'ingionse tutto allegro (per la fortuna, che vedeva gir a lui incontro) che si preparasse a partire, offerto avendoli que' sussidi, che richiedevansi per tal mossa, e pel mantenimento altresì della famiglia, che in Napoli rimaneva. E chi può mai spiegare il contento, che ne concepì Luca, e que' di sua casa? Perché consideravano bene quanto profitto da questa chiamata risultar ne dovea. (Bernardo De Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*)

Nella *Relazione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681*, si legge che il pittore “due volte è stato chiamato da Filippo IV Re delle Spagne”, rifiutando entrambe le volte l'invito a partire, adducendo motivazioni di carattere familiare che l'avrebbero trattenuto a Napoli⁶⁶. A distanza di circa dieci anni dovette risultare più convincente Carlo II, se nell'aprile del 1692 Giordano lo raggiunse in Spagna per restarvi dieci anni.

Già molto prima del suo arrivo, il pittore aveva intessuto relazioni grazie alle numerose commissioni ricevute dalla nobiltà spagnola e dai viceré che a mano a mano si avvicendavano nella città partenopea⁶⁷. Le numerose polizze di pagamento rintracciate da Nappi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli dimostrano in effetti che Giordano aveva già realizzato una serie di dipinti per

⁶⁶ La *Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681*, ms. II.II.110, cc. 88r-89r, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, scritta forse sotto dettatura del pittore stesso, è stata pubblicata in CECI, 1899, e in *Zibaldone baldinucciano*, 1980-1981, vol. I, pp. 465-469.

⁶⁷ Sul soggiorno spagnolo di Luca Giordano, si veda l'ampia monografia di HERMOSO CUESTA, 2008.

clienti spagnoli o comunque legati alla Spagna⁶⁸. In particolare risulta che tra il 1662 e il 1664 il pittore aveva ricevuto numerose commissioni da parte di Agostino Fonseca⁶⁹, ricco mercante portoghese che, dopo aver vissuto a Madrid al servizio di Filippo IV, aveva fissato la propria dimora a Venezia⁷⁰. Inoltre, secondo la testimonianza di Francesco Saverio Baldinucci, lo stesso sovrano avrebbe ordinato a Giordano una serie di tele per decorare alcuni ambienti dell'Escorial⁷¹; tuttavia quest'ultima notizia, insieme a quella del soggiorno veneziano presso il Fonseca, non ha finora trovato un riscontro documentario.

Anche il pittore e biografo spagnolo Antonio Palomino, nel *Parnaso español pintoresco y laureado*, ultima parte del suo monumentale *Museo pictórico y escala óptica*, raccontava di numerosi quadri di Giordano giunti a Madrid prima dell'arrivo del pittore in terra iberica, ricordando che il prestigio del napoletano si era esteso a tal punto che tutti i viceré portavano e spedivano opere sue a Carlo II⁷².

Quanto riferito da Palomino è confermato anche da De Dominici, che raccontava di una quantità considerevole di dipinti commissionati al pittore da Filippo IV con la mediazione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio⁷³, il cui ruolo di primo piano come committente di Giordano è notoriamente conosciuto, seguito poi dal viceré Benavides.

⁶⁸ Si veda NAPPI, 1991.

⁶⁹ Su Fonseca si veda RUSPIO, 2013.

⁷⁰ Si veda DE VITO, 1991. De Vito riferisce di un viaggio del pittore a Venezia anteriore al 1665, e di un soggiorno di sei mesi presso il Fonseca. Il viaggio nella città lagunare è riportato anche da DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, pp. 759-760.

⁷¹ Cfr. Francesco Saverio Baldinucci, *Vita di Luca Giordano pittore napoletano*, ms, 1725-1730, Firenze, Biblioteca Nazionale, codice Palatino 565, cc. 143r-162v, in FERRARI, 1966, e poi in *Zibaldone baldinucciano*, 1980-1981, vol. II. Ferrari collocò la biografia baldinucciana tra il 1710 e il 1721, mentre in tempi più recenti la data è stata spostata almeno al 1726: PINTO 1997, p. 120.

⁷² Cfr. PALOMINO, 1715-1724, vol. III, p. 687.

⁷³ Cfr. DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 796.

La fama di Giordano in territorio napoletano e la diffusione delle sue opere in quello spagnolo resero quindi l'invito di Carlo II (**fig. 49**), che necessitava di un eccellente decoratore per l'Escorial, quasi una scelta obbligata.

Il viaggio non fu tuttavia solo il risultato di una pregressa fama conquistata in terra spagnola, ma con ogni probabilità anche dei rapporti che il pittore coltivava con le maggiori personalità spagnole insediate a Napoli, di cui resta ad esempio traccia in una notizia contenuta negli *Avvisi* del Parrino; qui si legge che il 15 febbraio del 1689 Giordano aveva battezzato uno dei suoi figli non solo alla presenza di Olinda Piccolomini e di suo genero Giuliano Colonna di Stigliano, membri della famiglia Vandeneynnden⁷⁴, ma anche del marchese di Camarasa⁷⁵, cioè il generale delle galere su cui il pittore si sarebbe poi imbarcato tre anni dopo per raggiungere la Spagna:

Sabbato doppo pranzo la sig. Marchesa Vandeinden, e il sig. Principe di Sonnino suo genero tennero al sacro fonte battesimale nella Chiesa di Sant'Anna di Palazzo un figlio maschio del celeberrimo pittor Luca Giordano, riuscendo la funzione molto riguardevole, poiché oltre la Sig. Principessa di Sonnino, moglie dell'accennato sig. Principe, v'intervennero il Sig. Marchese di Camerassa Generale delle Galere, il sig. Don Fernando Valdés maestro di Campo Generale, e li Signori Principe d'Avellino, e di Belvedere, ed altri Cavalieri⁷⁶.

⁷⁴ Giordano era molto legato ai Vandeneynnden, nel cui palazzo di famiglia su via Toledo, attualmente Palazzo Zevallos, aveva realizzato degli affreschi oggi perduti; il 7 novembre del 1688 aveva ricevuto anche l'incarico di redigere la sezione relativa ai dipinti dell'inventario di Ferdinand Vandeneynnden, morto nel 1674. Per quest'ultimo si veda *Rubens Van Dyck Ribera*, 2018, pp. 64-77.

⁷⁵ Ci si riferisce con molta probabilità a Baltasar Gómez Manrique de Mendoza, V marchese di Camarasa (1668-1715), generale delle galere di Napoli dal 1687: si veda ANTONELLI, 2012, p. 422, nota 420.

⁷⁶ BNSP, *Avvisi*, 15 febbraio 1689, n. 35.

Giordano partì il 22 aprile del 1692⁷⁷ ma sulle motivazioni che lo spinsero, già in là con gli anni, a intraprendere un'avventura così impegnativa, le fonti sembrano non concordare. Secondo De Dominici la partenza, che anticipa erroneamente al 1690, fu favorita da Cristóbal d'Ontañón Enriquez⁷⁸, cavaliere dell'abito di San Giacomo, il quale avrebbe lodato con così tanta enfasi l'arte del pittore da convincere Carlo II a chiamarlo in Spagna. Una successiva versione è fornita da Pietro Giannone, secondo cui a fare da intermediario fu l'artista Carlo Garofalo, che già si trovava da anni alla corte di Madrid dove riscuoteva successo con i suoi cristalli dipinti⁷⁹.

Non aiuta a dirimere la questione neanche il carteggio tra il viceré Francisco de Benavides e i segretari del Despacho Universal⁸⁰, ritrovato da Muñon González nell'Archivio di Medinaceli a Toledo, che tuttavia si rivela illuminante nella messa a fuoco dell'importante ruolo di mediatore svolto da Francisco de Benavides⁸¹. Già Baldinucci ne aveva sottolineato il diretto coinvolgimento:

Giunta all'orecchio del re Carlo II la fama non solo del sapere di Luca ma in oltre della velocità del dipignere di lui, commesse per espresso mandato al sopra accennato Viceré che subito ordinasse a Giordano che si portasse a Madrid per la qualcosa portatosi improvvisamente il Viceré alle stanze di lui, e rallegrandosi con seco d'una gran fortuna che preparata gl'avea la sorte, gli ordinò una pronta e spedita partenza e fecegli nello stesso tempo

⁷⁷ Si veda CONFUORTO, 1930, vol. II, p. 14.

⁷⁸ Per un accenno al suo profilo di collezionista, si veda ÚBEDA DE LOS COBOS, 2008, p. 41.

⁷⁹ GIANNONE, 1771-1773, p. 166: "Il Giordano, ciò saputo, inviò cristalli nella Spagna, e vedutosi dal re e predicatosi il suo valore in tal arte, il re sollecitò Carlo per la venuta del Giordano".

⁸⁰ Sui segretari del Despacho Universal, si veda AMER FLORES, 2003.

⁸¹ Le lettere sono state pubblicate in MUÑON GONZÁLEZ, 2004, e successivamente in MUÑON GONZÁLEZ, 2009. A completamento del corpus delle lettere vanno aggiunte le altre inedite, conservate sempre presso ADM-To, che contribuiscono a mettere ancora più in evidenza l'importanza del ruolo svolto dal viceré.

somministrare ogni più necessario, e generoso sussidio per il suo viaggio⁸².

Benavides dimostrò una particolare attenzione verso Giordano non solo nella pianificazione del suo trasferimento in Spagna⁸³, ma anche durante il suo soggiorno, tenendo in conto tutte le richieste ed esigenze del pittore, comprese quelle di tipo economico, come si può leggere in una lettera indirizzata al segretario Juan de Angulo, datata 24 aprile 1692:

Señor mio las esquadras de galeras de este Reyno y de Sicilia ejecutaron su partida luego que se lo permitió el tiempo, en conformidad de lo que avise a Vuestra Señoría el correo pasado va embarcado en ellas Lucas Jordán, habiendose dispuesto con mucho gusto y puntualidad a hacer este viaje y ponerse a los reales pies de su Majestad conociendo lo bien que le esta dichas y se le a asistido con 1.500 ducados de ayuda de costas (que son los que pidió) entregándole los colores y pinceles que se contienen en la nota adjunta (nota: que el hizo) cuia compra ha corrido por mano de Ministros del Tribunal de la Camara y a importado su gasto 899 ducados y tres tarines⁸⁴.

Bulifon racconta anche che oltre ai 1.500 ducati d'argento concessi come rimborso per lo spostamento, il viceré regalò al pittore un anello di grande valore, che a sua volta gli era stato donato dal principe di Butera e della Roccella⁸⁵. Durante il suo soggiorno spagnolo, Giordano avanzò una serie di

⁸² FERRARI, 1966, p. 132.

⁸³ Ad accennare alla responsabilità di Benavides nel viaggio del pittore fu anche MUÑOZ Y MANZANO CONDE DE LA VIÑAZA, 1894, vol. II, p. 316.

⁸⁴ MUÑOZ GONZÁLEZ, 2004, p. 161.

⁸⁵ Si veda DON FERRANTE, 1902, p. 79. Si tratta con molta probabilità dell'architetto ed erudito Carlo Maria Carafa Branciforte (1651-1695), nato in Calabria ma vissuto dal 1680 al 1695 in Sicilia, dove potrebbe aver conosciuto Francisco de Benavides negli anni in cui quest'ultimo rivestiva la carica di viceré. Branciforte diede alle stampe varie opere, ma si ricorda soprattutto per CARAFA BRANCIFORTE, 1686. Per un breve profilo della personalità eclettica del principe, si

richieste, tra cui quella del costosissimo colore blu oltremare; infatti già dal luglio del 1692, mentre lavorava all'Escorial, cominciò a sollecitare Juan de Angulo per poter ricevere notizie in merito al "gasto que se hizo en la compra de los colores"⁸⁶; così da quel momento il viceré si preoccupava di inviare mensilmente due onces di colore "hasta que se le aviese Vuestra Excelencia que hay bastante"⁸⁷.

4.6. I privilegi alla famiglia del pittore

A parte la richiesta dell'"azul ultramarino", i cui invii si susseguirono almeno fino al 1700⁸⁸, Giordano approfittò della sua situazione di privilegio a corte, avanzando richieste continue a Carlo II di *mercedes* per i suoi familiari, soprattutto per il figlio Lorenzo. Il pittore, in realtà, aveva già chiesto favori per lui prima di partire per la Spagna, ottenendo l'inserimento di Lorenzo nell'apparato burocratico napoletano; fu infatti nominato Uditore di Abruzzo Ultra dal 31 maggio 1688 e Giudice della Vicaria dal 9 gennaio 1690⁸⁹. Giordano pretese inoltre da Carlo II che il figlio venisse eletto anche presidente della Camera della Sommaria; di questa nomina così prestigiosa si ha testimonianza non solo nelle fonti dell'epoca e nel corposo carteggio tra il viceré e Juan de Angulo, ma anche in un documento finora sconosciuto e conservato

veda RACCO, 2010, in particolare pp. 13-63. La sua presenza ricorre molte volte in ANTONELLI, 2012, Indice onomastico, p. 585, ma mai in relazione a Benavides.

⁸⁶ "Lettera di Francisco de Benavides a Juan de Angulo", in ADM-To, leg. 79, ramo 1, 17 luglio 1692.

⁸⁷ MUÑON GONZÁLEZ, 2004, p. 162. Sui lavori di Giordano all'Escorial attraverso le fonti spagnole, si veda FUENTES LÁZARO, 2008.

⁸⁸ Si veda MUÑON GONZÁLEZ, 2004, p. 163.

⁸⁹ Per la sua carriera politica, si veda INTORCIA, 1987, p. 318.

nell'Archivio Histórico Nacional di Madrid, che indirettamente ci conferma anche la notizia che fu Carlo II a chiamare Giordano in Spagna "de su orden"⁹⁰.

L'inserimento di Lorenzo in un organo amministrativo così importante fu comunque il risultato di un percorso lungo e accidentato; questa nuova carica andava infatti a sommarsi a quella di membro della Vicaria e non fu ben accolta, provocando commenti satirici tra i cronisti che lo consideravano inadeguato per un ruolo così importante⁹¹. E fu ancora una volta il viceré a gestire questa situazione, esprimendo le sue opinioni in merito. Infatti il 25 settembre del 1693, per quanto consapevole dei suoi obblighi verso gli ordini reali, invitò il segretario Angulo alla cautela nel disporre questa nomina, viste le perplessità dimostrate dai membri della Vicaria:

Señor mio con motivo de la orden que se sirvió dar Su Majestad a favor de don Lorenzo Jordán, para que gozase de los lucros, gaies y emolumentos que perteneceren a la plaza de Presidente de Camara que esta sirviendo y para que se le situase el sueldo de Juez de Vicaria que con ella tiene señalado hasta que entre las del numero a hecho este tribunal la consulta adjunta para Su Majestad sobre

⁹⁰ *Minutas de certificaciones*, in AHN, Estado, Nápoles, leg. 2066, 1 settembre 1692, f. non num. Il documento è trascritto in Appendice 5.

⁹¹ Cfr. CONFUORTO 1930, vol. II, p. 35, che l'11 ottobre 1692, annota che "a 11 detto, sabato, ha preso possesso in Camera della carica di presidente il signor Lorenzo Giordano, figlio del famoso pittore Luca, come si disse di sopra. E sono state belle le pasquinate fatte cossì a lui com'a Ciccio Medica, fatto giudice di Vicaria, avendo operato nel primo l'arte e nel secondo la natura. Imperciocché a quello hanno fatto o, per dir meglio, pittato un asino togato col motto sotto 'Iordanus fecit', alludendo all'arte, ch'era stata sì potente, ch'avea un giovine ignorantissimo, più bisognevole d'essere insegnato che di giudicare, promosso alla toga, pria di giudice di Vicaria, indi di presidente di Camera: per lo che ha fatto conoscere ad ognuno di quanta possanza sia l'arte [omissis]". Anche BULIFON, 1932, v. I, p. 288, si sofferma sull'episodio della nomina di Lorenzo: "Il corriere venuto da Spagna questa settimana ha portato la conferma della toga che teneva il signor Lorenzo Giordano, per mercé fatta dal re al gran merito di Luca Giordano suo padre, pittore singolarissimo, il quale merita ogni lode e mercé. La maestà del nostro monarca l'ha mandato a chiamare che andasse alla Corte a dipingere: e per animarlo d'intraprendere il viaggio, quale li è un poco d'incomodo stante la sua età di circa cinquantacinque anni, li ha la Maestà Sua conferita una toga perpetua per quello dottore che sposerà la di lui figlia".

algunos puntos que contenía el memorial que presentó don Lorenzo Jordán, deseando el tribunal justificar que el valor de las plazas de los ministros que le componen, no llega a la cantidad que se refería en el, y que es necesario que para la situación del sueldo venga despachado por el Consejo de Italia⁹².

Già da una consulta della Sommaria del 12 agosto 1693 si era tuttavia percepita una certa urgenza da parte di Carlo II di voler risolvere una volta per tutte la controversa questione della retribuzione spettante a Lorenzo Giordano, e mettere così a tacere i membri della Vicaria. In questo documento, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, il segretario Juan de Angulo aveva infatti chiesto al Luogotenente in carica, Antonio de Retes, di accertarsi che il mensile spettante per la carica di Giudice della Vicaria continuasse a essere regolarmente erogato al figlio del pittore ma soprattutto che questi percepisse, in virtù della carica contemporanea di presidente soprannumerario della Sommaria, gli stessi emolumenti che spettavano ai presidenti ordinari⁹³.

Non fu comunque solo il figlio di Giordano a godere di privilegi, poiché anche altri membri della famiglia e alcuni tra i suoi discepoli beneficiarono delle *mercedes* concesse da Carlo II, come metteva in evidenza Antonio Palomino.

Don Antonio González Brito, su yerno, a quien su Magestad hizo merced del Puesto de Superintendente de el Tarazanal del Reyno de Napoles, con el Sueldo de cien Escudos al mes: y a Bartolomé de Angelis, también Yerno suo, le hizo merced su Magestad de Plaza Supernumeraria

⁹² MUÑOZ GONZÁLEZ, 2004, p. 162.

⁹³ "Ordini reali della Camera in lingua spagnola (1689-1695)", in BNN, ms XI B 8, ff. 37v-38r; ff. 136 v- 137. I documenti sono stati trascritti in Appendice 6. Si tratta di un registro copie di consulte della Regia Camera della Sommaria. L'originale, che si trova attualmente in condizioni di deterioramento che lo rendono parzialmente illeggibile, si conserva in ASN, Sommaria, Dispacci, busta 78, c. 31r.

del Consejo de Santa Clara de Napoles [*omissis*]. Y asimismo a Bito del Core, otro Yerno suyo, le hizo Merced Su Majestad del oficio de Maestro Portulano de las Provincias del Principado de Citra y Basilicata, por dos Vidas, con Facultad de substituirle [*omissis*] otras muchas Mercedes, que hizo su Magestad a los Discipulos que asistian a Jordán, de diferentes Oficios en aquèl Reyno⁹⁴.

Antonio González, sposato con una delle figlie di Giordano, era annoverato tra coloro che avevano fatto da guida al pittore nel viaggio verso Madrid⁹⁵. Il suo nome ricompare in un *viglietto* conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, in cui il segretario Antonio de Retes supplicava il viceré di fornire alla moglie e agli altri membri della famiglia del genero di Giordano "cinquenta ducados cada mes [*omissis*] hasta tanto que se halla fuera de esta ciudad"⁹⁶, beneficio che Carlo II gli concesse nel dicembre 1692.

Qualche anno dopo, nel 1695, anche Bartolomeo de Angelis, dopo aver sposato Rosa, un'altra delle figlie di Giordano, entrò a far parte del Consiglio di Santa Chiara di Napoli⁹⁷. Il matrimonio durò poco a causa della morte di Bartolomeo, dopo la quale Rosa fu destinata in sposa allo spagnolo Francisco Torrejón y Peñalosa, il quale a sua volta nel 1697 fu investito della carica di consigliere del Tribunale Criminale⁹⁸. Infine anche l'altro genero, Vito del

⁹⁴ PALOMINO, 1715-1724, vol. I, p. 155.

⁹⁵ Fu il viceré a sceglierlo tra gli accompagnatori, quando in una lettera datata 2 aprile 1692 indirizzata a Juan de Angulo, scrisse di aver dato ordini al pittore che partisse in compagnia di "Don Antonio Gonzalez su yerno capitan de una de las galeras de esta escuadra": MUÑON GONZÁLEZ, 2004, p. 161.

⁹⁶ ASN, Segreteria dei viceré, busta 830, 9 agosto 1692.

⁹⁷ CONFUORTO 1930, vol. II, p. 154. Il documento di nomina, conservato in AGS, Secretarias Provinciales, libro 274, cc. 253 v-258 v, è trascritto in HERMOSO CUESTA, 2005, vol. II, pp. 709-710.

⁹⁸ MUÑON GONZÁLEZ, 2004, p. 162.

Core, fu nominato Maestro Portolano delle Province di Principato Citra e Basilicata⁹⁹.

Un trattamento di favore fu riservato anche ai discepoli che accompagnarono Giordano in Spagna, i quali secondo il racconto di De Dominici furono Aniello Rossi, Matteo Pacelli e Giovanni Battista Sottile¹⁰⁰. Di quest'ultimo, aiutante del pittore "che esercitava il mestiere di speziale nella piazza della Carità" e che "lo serviva di colori"¹⁰¹, non si hanno purtroppo notizie, a differenza degli altri due che ricevettero incarichi di una certa importanza: Aniello Rossi quello di "Sobrestante de Tirador de oro y plata en el Reyno de Nápoles"¹⁰² e Matteo Pacelli di "Portulano de Castelamar". Su quest'ultimo si sa qualcosa in più grazie a un documento del mese di giugno 1694 che si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Napoli; si tratta di una consulta presentata a Benavides dall'allora segretario del Consiglio d'Italia Pedro de Zarate¹⁰³:

Illustrissimo Conde de Santisteban Pariente Virrey
Lugartenente y Cappellano General en mi Reyno de
Nápoles, Matheo Pacheli pintor y oficial de Jordan me ha
representado se halla con madre viuda y dos hermanos
donzelles pobres dependiendo de el su susttiento; que
para asistir a su Maestro en el Escorial (como lo haze) está
imposibilitado de poder (...) a su familia; le haga merced

⁹⁹ Per trascrizione del documento, conservato in AGS, Secretarias Provinciales, libro 273, cc. 401v-405v., si veda HERMOSO CUESTA, 2005, vol. II, pp. 706-709.

¹⁰⁰ DE DOMINICI, 1742-1745, p. 804.

¹⁰¹ DE DOMINICI, 1729, p. 350. Qualche notizia in più sul suo percorso di pittore è in DE DOMINICI, 1742-1745, p. 853, dove il biografo ripete che viveva "agiatamente con le rendite avute dal re Carlo II".

¹⁰² HERMOSO CUESTA, 2008, p. 75.

¹⁰³ DE DOMINICI, 1742-1745, p. 853: "Matteo Pacelli di Basilicata fu l'altro discepolo condotto in Ispagna e di lui avemmo più copiose notizie dell'opere e delle cose ivi accadute al nostro Giordano [...]. Matteo copiò qualche quadro del maestro, ma da sé non fece gran cosa. In Ispagna gli fu data moglie assai civile e dipendente dalla corte, per la qual cosa ebbe onorata pensione in regno, ove i figli vivono agiatamente per la buona sorte del padre, il quale morì circa il 1732".

de la futura del oficio de Portulano de Castelamar, que tiene de sueldo diez ducados al mes¹⁰⁴.

Si chiedeva quindi al viceré di valutare positivamente la candidatura di Pacelli poiché una volta tornato dall'Escorial, dove stava assistendo il suo maestro Giordano, avrebbe dovuto provvedere al sostentamento della madre vedova e di due sorelle non sposate. Il "cumplimento de la mercede" avvenne molti anni dopo, nel 1700, quando il segretario del Despacho Antonio de Ubilla scrisse al viceré Medinaceli, succeduto nel frattempo a Benavides, che era arrivato il momento di concederglierla¹⁰⁵.

Nel 1702 Giordano lasciò la Spagna per tornare a Napoli forse perché, come scrisse acutamente Ceán Bermúdez, "la corte ni el reyno estaban entonces en estado de hacer gastos en pinturas"¹⁰⁶. Il pittore accompagnò così il nuovo sovrano Filippo V nel viaggio verso Napoli, facendo tappa a Barcellona, città in cui ricevette "dalla tavola del viceré sedie da viaggio e di lettica per lui"¹⁰⁷. Benavides riferì in una lettera al segretario Manuel García Bustamante che Giordano era arrivato a Napoli "trabajado de sus achaques" e gli ordinava che lo si pagasse per la somma di 100 dobloni già concordata per alcuni lavori nella chiesa madrilenana di San Antonio de Los Alemanes, compenso che così il pittore ricevette dopo pochi giorni¹⁰⁸.

Fu quindi fino alla fine del soggiorno spagnolo di Giordano che Benavides svolse per lui un attento ruolo di mediatore, dimostrandosi interessato alla sua situazione economica e al soddisfacimento di tutte le sue richieste. Non fu allora un caso se Giordano decise di omaggiare il suo "benefattore" con il

¹⁰⁴ BNN, ms XI 8, c. 237r.

¹⁰⁵ Si veda MUÑON GONZÁLEZ, 2004, p. 163.

¹⁰⁶ CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 337.

¹⁰⁷ DE DOMINICI, 1729, p. 350.

¹⁰⁸ Si veda ARRANZ OTERO, GUTIÉRREZ PASTOR, 1999.

dipinto *Il viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía.*



49. Luca Giordano, *Carlo II*, 1693

4.7. *Un omaggio di Luca Giordano al viceré: Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía. Nuove ipotesi.*

Il grande dipinto di Luca Giordano, conosciuto tradizionalmente come *Omaggio a Velázquez* e conservato alla National Gallery di Londra, ha interessato gli studiosi fin dalla seconda metà del XIX secolo, che di volta in volta hanno tentato di identificare l'autore e interpretarne il soggetto (**fig. 50**).

Nel 1845 il quadro apparteneva a Henry Joseph Fradelle (1778-1865), pittore francese residente a Londra, che nel proporlo a Charles Locke Eastlake, allora conservatore del museo londinese, lo presentò come opera di Velázquez:

Signature de la promesse de mariage de l'Infante Marguerite Marie fille de Philippe IV avec l'Empereur Leopold. Le Roi assis à son bureau sur une terrasse de son palais fait approcher de lui la jeune Princesse qui lui offre une fleur, elle est guidée par sa gouvernante, le Prince va lui présenter la plume pour signer, le personnage en lunettes sous le coin à droite est le Duc de Modène qui conduit cette négociation. La jeune Princesse fut fiancée à l'Empereur en 1658, âgée seulement de huit ans. Philippe IV s'engagea à envoyer sa fille dès qu'elle aurait obtenu sa 15^{ème} année, elle naquit en juillet 1651, fut mariée en 1666, et mourut en 1673. L'événement qui fait le sujet de cette belle ébauche de Velasquez eut lieu en 1658, il est probable que Philippe ordonna alors à cet artiste l'exécution du tableau mais que la mort étant venu le surprendre en 1660 il n'eut pas le temp de le terminer¹⁰⁹.

Fradelle aveva offerto in vendita il quadro alla National Gallery, che lo rifiutò. Successivamente l'opera entrò nella collezione del pittore Sir Edwin Landseer, celebre animalista che tra l'altro prediligeva tra i suoi soggetti il cane di razza

¹⁰⁹ Cit. da Gabriele Finaldi, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, p. 318, cui si rimanda anche per un riassunto delle diverse attribuzioni e interpretazioni del soggetto.

Spaniel (curiosa coincidenza, in quanto proprio uno Spaniel è raffigurato nella zona inferiore del dipinto). Alla sua morte il dipinto fu acquistato da Mr. Crowley, personaggio non meglio identificato, per poi passare a Lord John Savile, ambasciatore in Italia dal 1883 al 1888. Già proprietario del *Cristo alla colonna di fronte all'anima cristiana* di Velázquez, donato alla National Gallery nel 1883, Savile considerò il quadro frutto del genio spagnolo, sostenendo che ci si trovasse di fronte a un'opera mai terminata e che il gruppo non raffigurasse la famiglia reale, ma una scena privata relativa al fidanzamento di una figlia o una nipote del pittore. L'opera fu infine acquistata nel 1895 dal museo londinese, dove entrò inizialmente come lavoro di Velázquez. Nonostante nel 1898 Beruete avesse già restituito la paternità del quadro a Luca Giordano¹¹⁰, la National Gallery continuò ad assegnarlo a "scuola spagnola" e poi nel 1929 a Claudio Coello.

L'attribuzione a Giordano fu poi ripresa da Fiocco¹¹¹ e Ortolani¹¹²; quest'ultimo propose il 1692 come data di realizzazione del dipinto, in coincidenza con l'arrivo del pittore in Spagna, sostenendo che la figura al centro rappresentasse Velázquez¹¹³. Secondo Scavizzi, è innegabile che comunque la conoscenza diretta dell'opera dello spagnolo agì su Giordano come spinta fondamentale su quella che sarebbe stata la cifra stilistica della sua attività tarda; infatti lo studioso definisce il quadro londinese come una "deferente e affettuosa dimostrazione di ossequio al grande maestro", senza il quale l'artista napoletano non avrebbe potuto realizzare capolavori come gli

¹¹⁰ Si veda DE BERUETE, 1898, pp. 187 e sgg.

¹¹¹ Cfr. FIOCCO, 1929, p. 75. Fiocco in un primo momento, nel 1924, l'aveva ritenuta opera di Francesco Maffei.

¹¹² Le lettere tra i due e le loro annotazioni relative al quadro sono conservate presso l'archivio della National Gallery di Londra, come specificato da Gabriele Finaldi, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, p. 318. Fu già Sergio Ortolani, allora direttore della Reale Pinacoteca di Napoli, a intitolare l'opera *Omaggio a Velázquez*: cfr. ORTOLANI, 1938, pp. 182, 188.

¹¹³ Si veda *Painting in Naples 1606-1705*, 1982, p. 179.

affreschi dell'Escorial e quelli nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi a Madrid¹¹⁴.

Più di recente anche Tomaso Montanari ha sostenuto che il quadro risente concretamente dell'influenza di Velázquez, non solo nella stesura pittorica composta di ampie pennellate, ma anche nello schema compositivo, in cui Giordano avrebbe volutamente costruito un quadro nel quadro, con lo scopo di offrire una "sottile meditazione sul rapporto tra realtà e pittura"¹¹⁵. È d'altronde ampiamente noto l'aneddoto raccontato da Antonio Palomino, secondo cui Giordano, appena arrivato in Spagna, vide *Las Meninas* e affermò di trovarsi davanti alla "teología de la pintura", espressione che probabilmente intendeva riferirsi al carattere straordinario e unico dell'opera¹¹⁶.

Risolto il problema dell'autografia del quadro, permangono diversi interrogativi, tra cui la provenienza, l'identità di alcuni personaggi, il significato della scena e la datazione. Per quanto riguarda la provenienza, poiché il quadro non compare né tra le *pinturas* di Francisco de Benavides presenti nell'inventario stilato nel 1716 da Palomino, né nel successivo elenco del 1750, si è creduto finora che l'opera fosse estranea alla sua collezione¹¹⁷. È però sfuggito all'attenzione di tutti gli studiosi che si sono interessati al quadro, una voce presente nell'inventario dei beni della viceregina Francisca de Aragón y Sandoval, redatto a Madrid nel 1697 dal notaio Pedro Cubero Tirado: "retrato de un hombre vestido de negro, y una niña al lado, de nueve palmos de alto y cinco de ancho, sin bastidor"¹¹⁸. Il dipinto ricompare in un documento del 1698 tra i beni destinati al primogenito Manuel, descritto più o

¹¹⁴ Cfr. FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, p. 130.

¹¹⁵ MONTANARI, 2018, pp. 300-301.

¹¹⁶ Si veda PALOMINO 1715-1724, vol. III, p. 510.

¹¹⁷ Cfr. Gabriele Finaldi, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, p. 320.

¹¹⁸ AHPM, leg. 12.125, f. 89 v. L'inventario è trascritto in Appendice 4.

meno con le stesse parole: “hombre en pintura vestido de negro y una niña al lado, de nueve palmos y cinco, sin bastidor”¹¹⁹.

In entrambi i documenti non si specifica il nome dell'autore dell'opera, ma dalla descrizione può riconoscersi facilmente il quadro londinese, anche per la corrispondenza quasi esatta delle misure. Tuttavia resta da chiedersi perché il notaio avrebbe dovuto omettere gli altri personaggi del quadro, soprattutto l'autoritratto del pittore, le cui fattezze gli dovevano essere ben note da quel “retrato de Lucas Jordán echo de su misma mano”, catalogato nel medesimo inventario: la risposta è probabilmente perché erano abbozzati o ancora non presenti.

Le tracce del dipinto purtroppo si perdono nel testamento di Manuel de Benavides redatto poco prima della sua morte nel 1748 e nella *Hijuela* del 1776, documento contenente i beni destinati per eredità al figlio Antonio. Quella che appare come una misteriosa scomparsa si potrebbe invece facilmente ricollegare alle parole con cui Manuel de Benavides aveva notificato la chiusura dell'inventario dei beni del padre Francisco de Benavides, che alla sua morte, nel 1716, aveva lasciato molti debiti: “a Vuestra Majestad pido y suplico [*omissis*] se haga almoneda de los bienes que se necesitaren para dicho efecto”¹²⁰. A questo punto si può pensare che l'opera sia stata messa all'asta insieme ad altri beni e acquistata da Bernardo de Iriarte (1734-1814), viceprotettore della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid¹²¹, il quale si inserisce in questa vicenda come una figura chiave, non solo in quanto proprietario del dipinto ma anche per aver indirettamente suggerito la parziale identificazione del soggetto.

¹¹⁹ ADM-Se, leg. 19-2, f. 134.

¹²⁰ ADM-Se, leg. 19-14, f. 155r. Ancora nel 1748 Manuel ribadiva nel suo testamento di farsi carico di “todas las deudas que dejó”: ADM-SE, leg. 23-4, n. 270.

¹²¹ La collezione di Iriarte fu a sua volta messa all'asta a Parigi, nel 1842, e comprata dal già citato Henry Joseph Fradelle.

Il punto di partenza per la ricostruzione di questo passaggio si trova in un articolo di Francisco Portela Sandoval, che nel 1976 pubblicò una parte di appunti manoscritti di Iriarte, redatti per essere consegnati all'amico Ceán Bermúdez, affinché quest'ultimo potesse ampliare con dati aggiornati sugli artisti il suo poderoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, dato alle stampe nel 1800¹²².

Iriarte, che aveva come obiettivo quello di fornire all'amico notizie sulla presenza dei quadri di Luca Giordano a Madrid, scrisse di essere a conoscenza che Luis María de la Soledad Fernández de Córdoba y Gonzaga, XIII duca di Medinaceli (1749-1806), sposato dal 1764 a Joaquina María del Milagro (1746-1805), figlia di Antonio de Benavides, aveva trasferito il corposo nucleo di quadri di Giordano, appartenente un tempo al IX conte di Santisteban, dalla dimora di famiglia "a su casa propria contigua a los Capuchinos del Prado". Iriarte riferiva a questo punto di aver suggerito al duca di Medinaceli di ricollocare i quadri nella residenza Benavides, così che questa si potesse aprire al pubblico "dos veces por semana", consiglio che fu messo in pratica.

Specificava anche di aver ricevuto in dono un autoritratto di Giordano dalla duchessa Ana de la O Fernández de Córdoba y Moncada (1738-1797), terza moglie e vedova di Antonio de Benavides, morto nel 1782¹²³, e di essere anche

¹²² Si veda PORTELA SANDOVAL, 1976. Gli appunti di Iriarte e Ceán Bermudez sono conservati nell'Archivio dell'Accademia di San Fernando di Madrid (d'ora in avanti AASF), leg. 4, 88-1, ff. 2, 10-12r. Si tratta di carte sciolte originariamente appartenenti alla collezione del pittore Valentín Carderera, facenti parte delle "300 hojas o papeles sueltos con notas y apuntes sobre más de 500 artistas españoles, y otros célebres que trabajaron en España, con observaciones para escribir el Suplemento del expresado Diccionario de Ceán Bermúdez". Qui si riporta la trascrizione corretta del passo, poiché quello già pubblicato in PORTELA SANDOVAL, 1976, pp. 369-370, non risultava fedele all'originale. Inoltre, per la trascrizione dei documenti, si veda Appendice 7.

¹²³ Antonio si sposò tre volte: la prima con Ana Catalina de Toledo y Guzmán, morta nel 1742 senza eredi; la seconda con María de la Portería Pacheco Téllez-Girón, da cui ebbe Joaquina María de Benavides y Pacheco, che sposò nel 1764 Luis María Fernández de Córdoba, duca di Medinaceli, María, sposata a Cristóbal de Zayas, marchese di Cullera, e Ana; la terza con Ana

in possesso del quadro identificato successivamente in quello della National Gallery:

Existe allí el retrato del mismo Jordán de su propio pincel, y el del Conde de Santisteban Don Francisco de Benavides. Había además una repetición de este mismo; y habiendosele destinado á la Duquesa viuda¹²⁴, me le regaló a mí y le conservo. Tuve el primer borron, el qual se vendió contra mi voluntad cuando mi lanzamiento. Poseo igualmente un borron muy abreviado en que se advierte de cuerpo entero del tamaño del natural, sentado en una silla, la persona del mismo Conde, una hija suya con la aya, un secretario escribiendo y además el retrato del mismo Jordan¹²⁵.

Iriarte definiva il dipinto un *borron*, individuando nel personaggio seduto il IX conte di Santisteban, ma segnalando anche curiosamente in una delle due figure maschili sullo sfondo un “secretario escribiendo”. L’unico personaggio colto da Giordano nell’azione della scrittura è tuttavia solo il viceré e poiché l’ipotesi dell’esistenza di un’ulteriore versione del quadro appare poco credibile, almeno allo stato attuale degli studi, la curiosa presenza si potrebbe solo spiegare con una svista negli appunti scritti da Iriarte, che si presentano infatti molto disordinati e con varie cancellature. A dissipare ogni dubbio è comunque Céan, che nella rielaborazione degli appunti forniti dall’amico Iriarte, descriveva il quadro del “virrey Conde de Santisteban que envió a España Jordán con una hija del Conde y varias personas y abajo de medio

de la O Fernández de Córdoba y Moncada, unione da cui nacque Francisca de Paula Benavides Fernández de Córdoba: LARIOS DE LA ROSA, ALBENDEA SOLÍS, s.d.

¹²⁴ La notizia del passaggio dell’opera si trova in DE URRIÉS Y DE LA COLINA, 2007, p. 264.

¹²⁵ AASF, leg. 4, 88-1, f. 2.

cuerpo el retrato del propio Jordán”, escludendo la figura del “secretario escribiendo”¹²⁶.

Portela Sandoval non si era quindi soffermato sul soggetto del quadro; fu solo nel 1994 che Ángel Aterido Fernández vi riconobbe dalla puntuale descrizione il quadro londinese, sciogliendo così definitivamente il nodo relativo al personaggio centrale, riconosciuto in Benavides¹²⁷. Alla luce dell’identificazione proposta dallo studioso spagnolo, resta da chiedersi chi possano essere gli altri personaggi, in particolare la bambina.

La scoperta della già citata voce inventariale, insieme ad alcuni documenti d’archivio, apre la strada a nuove riflessioni e letture. Innanzitutto, partendo da uno sguardo d’insieme sulla composizione, è evidente che si sviluppa su due piani ben distinti, separati da un muro, quello che Montanari considera come un confine volutamente simbolico, dipinto da Giordano per dimostrare il potere illusionistico della pittura¹²⁸. In alto si sviluppa lo spazio riservato al viceré (che porta sul petto il medaglione dell’ordine di Santiago di cui faceva parte)¹²⁹, alla figlia accompagnata dalla bambinaia e ai due ragazzi dai tratti indefiniti, forse i figli Manuel e Luis. La metà sinistra dello sfondo è delimitata da un muro, un pilastro e un tendaggio che funge quasi da sipario, aprendo a destra su un esterno, forse una loggia, come suggeriscono le nuvole appena accennate sullo sfondo e il vaso di fiori poggiato su un muretto. Lo scenario rimanda non solo al quadro della collezione Benavides *Natura morta con un*

¹²⁶ Ivi, f. 11.

¹²⁷ Cfr. ATERIDO FERNÁNDEZ, 1994. In realtà già Scavizzi, nel 1992, aveva messo in campo per la prima volta una congettura abbastanza verosimile, sostenendo che la figura maschile potesse essere in qualche modo un personaggio influente a cui Giordano aveva voluto rendere omaggio per la protezione dispensata con tanta generosità alla sua famiglia: Cfr. FERRARI, SCAVIZZI, 2000, vol. I, p. 130.

¹²⁸ MONTANARI, 2018, p. 301.

¹²⁹ Il viceré porta sul petto il medaglione dell’ordine di Santiago, in cui era entrato a far parte nel 1675: AHN, Sección de Ordenes Militares, leg. 46, n. 4628.

servitore nero (**fig. 39**)¹³⁰, ma anche agli sfondi di ampio respiro di Paolo Veronese; è d'altronde il biografo De Dominici che raccontava di dipinti concepiti da Giordano "ad imitazione de' gran componimenti di Veronese"¹³¹.

Qui il personaggio principale chiaramente non è il viceré, ma la figlia, che entra nella scena reggendo un petalo con la mano destra, mentre viene accolta dal padre che l'aspetta seduto su una sedia, intento a scrivere¹³². Le uniche due figlie vive del viceré erano Ana María (1672-1720) e Rosalía (1679-1731)¹³³; al di là dell'individuazione di quale delle due sia ritratta, non è comunque più condivisibile prendere in considerazione l'intera esecuzione del quadro durante il soggiorno spagnolo di Giordano, poiché entrambe avrebbero avuto più di diciassette anni, mentre la bambina qui ritratta ha tra i dieci e i dodici anni.

La nobile fanciulla, a questo punto, non può che essere Rosalía¹³⁴. Nata a Palermo nel 1679, era arrivata a Napoli il 30 novembre 1688 su un vascello inglese, accompagnata dalla madre, dalla sorella Ana María con suo marito Guillén Ramón de Moncada y Portocarrero, VI marchese di Aitona, e dal

¹³⁰ Per alcune notizie sul quadro e sulla collaborazione tra i due artisti, si veda Capitolo 3.

¹³¹ cfr. DE DOMINICI 1729, p. 370, e DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 765. Si ringrazia Juan Luis González García per questa interessante suggestione, che potrebbe aprire nuove piste di ricerca.

¹³² Nei ritratti familiari i bambini animavano spesso le scene, quasi irrompendo nelle attività degli adulti; un esempio si può trovare nel *Ritratto di Pietro Gabrielli e la sua famiglia*, di Bartolomeo Nazari, quadro adesso in collezione privata; si ringrazia Dalma Frascarelli per la segnalazione.

¹³³ Finora sconosciuta, la data di morte si può ricavare dal testo di un autore spagnolo del XIX secolo, RODRIGUEZ, 1845, vol. IV, p. 362: "Corria el año 1731, doña Rosalía a violencias de una enfermedad tocaba el termino de sus días". Non si è certi dell'attendibilità della notizia ma sicuramente era morta entro il 1734, come si apprende da una lettera di condoglianze inviata dal marchese di Bolomer al duca di Gandia il 20 marzo dello stesso anno; AHN, Osuna, CT 554 (BIS), D. 45, f. non num.

¹³⁴ La Cerezo San Gil, in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 338, sostiene che possa trattarsi di Rosalía, motivando tuttavia la sua ipotesi solo con la questione anagrafica. Gabriele Finaldi, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, p. 318, invece, datando l'opera interamente al periodo spagnolo, esclude l'identificazione con Rosalía, sostenendo la necessità di dover lasciare in sospenso la questione.

fratello primogenito Diego¹³⁵. Rosalía, in seguito alla revoca del matrimonio stabilito nel 1691 con Cesare d’Avalos, marchese di Pescara, fu promessa in sposa a Luis de Borja y Córdoba, marchese di Lombay e XI duca de Gandía (1673-1740), così come il fratello Diego de Benavides fu destinato a Mariana de Borja; il viceré Francisco, come raccontava Confuorto, sembrò così che avesse “giocato la breccia a due fave”¹³⁶.

La particolare importanza attribuita a questo doppio matrimonio con i membri dei Borgia, famiglia fra “quelle che vanno per le maggiori in Europa”¹³⁷ fu messo in luce anche da Francisco García nell’edizione napoletana dell’*Epitome de la vida de San Francisco de Borja*, del 1695¹³⁸, dove il rettore del collegio spagnolo scrisse che la viceregina, discendente dalla famiglia Borgia “por línea recta de la Excelentísima Señora Doña Isabel de Borja, marquesa de Denia y Condesa de Lerma”, aveva rafforzato nuovamente il legame “enlazando de nuevo, una y otra vez, las ramas gloriosas de su Real tronco con la illustre Casa de Gandía”¹³⁹.

Solo l’8 luglio del 1692, alla presenza del notaio Pietro Angelo Volpe, fu stipulato l’atto riguardante la costituzione della dote, preliminare alle *capitulaciones matrimoniales* redatte a Madrid il 30 ottobre dello stesso anno¹⁴⁰. Il 24 settembre si tenne una funzione a Palazzo Reale, in cui il viceré “impalmò la signora sua figlia come sposa con procura del detto signor suo consorte”¹⁴¹,

¹³⁵ “El dia 27 llegó a este puerto la condesa haviendo logrado feliz viaje y así ella como Diego viene buenos”, in FBM, B 81- B-02/05, vol. I, f. 499 r.; la stessa notizia si trova in CONFUORTO, 1930, v. I, p. 236.

¹³⁶ CONFUORTO, 1930, v. II, p. 15. Il marchese di Pescara, si legge ancora in Confuorto, serbò rancore al viceré “per la sconclusionone del matrimonio con sua figlia, ch’era concluso e mandato anche doni”, in Ivi, v. II, p. 189.

¹³⁷ Così si legge nel testo di un autore anonimo, *Breve notitia della famiglia Borgia che è nel Regno di Napoli*, pubblicato a Napoli nel 1673. Il breve passo è trascritto in MAURO, 2012, p. 550.

¹³⁸ Cfr. GARCÍA, 1695, pp. non num.

¹³⁹ MAURO, 2012, pp. 558-560.

¹⁴⁰ ADM-Se, leg. 29, n. 22.

¹⁴¹ CONFUORTO, 1930, v. II, p. 32.

e il 2 dicembre, come attestato dal residente veneziano Giovan Giacomo Corniani, Rosalía si preparava a partire per la Spagna:

S'alestirono due Galere di questa squadra, quale resta intimato un nuovo viaggio per Genova, dicesi per condurre la figlia del Signor Vicerè, che passa in Spagna, sposa del figlio del Duca di Gandía, si suppone pure che s'attendeva prima l'arrivo del Marchese di Solera suo figlio, che deve accompagnarla e andare a prendere anch'egli la sua sposa della medesima Casa¹⁴².

La figlia del viceré non partì però nel 1692, ma l'anno successivo, precisamente il 24 settembre 1693, notizia fornita da Confuorto¹⁴³ e confermata da una lettera della viceregina Francisca che il 18 dicembre 1693 scriveva al futuro genero di sentirsi sollevata per l'arrivo di Rosalía a Madrid, poiché la considerava "ya en su casa" ¹⁴⁴. La celebrazione del matrimonio si tenne infine nel 1694, accolta con grande entusiasmo da tutta la corte vicereale:

Con este correo nos avisan los Señores Duques mis Primos el gusto con que vienen (...) adelante el tratado de casamiento de la Marquesa mi hija con Luis y en esta Casa quedamos celebrandolo con el gozo que merecen los estrechos vinculos de unión que aumentan a nuestra Casa, en este Convenio de que no dudo la parte de satisfacción que a ti te a de tocar¹⁴⁵.

¹⁴² ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, filza 102, n. 215. Il marchese di Solera è Diego de Benavides, il quale avrebbe dovuto sposare Mariana de Borja, sorella di Luis, matrimonio che non fu poi celebrato, a causa della morte precoce di Diego nel 1693.

¹⁴³ Rosalía partì sulle galere fiorentine, accompagnata dal vescovo di Acerra e dal castellano del Torrione del Carmine: CONFUORTO, 1930, v. II, pp. 97-98

¹⁴⁴ "Lettera di Francisca Josefa de Aragón y Sandoval a Luis de Borja, XI duca di Gandía", in AHNo, Osuna, CT 118, D 6, f. non num.

¹⁴⁵ "Lettera di Francisca Josefa de Aragón y Sandoval al suocero Pascual de Borja, X duca di Gandía", 12 marzo 1694, in Ivi, D 7, f. non num.

Da questa ricostruzione è chiaro quanto le trattative fossero state lunghe e complicate, protraendosi per anni, ma già dall'arrivo di Rosalía a Napoli si preparava il terreno per il matrimonio e non è difficile immaginare che il viceré e la viceregina avessero deciso di far immortalare la figlia Rosalía prima delle nozze, ritenute di grande importanza per la famiglia¹⁴⁶.

La futura sposa Rosalía, che nel ritratto è abbigliata secondo la moda di influsso francese già ampiamente diffusa in Italia dalla seconda metà degli anni '60¹⁴⁷, mantiene un petalo di fiore con la mano destra¹⁴⁸, mentre con la sinistra stringe un fazzoletto di stoffa bianca. La raffigurazione delle donne o dei bambini con fiori in mano era frequente nella pittura della seconda metà del XVII secolo¹⁴⁹; basti pensare, per restare in ambito spagnolo, al *Ritratto di Josefa de Benavides, marchesa di Villena*, la giovane zia di Rosalía (**fig. 52**), o al *Ritratto di un bambino*, entrambi realizzati dal pittore sivigliano Alonso Miguel de Tovar (**fig. 53**)¹⁵⁰. In quest'ultimo il bambino tiene in mano una rosa bianca,

¹⁴⁶ Gabriele Finaldi, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, p. 318, accenna a una serie di documenti conservati nell'Archivo Histórico di Madrid, che parlerebbero di una negoziazione particolarmente difficile. I documenti, che sono stati consultati, risalgono al 1713, e hanno come oggetto la rimodulazione della dote a Rosalía dopo la morte del fratello Luis: *Escriptura de ajuste y convenio entre los Excelentísimos Señores Conde de Santisteban, Marqués de Solera su hijo, Marqués de Lombay y Doña Rosolea de Benavides Aragón su mujer hija del dicho Conde = Para imponer un censo de 120 ducados sobre el estado de Santisteban por compromiso y ajuste a favor de dicha Rosolea*, in AHN, Consejos, leg. 100058, doc. 5., ff. non num.

¹⁴⁷ Un ritratto di Rosalía era presente nella collezione della viceregina: "un retrato de la Señora Marquesa de Lombay, de tres palmos y medio de alto, y tres de ancho, con marco negro y oro". Si tratta forse dello stesso che nel *Catálogo* del 1877 viene citato come "La duquesa de Gandía. Traje de color de rosa y blanco, trenzas vueltas. Medio cuerpo, tamaño natural": CEREZO SAN GIL, 2006, p. 337, nota 85. Il quadro, che avrebbe permesso un confronto, non è stato purtroppo rintracciato.

¹⁴⁸ La studiosa Muñon González lo considera un petalo di rosa, ricollegandolo al nome della bambina: MUÑON GONZÁLEZ, 2009, p. 466.

¹⁴⁹ Sul significato dell'attributo dei fiori come simbolo di purezza o di amore tra gli sposi, si veda anche STEPÁNEK, 1985; nell'articolo l'autore analizza il ritratto di Maria Luisa d'Orleans conservato al Museo del Prado, in cui la regina è raffigurata con un fiore in mano.

¹⁵⁰ In realtà appare improbabile che Alonso Miguel de Tovar (1678-1752) abbia conosciuto personalmente Josefa de Benavides, morta a Pamplona nel 1692, poiché il pittore in quell'anno aveva appena 13 anni e si trovava ancora a Siviglia. Si può quindi immaginare che abbia preso ispirazione da un'incisione fornitagli dal consorte di Josefa, Juan Manuel Fernández Pacecho,

che lo studioso Juan Miguel González Gómez ha letto come simbolo della vulnerabilità dell'infanzia¹⁵¹. Qui Rosalía sembra essere stata colta nel gesto di porgere il petalo a qualcuno che sta fuori dal quadro, gesto che Justi considerò enigmatico, vedendo racchiuso in esso quello che definì il vero "capricho" del quadro e trascurando la questione dell'analogia con la piccola Margherita de *Las Meninas*:

Ma perché la fanciulla invece di porgere la guancia al padre per il bacio, si volge in direzione opposta a quella di lui come se volesse salutare qualcuno che sta lontano? Chi mai può essere il personaggio invisibile cui la rosa è destinata? Forse un fratello che torna dal campo di battaglia o dalle Indie?¹⁵².

Alla luce delle nuove riflessioni e dei documenti emersi, si potrebbe rispondere adesso che il "personaggio invisibile" è Luis de Borja, il suo futuro marito, recuperando in questo modo il soggetto del fidanzamento in cui avevano creduto Fradelle e Lord Savile.

Per quanto riguarda i tempi di realizzazione, il fatto che la descrizione nei due documenti del 1697 e 1698 si limiti alle due sole figure centrali e soprattutto che il quadro sia citato "sin bastidor", spinge a credere che fosse arrivato a Madrid senza essere poi rimontato subito su un telaio e di conseguenza eseguito in tempi differenti. La zona inferiore presenta in effetti una forte discontinuità con il resto della scena. Al di qua del muro, in basso, Giordano colloca un servitore di colore, un cagnolino che sta saltando dal

VIII marchese di Villena, un ritratto del quale, realizzato verso il 1725, si annovera tra le opere del pittore sivigliano; su quest'ultimo quadro si veda QUILES, 2005, scheda n. 5, p. non num.

¹⁵¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, 1981, p. non. num.

¹⁵² JUSTI, 1958, p. 792.

piano superiore e se stesso vestito alla spagnola, il cui volto corrisponde a un'età avanzata che ricorda molto quello di un affresco dell'Escorial (**fig. 51**).

Premesso che solo indagini radiografiche dell'opera potrebbero consentire di stabilire con certezza le fasi di realizzazione, risultano perlomeno anomale le campiture chiare che avvolgono come aure le figure del servitore, del cane, oltre che la mano destra sollevata di Giordano: tali campiture, dai contorni estremamente sfrangiati e grossolani, non sembrano avere alcun senso dal punto di vista luministico, mentre appaiono frutto di rimaneggiamenti o ridipinture. La frutta portata nel vassoio dal servitore si potrebbe interpretare come simbolo di benessere e abbondanza, in riferimento forse a un augurio nuziale di fecondità; il gesto di Giordano, oltre che un comando rivolto al servitore, per "svelargli che si tratta 'solo' di pittura"¹⁵³, sembra inoltre assolvere la funzione di presentazione e offerta del quadro. Infine, un dettaglio inconsueto è quello del cagnolino che, nella sua duplice raffigurazione, sembra collocarsi in due spazi simultanei differenti o addirittura in due sequenze temporali, come se, dalla posizione statica ai piedi della bambina, il pittore avesse deciso di farlo uscire di scena.

Si può dunque ipotizzare che Giordano abbia cominciato a realizzarlo a Napoli nel 1691, ma che abbia dovuto interromperne l'esecuzione, che per le grandi dimensioni risultò sicuramente impegnativa, a causa della partenza per Madrid, con l'intenzione di completarlo in terra iberica¹⁵⁴; il dipinto potrebbe essere giunto in Spagna o al seguito del pittore nel 1692 oppure di Benavides nel 1696. All'arrivo del quadro a Madrid, l'artista aveva comunque già avuto modo di conoscere l'opera di Velázquez e potrebbe aver deciso di rendere

¹⁵³ Cit. da MONTANARI, 2018, p. 302.

¹⁵⁴ La Cerezo San Gil, ignorando le voci inventariali del 1697 e 1698, sostiene che il quadro sia stato iniziato a Napoli ma che a causa della sua incompiutezza non sia mai entrato a far parte della collezione del viceré: CEREZO SAN GIL, 2006, p. 338.

omaggio a *Las Meninas* aggiungendo nella zona inferiore il proprio autoritratto, il servitore e il cagnolino, ma certamente dopo il 1698, poiché a quella data il quadro era ancora registrato senza telaio.

Continuando a sostenere la validità dell'ipotesi di Iriarte, che lo aveva definito un grande *borron*, l'incompiutezza potrebbe così facilmente spiegarsi ipotizzando che l'artista non abbia più avuto occasione o modo di completarlo, oppure che l'interesse del viceré fosse ormai, per qualche ragione, sfumato. A questo punto l'opera sembra perdere l'originario significato *virginale* e ciò che resta è il piano connotativo dove l'omaggio si fa vera e propria citazione del grande pittore spagnolo tanto ammirato da Giordano.



50. Luca Giordano, *Il viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía*, (Omaggio a Velázquez), 1691-1702 (?)



51. Luca Giordano, *Gloria della Trinità* (particolare di un fregio con l'autoritratto di Luca Giordano e un personaggio identificato come Antonio Palomino), 1692-1694



52. Alonso Miguel de Tovar (?), *Doña Josefa di Benavides, marchesa di Villena*, fine XVII secolo



53. Alonso Miguel de Tovar, *Ritratto di un bambino*, 1732

Capitolo 5

Uno sguardo alla madrepatria: opere napoletane in Spagna

5.1. *Le Quattro parti del mondo di Lorenzo Vaccaro. Un omaggio a Carlo II e Marianna di Neoburgo*

Durante il secolo XVII si registrò, da parte dei viceré napoletani, un massiccio invio di opere d'arte ai monarchi spagnoli, in parte frutto di un'esplicita richiesta per arricchire le proprie raccolte e in parte come doni per ottenere favori¹. Fu soprattutto durante il governo di Filippo IV che la pratica del "dono" assunse caratteristiche di particolare magnificenza². Basti pensare alle due straordinarie tele di Tiziano, attualmente esposte nel Museo del Prado, *l'Offerta a Venere* e *i Bacchanali*, regalate al sovrano spagnolo da Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conte di Monterrey e viceré di Napoli tra il 1631 e il 1637, come ringraziamento per il suo intervento a favore della nomina a principe di Piombino di Niccolò Ludovisi, nobile bolognese. Sempre al Prado si conserva inoltre un'altra importante opera che fu destinata da Don García de Avellaneda y Haro, conte di Castrillo e viceré napoletano dal 1653 al 1659, a Filippo IV³: si tratta della *Visitazione* di Raffaello, arrivata in Spagna nel 1655 dopo un controverso episodio, che vide come protagonista lo stesso viceré, il quale, per guadagnarsi il favore reale dopo alcuni errori commessi nella gestione del territorio napoletano, fece entrare l'opera nelle collezioni reali con una forzatura giudiziaria,

¹ Sul tema dello scambio di doni tra le corti italiane e la corte spagnola, si veda *L'arte del dono*, 2013.

² Si veda GARCÍA CUETO, 2009.

³ Si veda ZIMMERMANN, 2013.

poiché era di proprietà del nobile aquilano Marino Branconio e collocata sull'altare della cappella familiare nella chiesa cittadina di San Silvestro⁴.

Anche con il regno di Carlo II si registra una continuità in relazione all'invio di regali per la Corona, il più prezioso e scenografico dei quali fu quello commissionato dal viceré Benavides a Lorenzo Vaccaro (1655-1706)⁵. Si tratta delle quattro sculture in argento raffiguranti *Africa, America, Asia* ed *Europa*(**figg. 54-57**), di grandi dimensioni e peso, conservate oggi nel Tesoro della Cattedrale di Toledo⁶ e attribuite all'artista napoletano dopo averne identificato la descrizione nelle *Vite* di Bernardo De Dominici:

Pel Conte di Santo Stefano viceré del regno fece quattro statue rappresentanti le 4 parti del mondo tutte di argento, e la spesa ascese 95 mila ducati, usando in esse il Vaccaro somma diligenza e fatica, assistendovi il viceré in persona, che spesso portavasi a casa di Lorenzo per vedere il lavoro, il quale compiuto che fu, lo mandò alla maestà di Carlo II re della Spagna, da cui furon ricevute le statue con grandissimo piacere, e furon gradite, e lodate da tutta la corte⁷.

Il biografo racconta che il viceré avrebbe quindi controllato personalmente tutta la gestazione dell'opera, recandosi numerose volte nello studio dell'artista perché ansioso di vederla terminata⁸. Non si è a conoscenza di un'eventuale ricevuta di pagamento, che avrebbe permesso di confermare la veridicità o meno della spesa di 95.000 ducati di cui parla De Dominici;

⁴ Si veda GARCÍA CUETO, 2009, pp. 302-303.

⁵ Sul percorso artistico di Lorenzo Vaccaro si veda RIZZO, 2001.

⁶ Si veda MARTÍNEZ LEIVA, 2016.

⁷ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, pp. 890-891. L'attribuzione a Vaccaro è stata avanzata per la prima volta da SANTIAGO PAEZ, 1967.

⁸ Si veda DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 891.

tuttavia la mancanza di tracce documentarie sul compenso corrisposto a Vaccaro potrebbe facilmente spiegarsi con il ricorso, da parte di Benavides, ai “gastos secretos”, che costituivano spesso il modo più rapido, seppur improprio, per procedere al pagamento di un artista che stava lavorando per la Corona⁹. Si stava infatti diffondendo il fenomeno dell’abuso di queste consistenti somme di denaro con carattere straordinario, inviate da Madrid con la sola finalità di fronteggiare eventuali imprevisti; verso la fine del XVII secolo il problema cominciò a diventare difficile da gestire da parte del Consiglio d’Italia, i cui membri proprio nel 1695 chiesero al viceré Benavides di giustificare il motivo per cui aveva ad esempio dato 600 ducati al suo segretario Antonio de Retes, “por ser demás de la cantidad que le está señalada al año para gastos secretos”¹⁰. Tuttavia, più che interrogarsi sulle circostanze dell’incarico e sul suo valore economico, finora non si è indagata la scelta del soggetto delle sculture.

Anche se si tratta di un’analogia ampiamente discussa, è innanzitutto doveroso ricordare che l’artista tradusse in scultura, raffigurando una donna seduta su un mappamondo dove è inciso il disegno del continente, le immagini allegoriche dell’*Iconologia* di Cesare Ripa¹¹, riferimento consueto nel Seicento per quanto riguarda quest’iconografia e argomento meritevole di una riflessione che tuttavia non può trovare spazio in questa sede. C’è invece un aspetto che necessita di essere scandagliato ed è quello dell’utilizzo

⁹ Si veda MUÑON GONZÁLEZ, 2008, p. 260.

¹⁰ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3326, n. 86, 16 luglio 1695, f. non num.

¹¹ Ogni mappamondo è sostenuto dai tradizionali animali - l’Europa sui cavalli, l’Africa sui leoni, l’Asia sui cammelli e l’America sui caimani - a loro volta appoggiati su una base di legno con l’iscrizione che identifica ogni scultura. Per la descrizione dell’opera e il suo riferimento a Ripa, si veda GARCÍA ZAPATA, ILLESCAS DÍAZ, 2014.

politico del soggetto che, posto in relazione a Carlo II, si presenta come una proiezione simbolica della potenza della dinastia asburgica.

Martínez Leiva ha rintracciato un precedente nel melodramma *Il Giustino*, rappresentato a Napoli nel 1684 per festeggiare il compleanno di Carlo II, in cui i Quattro continenti sono usati come allegoria del predominio sul mondo da parte del monarca¹². Fusconi, invece, rinvia all'immaginaria descrizione di alcuni dipinti presenti in un epitalamo pubblicato nel 1690, in occasione delle nozze di Carlo II e Marianna di Neoburgo, in cui tra i diversi ambienti e oggetti rappresentati compaiono quattro colonne con le figure dei Quattro continenti¹³. A questi esempi, andando più indietro nel tempo, se ne possono aggiungere altri tre altrettanto significativi, in cui quest'iconografia viene utilizzata a servizio della monarchia spagnola. Il primo è nelle incisioni a corredo del volume di Andrea Cirino, documento a stampa che descrive i festeggiamenti del 1658 per la nascita di Filippo Prospero, terzo figlio di Filippo IV: si tratta dell'antiporta incisa da Nicolas Perrey e delle quattro tavole ripiegate con i carri di Europa, Asia, America e Africa su cui sfilarono i partecipanti al torneo equestre (**fig. 58**).

Il secondo esempio è impregnato di una carica simbolica ancora più forte, perché in diretta relazione con la figura di Carlo II: si tratta dell'incisione raffigurante il sovrano, presente sul frontespizio del panegirico di Gerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo christiano, aplauso panegirico en la publica y real aclamación de la magestad del Rey N. S. Carlos II* (**fig. 60**), che celebra la potenza della casata asburgica sul mondo intero. Qui, in primo piano, un piccolo Ercole regge sulle spalle due sfere che rappresentano il

¹² Si veda MARTÍNEZ LEIVA, 2016, p. 367.

¹³ Si veda FUSCONI, 2010, p. 220, nota 37.

Vecchio e il Nuovo Mondo, sormontate da una croce; il ritratto del giovane Carlo II si trova nel medaglione centrale ed è incoronato da Europa e da Asia, mentre America e Africa, sedute in basso, rivolgono lo sguardo verso il sovrano, portando in mano due cartigli che fanno riferimento al suo nome¹⁴.

Ancora nel 1680, anno del matrimonio di Carlo II con María Luisa de Orleans, la città di Madrid organizzò i festeggiamenti per accogliere la nuova regina e, tra gli archi trionfali pronti a riceverla, se ne costruirono due che ospitarono ancora una volta “las cuatro partes del mundo significadas en los brutos que las representan”¹⁵. Dieci anni più tardi, per celebrare le seconde nozze di Carlo II con Marianna de Neoburgo, il Consiglio delle Indie allestì a Madrid un apparato effimero, in cui i ritratti dei due reali comparivano sopra un globo sorretto dai quattro continenti: “un Globo, sobre él una Aguila elevada y asidas del Globo las quatro Partes del Mundo, y después los Retratos de los Reyes nuestros Señores”¹⁶. Non è da trascurare inoltre che nel 1697 fu Carlo II a commissionare a Luca Giordano gli affreschi con i quattro continenti, purtroppo andati perduti, nei pennacchi dell’anticamera del Salone del Palazzo del Buen Retiro di Madrid, “en demonstración de los Dominios, que en todas ellas posee esta excelsa Monarquía”¹⁷.

¹⁴ Sull’ uso dell’immagine di Carlo II come rappresentazione e veicolo dell’ideologia del potere monarchico, si veda SANZ AYÁN, 2009. In questo saggio si fa un breve cenno all’incisione, leggendo nei suoi simboli la chiara volontà di rafforzare il concetto di sovranità della monarchia spagnola.

¹⁵ *Descripción verdadera y puntal de la Real Majestuosa y pública Entrada, que hizo la Reina María Luisa de Borbon desde el Real Sitio del retiro hasta su Real Palacio el sábado 13 de enero de este año*, BNE, ms. 3927; il documento è pubblicato in CABAÑERO SÁNCHEZ, 2016, p. 124.

¹⁶ Il passo è tratto da DE BEDMAR, 1690, p. 33, ed è ripubblicato in LÓPEZ TORRIJOS, 2002, p. 200.

¹⁷ PALOMINO, 1715-1724, vol. III, p. 475. Presso il museo del Prado si conservano quattro incisioni risalenti alla seconda metà del XVIII secolo, che riproducono gli affreschi di Giordano: si veda ÚBEDA DE LOS COBOS, 2008, p. 95.

Sempre Giordano, secondo il racconto di De Dominici, tra il 1687 e il 1689 realizzò per i regnanti spagnoli la serie pittorica con le personificazioni dei Quattro continenti¹⁸, a cui è stato recentemente collegato anche un bozzetto con *l'Allegoria dell'Asia*¹⁹. La serie è oggi esposta nel Palazzo Reale della Zarzuela, presso Madrid, e la si pone in relazione con quella di identico soggetto che si conserva nella Reggia di Caserta.

Tutti questi esempi conducono a pensare che con molta probabilità Vaccaro sia stato indirizzato verso questa iconografia dal viceré, il quale voleva non solo rendere omaggio a Carlo II per le motivazioni che si vedranno più avanti, ma anche celebrarlo come il sovrano di un dominio mondiale, veicolando il messaggio di universalità della Corona spagnola²⁰.

Per quanto riguarda invece l'aspetto stilistico delle sculture, sono state messe in campo due ipotesi: da un lato è stata proposta l'influenza dell'architetto e scenografo Philipp Schor, sul cui ruolo durante il vicereame di Carpio e Benavides si tornerà più avanti, precisamente in una figura femminile nel progetto della carrozza per il matrimonio della principessa Flaminia Pamphili nel 1678²¹, la cui posa ricorderebbe molto *l'America* del Vaccaro; dall'altra quella dei quattro dipinti attribuiti alla scuola del Solimena e conservati nella romana Galleria Doria Pamphilj.

Tra le due ipotesi si rivela forse più verosimile quella dai modelli pittorici di Solimena, artista napoletano con cui Vaccaro era in relazione. Il rapporto tra i due è stato messo in luce per la prima volta da De Dominici, quando

¹⁸ Si veda DE FRUTOS, 2009a, pp. 626-630.

¹⁹ Si veda Nicola Spinosa, in *Luca Giordano 1634-1705*, 2001, scheda n. 107, pp. 272-273.

²⁰ L'iconografia delle Quattro parti del mondo si ritrova anche in due saliere d'argento nella collezione di Francesco de Benavides, catalogate come di "hechura italiana"; la notizia è in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 194, nota 26.

²¹ Si veda FUSCONI, 2010, pp. 217-218.

racconta che Vaccaro “molto servì di facilità al Solimena, formando di terracotta i gruppi intieri di quelle storie che egli dovea dipingere”²², parole che suggeriscono che sarebbe stato sempre Vaccaro ad avere le prime idee e a trasmetterle a Solimena, benché non sia emersa alcuna prova concreta che possa confermare la testimonianza del biografo; così come non sono verificabili le due ipotesi che, prendendo come riferimento le tele con i *Quattro Continenti* attribuite alla scuola del Solimena²³, assegnano la paternità del disegno delle quattro sculture di Vaccaro al pittore o, al contrario, considerano i dipinti una derivazione dei gruppi di Toledo²⁴.

Di certo va presa in considerazione la collaborazione tra i due nella chiesa napoletana di Donnalbina, finora non valutata dalla critica, ma riferita da Domenico Antonio Parrino nella sua *Nuova guida dei forestieri*:

Si scorge la visione c’ebbe S. Benedetto in Monte Casino di tutta la sua discendenza, che doveva essere nel mondo, e per tal’effetto ivi anche dipinte rimiransi le quattro parti del Mondo. Vi sono similmente quattro statue in altre tanti nicchi di stucco indorate, ed imbrunite; opera di Lorenzo Vaccaro ²⁵.

L’affresco di Solimena, che anche De Dominici ebbe modo di ammirare come una delle “più perfette uscita da’ suoi pennelli”, raffigurante “una visione del Padre san Benedetto che dovea fare in tutte le 4 parti del mondo la sua religione”²⁶, purtroppo risulta attualmente illeggibile a causa di un avanzato

²² DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, pp. 899-900.

²³ Per le schede dei dipinti si veda DE MARCHI, 2016, pp. 349-350.

²⁴ Si veda Alvar González Palacios, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 1984, scheda n. 5.1, pp. 317-318.

²⁵ PARRINO, 1725, pp. 140-141.

²⁶ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 1115.

stato di deterioramento. Fu eseguito tra il 1692 e il 1695²⁷, intervallo di tempo in cui furono verosimilmente realizzate anche le sculture in stucco di Vaccaro, citate unicamente da Parrino nel 1725 e da Giuseppe Maria Galanti nel 1792²⁸. Queste testimonianze indicano che il soggetto con le allegorie delle *Quattro parti del mondo* era stato già utilizzato da Vaccaro; quindi la contemporanea esecuzione delle sculture in argento potrebbe non essere una coincidenza, ma una replica espressamente richiesta dal viceré Benavides dopo aver visto quelle esposte nella chiesa di Donnalbina.

Il periodo di realizzazione delle sculture inviate a Madrid è stato stabilito in tempi relativamente recenti, quando sulla base ai piedi dell'*America* è stata letta la data 1695, la quale ha permesso di azzardare un'ipotesi sulla motivazione dell'invio, collegandola al conferimento della carica di Grande di Spagna, concessa al viceré da Carlo II già nel 1694²⁹, interpretando quindi il dono come segno di gratitudine nei confronti di una nomina di così grande importanza³⁰.

L'ultima scoperta archivistica di Martínez Leiva mette parzialmente in discussione questa ipotesi, aggiungendo un tassello importante alla ricostruzione della vicenda. La studiosa infatti, analizzando una voce registrata nell'inventario di Carlo II, ha fatto emergere un dettaglio di non poco conto riguardante la destinazione delle sculture, che in realtà sarebbero state indirizzate alla regina Marianna di Neoburgo. Tra le opere presenti nel Quarto della sovrana compaiono infatti:

²⁷ Si veda DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 1116, nota 28.

²⁸ Si veda GALANTI, 1792, p. 157.

²⁹ Il documento di nomina, conservato in ADM-To, leg. 290, doc. 12, e reso noto dallo studioso Jorge Fernández Santos Ortiz-Iribas, è citato in FUSCONI, 2010, p. 220, nota 34.

³⁰ Sulla nomina e la relativa festa celebrata a Palazzo Reale, si veda il Cap. 7.

Quattro Cajas Arqueadas forradas por de fuera de terciopelo carmesi Con galon de oro fallso Con sus Cerraduras y quattro Aldavones dorados Cada Una que estaban abiertas y Dentro de ellas no se hallo nada; Y el dicho Aposentador (Gabriel de Silba) declaro que heran de las estatuas de las quatro partes del mundo que presento a la reina nuestra Señora el Señor Conde de Santtisteban Su maiordomo mayor³¹.

Nel 1701 la regina abbandonò l'Alcázar e tutti i suoi beni l'accompagnarono nell'esilio a Toledo, città dove risiedette fino al 1706. Un anno dopo la sua morte, nel 1741, così come disposto nel suo testamento, le sculture furono consegnate alla Cattedrale³², luogo dove si possono ancora oggi ammirare sotto teche di vetro che ne hanno protetto l'integrità. Francisco de Benavides si era così guadagnato non solo il favore di Carlo II, ma anche e soprattutto quello della regina, che stava esercitando una grande influenza politica a corte proprio negli anni in cui si avvicinava la fine del suo mandato vicereale. Benavides aspirava sicuramente a far parte del suo *entourage*, a cui apparteneva anche la sorella María Teresa de Benavides, duchessa di Frías, che ricopriva il ruolo di Cameriera maggiore; divenne infatti, grazie a Marianna di Neoburgo, consigliere di Stato nel 1699 e Maggiordomo maggiore nello stesso anno³³. Non è da escludere quindi che il viceré avesse destinato i preziosi doni alla regina, essendo già a conoscenza dei vantaggi che avrebbe tratto dal suo potere esercitato a corte.

³¹ Cit. tratta da MARTÍNEZ LEIVA, 2016, p. 369.

³² Si veda MARTÍNEZ LEIVA, 2016, p. 372.

³³ RIBOT, 2018, p. 49. In occasione, nel 1698, dell'arrivo a Madrid del cantante Matteo Sassano, nella corrispondenza tra gli ambasciatori Pedro Ronquillo e Luis de la Cerda, IX duca di Medinaceli, si legge che "el favorito de la Reina es ahora Santtisteban": MAURO, VICECONTE, PEÑARROYA, 2017, p. 204.



54. Lorenzo Vaccaro, *Europa*, 1695



55. Lorenzo Vaccaro, *Asia*, 1695



56. Lorenzo Vaccaro, *Africa*, 1695



57. Lorenzo Vaccaro, *America*, 1695



58. Nicolas Perrey, *I Quattro Continenti*, antiporta del libro di Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'ecclmo. Sigr. Conte di Castrillo, viceré, luogotenente e capitán generale nel regno di Napoli*, 1658



59. Autore ignoto, *I Quattro Continenti*, dal libro di Geronimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo christiano, aplauso panegirico en la publica, y real aclamación de la Magestad del Rey N. S. Carlos II*, 1666

5.2 Donazioni e patronato della famiglia Benavides: conventi e chiese da Jaén a Cocentaina

Durante il periodo vicereale non furono solo il sovrano e i membri della Corte spagnola ad accogliere manufatti napoletani, ma anche conventi e chiese. Tra i protagonisti del denso e variegato fenomeno dell'invio di opere d'arte in territorio iberico, riveste ancora una volta un ruolo di particolare prestigio Don Manuel de Fonseca y Zuñiga, VI conte di Monterrey (1589-1653), viceré di Napoli dal 1631 al 1637, il quale fece spedire alcuni quadri a Salamanca per decorare la chiesa de Las Augustinas Recoletas³⁴, costruzione da lui voluta come monumento per sé e la sua famiglia. Nel 1636 il viceré aveva affidato il progetto della chiesa e dell'annesso convento a Bartolomeo Picchiatti e Cosimo Fanzago³⁵, la decorazione scultorea a Giuliano Finelli e quella pittorica a Lanfranco, Ribera e Stanzione. Tutti gli elementi furono poi imbarcati per la Spagna nel 1638 e ancora oggi la decorazione della chiesa è considerata uno dei migliori esempi di arte barocca italiana in Spagna.

Sempre a Salamanca, Gaspar de Bracamonte y Guzmán, VII conte di Peñaranda, fece costruire un monastero che arricchì di opere raccolte durante i cinque anni trascorsi a Napoli come viceré, dal 1659 al 1664. Al suo interno, su disegno di Bonaventura Presti, architetto napoletano che lavorò a servizio della corte vicereale, fece realizzare la cappella di Santa Maria di Loreto, dove è ancora oggi possibile ammirare il ritratto del fondatore, di suo figlio e di una delle sue ultime discendenti; anche nel resto del monastero le tracce

³⁴ Per la genesi dell'edificio la monografia fondamentale resta quella di MADRUGA REAL, 1983.

³⁵ Per un approfondimento sulle commissioni architettoniche del complesso conventuale, si veda MARÍAS, 1997-1998.

napoletane sono molte, tra cui reliquiari, crocifissi e sculture di dimensioni ridotte, insieme a una serie dei dipinti di Luca Giordano e di Andrea Vaccaro³⁶.

Un altro esempio di patronato religioso di una certa importanza è quello del convento madrilenno di Santa Teresa, adesso scomparso, fondato nel 1683 da Nicola Carafa, figlio di Ramiro de Guzmán, duca di Medina de las Torres, che accolse numerose opere d'arte provenienti da Napoli, tra cui la preziosa serie di arazzi in seta "bordada de oro y plata", che decorava il cortile del convento durante alcune festività religiose, e la *Trasfigurazione* di Giovan Francesco Penni, proveniente dalle collezioni familiari e un tempo attribuita a Raffaello³⁷.

Anche il figlio del viceré Francisco de Benavides, Manuel, patrocinò numerosi centri religiosi, continuando a mantenere in vita la tradizione familiare; fu infatti il padre a raccomandargli, nel suo testamento redatto il 7 luglio del 1715, un anno prima di morire, "la conservación de los conventos que hay en cada estado, haciéndoles las lisonas que mi padre y yo hemos dado todos los años"³⁸. I centri religiosi di cui si parla nel documento sono quelli della provincia di Jaén, tra cui i conventi di Santa María del Collado, di San Francisco e la chiesa di Santiago, della provincia di Ávila, come il convento di Santo Domingo e San Pablo in Las Navas del Marqués, e infine quello della Virgen del Milagro a Cocentaina, in provincia di Alicante.

Santa María del Collado, la principale chiesa di Santisteban del Puerto costruita nel XIII secolo (**fig. 60**), insieme al calice in argento e oro donato nel

³⁶ Si veda MAURO, 2007.

³⁷ Si veda VICECONTE, 2011-2012.

³⁸ *Testamento original [omissis] por el Senor Don Francisco de Benavides Conde de Santisteban*, in ADM-Se, leg. 22-56.

1624 da Filippo IV durante il suo viaggio in Andalusia³⁹, ne accolse anche uno “que lo envió el señor Conde cuando vino de Nápoles”, oltre a un prezioso tabernacolo per le celebrazioni del Giovedì Santo “con cerrojo y goznes de plata que dio el señor Marqués de Solera”⁴⁰.

Sempre a Santisteban del Puerto il convento di San Francisco, fondato nel 1406 da Día Sánchez de Benavides, I conte di Santisteban dal 1473, e oggi non più esistente, rivestì una certa importanza per la famiglia, poiché divenne il tempio funerario che accolse le spoglie di molti dei suoi membri, come si apprende da un documento del 13 marzo del 1706⁴¹. Nel 1671 si decise inoltre di istituire una cappellania con l’unico scopo di celebrare atti religiosi per la famiglia⁴². Risulta anche che qualche anno prima, nel 1663, fossero stati consegnati al guardiano del convento alcuni “ornamentos y alahajas”⁴³. Purtroppo sia il mausoleo che il convento cominciarono a soffrire ben presto di problematiche che richiesero una serie di interventi strutturali. Già nel 1729, Manuel de Benavides, durante una visita al suo paese natale⁴⁴,

³⁹ Si veda MERCADO EGEA, 1980, p. 59.

⁴⁰ MERCADO EGEA, 1973, pp. 242-243.

⁴¹ *Testimonio original dado in dicha fecha donde estaban enterrados los señores de la Casa de Santisteban segun resultaba por el reconocimeinto de sepolturas y epitafios que se habia hecho*, in ADM-Se, leg. 3, doc. 120.

⁴² Nel documento di fondazione della cappellania, conservato in AHPM, prot. 9.828, ff. 82-84, e citato in CERESO SAN GIL, 2006, p. 101, nota 197, erano riportati gli obblighi dei cappellani: risiedere a Santisteban del Puerto, celebrare due messe a settimana e collaborare all’organizzazione delle feste religiose tenute nella parrocchia di Santa María del Collado.

⁴³ *Inventario de los ornamentos y alhajas*, in ADM-Se, leg. 29, doc. 36; purtroppo l’elenco di due pagine, datato 1 novembre 1663, è quasi del tutto indecifrabile a causa di un cattivo stato di conservazione.

⁴⁴ La menzione alla futura visita di Manuel de Benavides è contenuta in un documento conservato nell’Archivo Historico Municipal di Santisteban del Puerto (d’ora in avanti AMSP), risalente al 5 marzo del 1717, e gentilmente concessomi in versione digitale dallo studioso Jacinto Mercado. In questo verbale stilato da un “cabildo”, cioè un’assemblea municipale con poteri locali, si affronta l’organizzazione dei futuri preparativi per il suo arrivo, tra cui l’accensione delle luminarie. Il riferimento al documento, la cui interpretazione è offerta in versione romanzata, è anche in RECIO MARTÍNEZ, 2008.

osservava alcune delle carenze di cui soffriva il convento, scrivendo il 12 maggio alla Junta de Hacienda di Santisteban del Puerto:

en consecuencia de mi particular devoción y de mis deseos de contribuir siempre a lo que sea la satisfacción de esta Santa Casa, que se componga la cañería de la fuente para que tengan los religiosos corriente el agua y que también se repare la enfermería de este convento y se haga así mismo unos encerados de trenza para las ventanas de la Iglesia. Así mismo os ordeno que dispongan que se digan en dicho convento el Savado 14 de este una Misa de Difuntos cantada con su aniversario por mis padres y abuelos⁴⁵.

Nel 1741 però, la situazione non sembrava ancora migliorare e la struttura rimase senza religiosi fino al 1793, anno in cui, con lo scopo di arrestare lo stato di abbandono in cui versava il convento, furono disposti lavori di rinnovamento⁴⁶. Vista la necessità di rimpiazzare l'altare maggiore, si chiese infatti alla duchessa Joaquína María de Benavides y Pacheco di mettersi in contatto con artisti affinché preparassero disegni e progetto e rifornissero gli ambienti di più ricchi tendaggi, in modo da conferire maggiore solennità alle feste religiose. Invece, per quanto riguarda l'apparato decorativo del convento, esso risultava già molto ricco grazie agli oggetti di "bello gusto" inviati dalla duchessa in varie occasioni, tra cui "ricas casulas, dalmaticas, capa, frontales, panos de pulpito y mas especial el que cubre el Mausoleo en las funciones funebres que se celebran por los difuntos predecesores, que

⁴⁵ La relazione è pubblicata in GÓMEZ, 1972, p. 54. Nelle note del saggio si fa riferimento ad un documento conservato in ADM, leg. 46. Il saggio, seppur datato, continua a essere l'unico a ripercorrere con accuratezza la storia del convento.

⁴⁶ Nell'Archivo Ducal di Medinaceli di Toledo, si conservano due piante del XVIII secolo relative al progetto di rinnovamento del convento: SÁNCHEZ-GONZÁLEZ, 2020, pp. 38-40.

aseguro no lo habrá mas rico en Madrid”⁴⁷. Purtroppo, nonostante i lavori fossero stati portati a termine, il convento fu saccheggiato dalle truppe napoleoniche; del vecchio complesso oggi restano solo rovine incastrate tra costruzioni moderne⁴⁸.

Un destino meno infelice sembrano avere avuto gli altri centri religiosi patrocinati dalla famiglia Benavides, tra cui la chiesa di Santiago a Castellar, fondata da Mendo de Benavides nel 1633 ed elevata alla categoria di Collegiata nel 1648. Grazie a due documenti conservati nell’Archivo Ducal di Medinaceli, cioè l’atto di fondazione della chiesa⁴⁹ e una bolla papale⁵⁰, si sa ora che Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, fu nominato patrono dell’istituzione dal VII conte di Santisteban (1582-1640). Per quanto riguarda le donazioni di opere d’arte, non si ha notizia di alcun invio realizzato dal viceré Francisco de Benavides, a differenza di quelli disposti dal nonno, che prima della sua morte aveva ordinato che molti oggetti, tra cui numerosi pezzi di argenteria da utilizzare nelle funzioni religiose e alcuni arazzi, fossero destinati alla chiesa⁵¹.

Non si è inoltre a conoscenza di invii da parte di Francisco de Benavides neanche per il convento di Santo Domingo e San Pablo, edificato nella

⁴⁷ GÓMEZ, 1972, p. 57.

⁴⁸ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, p. 117, nota 11.

⁴⁹ *Fundación y Patronazgo de la Iglesia o Capilla de Santiago de Castellar, condado de Santisteban, hecha por el Ilustrísimo Don Mendo de Benavides, obispo de Cartagena y Presidente de la Real Chancillería de Granada, a petición del Excelentísimo don Francisco de Benavides, conde de Santisteban, Virrey y Lugarteniente de este Reyno de Nápoles, patrón de dicha iglesia*, in ADM-Se, leg. 51, doc. 1. Un esemplare a stampa di questo documento è presente nella biblioteca del viceré: si veda Cap. 2.

⁵⁰ *Bula de Nuestro Santísimo Padre Clemente Papa XI*, in ADM-Se, leg. 68, doc. 7.

⁵¹ Furono donati il 10 gennaio del 1647, seguendo le disposizioni lasciate alla sua morte; la notizia è in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 118. Pascual Madoz ci racconta che “varias pinturas de mérito, y en la sacristia retratos de muchos pontifices” erano presenti nella chiesa: MADOZ, 1847, vol. VI, p. 100. Se i ritratti dei pontefici si possono ammirare anche oggi, non vi è traccia invece degli altri quadri.

cittadina di Las Navas del Marqués (**fig. 61**). Questo faceva parte dell'eredità del ramo materno; infatti il matrimonio tra l'VIII conte di Santisteban e Antonia Dávila e Corella, VII marchesa di Las Navas, contessa di Cocentaina e del Risco, era stato celebrato nella chiesa di san Giovanni Battista⁵². Il convento fu temporaneamente convertito nel pantheon funerario della famiglia Benavides, prima del definitivo trasferimento in quello di San Francisco. All'interno della chiesa l'unica opera d'arte di un certo valore era una pala d'altare di legno policromo, fatta restaurare da Diego de Benavides, VIII conte di Santisteban e padre di Francisco, e purtroppo scomparsa a causa dei saccheggi francesi⁵³. Il restauro fu eseguito da Diego Rodríguez, un pittore probabilmente di origine madrileña, la cui attività è documentata tra il 1606 e il 1650; di lui si conservano poche opere, definite di modesta fattura da Pérez Sánchez, tranne un quadro con *San Pablo* di proprietà del Prado e depositato nel Museo de la Ciudad Real, in cui il pittore avrebbe dato una delle migliori prove di sé⁵⁴.

L'unica fonte documentaria di cui si è in possesso riguarda i diversi interventi di doratura a cui la pala fu sottoposta, come si legge nel testamento del pittore, redatto nel 1654:

Su Excelencia el señor Conde de Santisteban me está debiendo de resto unas pinturas que le he echo, láminas y otras cosas y en particular haberle vuelto a dorar y estofar

⁵² Nelle vicinanze del convento c'era il palazzo di famiglia, dalla pianta rinascimentale italiana, fatto costruire nel 1540 da Pedro Dávila, I marchese di las Navas, inglobando i resti di una vecchia torre medievale. L'edificio, che per la sua prossimità a Madrid si convertì in un luogo di svago per i Benavides, accoglieva al suo interno alcune opere d'arte di una certa importanza, quelle che nel XVII secolo sarebbero poi confluite nella collezione del nostro viceré; per quest'ultimo aspetto si veda Cap. 3.

⁵³ Si veda CEREZO SAN GIL, 2016, p. 125.

⁵⁴ Si veda PÉREZ SÁNCHEZ, 2010, p. 114.

una Imagen de Sta Teresa de Jesús con su peana dorada y cartelas nuevas que se pusieron, en total 500 reales⁵⁵.

A parte questo incarico affidatogli da Diego de Benavides, che si configura come l'unica testimonianza di un suo rapporto diretto con un artista, non si hanno notizie di eventuali donazioni da parte di Francisco de Benavides.

Entrambi, padre e figlio, furono invece protagonisti, in territorio alicantino, della fondazione e del successivo abbellimento del Monastero della Virgen del Milagro, a Cocentaina (**fig. 62**). Diego de Benavides, come testimonia un memoriale del 27 gennaio del 1654, chiese infatti al sovrano la possibilità di fondare un convento in cui le clarisse potessero dedicarsi esclusivamente al culto dell'immagine della Virgen del Milagro:

para que su Magestade le concediese licencia i facultad, precediendo la de el Ordinario eclesiastico, para que en las Casas principales de su Condado de Cocentaina, y en la parte en que estava la Armería, fundase un Convento de religiosas capuchinas orden de San Francisco por la especial devoción y favores continuados que los señores condes han recibido de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Milagro que venerava en la Capilla de dichas casas⁵⁶.

Secondo la tradizione, quest'icona sarebbe stata a Costantinopoli fino al XV secolo e poi donata da papa Nicola V a Ximén Pérez de Corella, I conte di Cocentaina, che l'avrebbe depositata nella cappella di Sant'Antonio del Palau Comtal⁵⁷, luogo dove sarebbe avvenuto il miracolo durante

⁵⁵ Il passo, segnalato in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 125, è tratto da AGULLÓ COBO, 1978, pp. 140-141.

⁵⁶ ADM-To, Sección Cocentaina, leg. 011, D018, f. 40 r.

⁵⁷ Una parte degli spazi del convento occupò proprio Palau Comtal, residenza ufficiale della famiglia.

un'epidemia di peste, quando l'immagine della Vergine avrebbe pianto ventisette lacrime e di conseguenza sarebbe stata consacrata patrona e protettrice di Cocentaina.

I lavori di costruzione del convento delle clarisse iniziarono nel 1656 e si conclusero nel 1679, anno del trasferimento definitivo dell'immagine della Virgen del Milagro, accompagnata in processione dai membri del clero e dalla popolazione di Cocentaina. Da quel momento divenne il pantheon funerario di alcuni membri della famiglia di Francisco de Benavides, arricchendosi di tesori artistici provenienti dall'Italia.

Grazie alle descrizioni del politico ed erudito spagnolo Pascual Madoz (1806-1870), si ha notizia che nel XIX secolo la chiesa era divenuta una meta obbligata per i viaggiatori:

una de las más lindas de su clase y contiene grandiosos cuadros al óleo, de Pablo Juliani, que han llamado la atención de todos los viageros inteligentes, especialmente del famoso D. Vicente Lopez: junto al altar mayor, obra del célebre napolitano Antonio Aliprandi, se halla el sepulcro de Don Diego Benavides, individuo de la familia señorial, cuya losa, formada de variedad de jaspes y mármoles embutidos que describen varios dibujos por el rededor, de mucho gusto, contiene en la parte superior las armas de la casa, y en la inferior la inscripción o epitafio⁵⁸.

Accanto quindi all'altare maggiore, opera dello scultore e stuccatore di origine comasca Antonio Aliprandi (1654-1718)⁵⁹, vi era la lapide di Diego, il figlio del viceré morto nel 1693 sul campo di battaglia⁶⁰. Sul monumento

⁵⁸ MADOZ, 1847, vol. VI, p. 553. Accenni alla decorazione dell'altare sono in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 148, nota 66.

⁵⁹ Sull'attività di Aliprandi: GONZÁLEZ TORNEL, 2004 e CARUBELLI, 2006, p. 247.

⁶⁰ Sulle vicende biografiche di Diego, si veda Cap. 1.

funerario, che occupa la zona centrale del presbiterio, si leggono un'iscrizione che si riferisce alla volontà di Diego di essere seppellito in quella cappella e la descrizione delle circostanze della sua morte in guerra. Il lussuoso cenotafio dovette essere frutto di un progetto accuratamente seguito in tutte le sue fasi, dal momento che i blocchi di marmo furono imbarcati da Napoli nel 1695, come testimonia il documento reso noto dalla studiosa Vidal Bernabé:

el porte de Alicante a Cocentayna de unos mármoles que se remitieron de Nápoles para la sepultura del Sr. Marqués de Solera, en el convento de Ntra. Sra. Del Milagro y gasto que se hizo en componer la sepultura hecha por el Gobernador⁶¹.

Ancora da Aliprandi furono realizzati lo scudo in stucco policromo dei conti di Cocentaina, sull'arco del presbiterio, e una cupola composta da false lunette. L'insieme decorativo fu portato a termine con la pala d'altare in stucco realizzata nel 1705, il cui pagamento fu effettuato da Ana María de Benavides, marchesa di Aytona⁶².

La chiesa e l'annesso museo accolsero numerose opere, tutte "venidas de Nápoles" per volontà del viceré Francisco de Benavides, come segnalato nell'inventario reso noto dal religioso e storico alicantino Augustín de Arques y Jover (1734-1808)⁶³. Vi si registrano molti pezzi per la celebrazione eucaristica, un presepe, una croce di legno dorato per le processioni, due esemplari di Cristo con la Croce in bronzo e legno, due urne di cristallo con

⁶¹ "Not. Vicente Cluá", in Archivo del Colegio del Patriarca, 1696, cc. 180 e ss., pubblicata in VIDAL BERNABÉ, 1988, p. 406, nota 14.

⁶² Si veda HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 1990, vol. I, pp. 59-61.

⁶³ DE ARQUES Y JOVER, 1805, pp. 3-23.

le reliquie di sant'Eugenio e san Serviliano, e un inginocchiatoio, descritto come "un humilladero muy rico y curioso"⁶⁴. Eseguito in ebano con applicazioni in bronzo dorato, madreperla, agata, lapislazzuli e marmi policromi⁶⁵, quest'ultimo è attualmente conservato nel piccolo museo annesso alla chiesa; purtroppo l'assenza di documentazione relativa a questa straordinaria opera, dallo stile decorativo caratteristico dell'Italia meridionale, impedisce di datarla con precisione, anche se sicuramente sarà stata acquistata dal viceré durante il suo governo napoletano. Lo stesso inginocchiatoio è presente anche in un altro documento del 1697, contenente l'elenco di tutti i beni destinati al convento da Benavides, che si occupò del suo abbellimento, facendo "gracia y donación" di alcuni oggetti, di cui si parlerà più avanti in relazione ai dipinti di de Matteis.

Oltre all'inginocchiatoio, si sono conservati un *Lignum Crucis* e un tabernacolo rettangolare. Il primo è stato confrontato da Cerezo San Gil con il modello del reliquiario della Santa Croce conservato nella chiesa palermitana del Gesù, datato intorno al 1624-1629 e attribuito a due argentieri attivi a Trapani⁶⁶. Si ignora la provenienza del tabernacolo, costituito da una struttura di legno ricoperta totalmente d'argento e con decorazioni in corallo; la sua fattura presenta analogie con i tabernacoli prodotti a Trapani, città dove a partire dal XVI secolo si diffusero importanti centri dedicati alla lavorazione di oggetti in corallo. Potrebbe inoltre far parte di quel gruppo di "alhajas de coral" che Francisca de Aragón aveva commissionato

⁶⁴ L'inventario è conservato nell'Archivo Parroquial de Santa María de Cocentaina, ff. 397-398; la notizia è in VIDAL BERNABÉ, 1988, p. 404, che non riporta il numero di legajo. In realtà gli stessi oggetti sono già presenti nel documento del 7 novembre 1697

⁶⁵ Si veda GARCÍA CUETO, 2016, p. 211. Il saggio offre nuove considerazioni sul fenomeno, messo in luce per la prima volta da Alvar González Palacios, dell'esportazione dei marmi policromi italiani in Spagna.

⁶⁶ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, p. 168.

appositamente per la chiesa della Virgen del Milagro, notificandone l'invio in una lettera del 25 gennaio del 1681, scritta dalla Sicilia alla Madre Suor María de Gracia⁶⁷. Questa notizia si rivela molto interessante, perché foriera di spunti per eventuali future ricerche incentrate sulla lussuosa e variegata collezione di 1.905 pezzi di argenteria dei conti di Santisteban⁶⁸, raccolta che superava di gran lunga la galleria di quadri, configurandosi come un concreto segnale dei raffinati interessi coltivati anche in questo campo. Al gusto della coppia vicereale per le opere di oreficeria e argenteria possono sicuramente ricondursi la commissione a Vaccaro delle *Quattro parti del Mondo* e la "bandeja cincelada de flores", insieme ad alcuni vasi, sempre in argento⁶⁹, lasciati in eredità dal viceré Benavides al pittore e amico Luca Giordano.

⁶⁷ Si veda MIRA, 1975, p. 428. Fullana Mira localizza erroneamente a Napoli il luogo di partenza della lettera, circostanza impossibile perché in quegli anni la viceregina si trovava in Sicilia. In CEREZO SAN GIL, 2006, p. 172, si sostiene invece che il tabernacolo sia stato un dono del marchese di Solera.

⁶⁸ AHPM, leg. 12.125, ff. 226r-299vol.

⁶⁹ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, pp. 232-233.



60. Chiesa di Santa María del Collado, Santisteban del Puerto



61. Convento di Santo Domingo e San Pablo, Las Navas del Marqués

5.3 Il ciclo pittorico di Paolo de Matteis a Cocentaina

Pascual Madoz, nel passo già citato precedentemente, quello in cui si sofferma sulla descrizione della chiesa di Cocentaina, scriveva che “contiene grandiosos cuadros al óleo, de Pablo Juliani, que han llamado la atención de todos los viageros inteligentes, especialmente del famoso D. Vicente Lopez”⁷⁰. I quadri sono senza dubbio quelli di Paolo de Matteis, chiamato erroneamente Pablo Juliani, sicuramente quelli a cui fa riferimento anche Zarco del Valle e che descrisse come oggetto di grande ammirazione da parte di “cuantos inteligentes pasan por dicha villa, y de cuantos van de proposito por verlas, y del pintores que van a copiarlas”⁷¹.

Oltre alla registrazione nell’elenco del 7 novembre 1697, in cui le tele sono descritte secondo la loro iconografia e con l’indicazione della posizione che occupavano sulle pareti della chiesa, non c’è traccia delle circostanze della commissione da parte del viceré Benavides, né nei documenti d’archivio, né nelle fonti del suo tempo o successive. De Dominici tace infatti su questo importante incarico, così come tacciono gli spagnoli Ponz e Céan Bermudez. In mancanza di informazioni certe che possano far luce sul rapporto che legava il viceré a de Matteis e sulle motivazioni che lo spinsero a rivolgersi a lui e non a Luca Giordano per un ciclo pittorico così importante, si è conservata una testimonianza in una lettera che rende almeno l’idea della stima nutrita verso il pittore cilentano. Nella già citata corrispondenza con Juan de Angulo conservata nell’Archivo Medinaceli di Toledo, si trova una missiva datata 7 luglio 1693, in cui il segretario chiede a Benavides di

⁷⁰ MADOZ, 1847, vol. VI, p. 553.

⁷¹ ZARCO DEL VALLE, 1870, p. 275.

indicargli altri pittori da lui ritenuti validi per essere eventualmente invitati a Corte, ruchiestas a cui il viceré risponde segnalando che “los mejores pintores que hay en esta ciudad son Francisco Solimena y Pablo de Mathei”⁷²; gli promette inoltre che quando sarà possibile invierà a Madrid delle opere come prove della loro bravura. Nel 1693, anno in cui Benavides aveva quindi già espresso un giudizio favorevole sulle capacità di de Matteis, quest’ultimo aveva già iniziato a lavorare a questa straordinaria serie di tele. Infatti, oltre al riferimento certo del 1697, anno della stesura dell’elenco dei beni destinati al monastero, alcune tele sono firmate e datate tra il 1690 e il 1696.

Il pittore, prima della commissione da parte di Benavides, aveva già lavorato per la committenza spagnola, realizzando una serie di quadri destinati al Colegio Imperial di Madrid⁷³ ed elogiati con enfasi da De Dominici perché eseguiti con particolare “studio e maestria di pennello”⁷⁴. Si tratta di ventidue lunette con scene della vita di san Francesco Saverio, dipinte a partire dal 1692 e inizialmente commissionate a Luca Giordano, il quale non poté però accettare l’incarico a causa della sua già programmata partenza per la Spagna; Giordano consigliò così al segretario provinciale della Compagnia di Gesù di affidare il lavoro al suo discepolo e amico Paolo de Matteis⁷⁵. Non si sa se sia andata così anche per la serie di Cocentaina, ma intanto il passaggio della commissione per il ciclo madrileni di san Francesco Saverio dà una conferma del rapporto personale che legava i due pittori, nato e consolidatosi nei primi anni di formazione napoletana di de Matteis e al suo ritorno da Roma. Il pittore si era infatti spostato a Roma nel 1682, dove

⁷² MUÑOZ GONZÁLEZ, 2004, p. 162.

⁷³ Per la storia del madrileni Colegio Imperial si veda Cap. 1. Sull’elenco dei lavori del de Matteis in Spagna cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, pp. 405-441.

⁷⁴ DE DOMINICI, 1742-1745, vol. III, p. 1014.

⁷⁵ Si veda GUTIÉRREZ PASTOR, 2004.

aveva lavorato al servizio dell'ambasciatore spagnolo don Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, la cui conoscenza fu determinante per la sua introduzione nella bottega del pittore fiorentino Giovanni Mattia Morandi⁷⁶. E fu proprio grazie al marchese del Carpio, nominato viceré di Napoli nel 1683, che de Matteis fece ritorno a Napoli e cominciò a collaborare con Giordano⁷⁷.

Tra le altre sue opere arrivate in Spagna, sono da ricordare i quadri che realizzò per la decorazione della cappella della Casa del Campo di Madrid, che in parte si conservano oggi presso l'Accademia di San Fernando⁷⁸. Nell'ultimo decennio del Seicento de Matteis era diventato uno dei pittori più richiesti a Napoli e furono sicuramente quelli gli anni in cui il viceré Benavides, già in possesso di due tele con *San Francesco Borgia davanti al corpo della Regina Isabella di Portogallo* e una *Deposizione*, gli commissionò i quadri per Cocentaina, definiti "los mejores que pintò Paulo Mathei en su vida, pues los pintó por encargo de un virrey de Nápoles (donde habitava), y que no perdonó expensas para enriquecer su convento"⁷⁹.

Il pittore, come deduce giustamente Cerezo San Gil dalla lettura delle voci del documento di donazione del 1697, dovette ricevere istruzioni precise sulle tematiche da rappresentare, sulle dimensioni dei quadri e sull'ubicazione di ciascuno di essi⁸⁰. Per quanto riguarda il programma

⁷⁶ Si veda DE FRUTOS, 2009a, pp. 601-640.

⁷⁷ Sull'itinerario artistico di de Matteis, si veda PESTILLI, 2013, monografia di uno studioso americano residente a Roma, frutto di lunghe e accurate indagini.

⁷⁸ Si veda PIQUERO LÓPEZ, 1986. Un'opera del pittore arrivata in Spagna e attualmente facente parte della collezione della madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, è una *Maddalena penitente*, così come si legge nell'articolo di una dottoranda che sta lavorando sulle tracce di de Matteis in Spagna: DE ANGELIS, 2017.

⁷⁹ ZARCO DEL VALLE, 1870, p. 278.

⁸⁰ *Donación de muchas prendas y halajas echa por el Nuestro Señor Conde de Cocentaina al convento de Nuestra Señora del Milagro*, in ADM-To, leg. 11, doc. 17, ff. 1-6r. Il documento, datato 11

iconografico, de Matteis unì la storia della Virgen del Milagro alla vita di Santa Chiara⁸¹. Sulle pareti laterali del presbiterio, quasi a incorniciare l'icona della Vergine, si incontrano le due tele di maggior formato, entrambe firmate e datate 1696, che raccontano la storia dell'evento miracoloso che dà il nome alla chiesa: il *Miracolo delle lacrime* (**fig. 63**), che rievoca il prodigio avvenuto nel 1520, e *Processione e trasferimento dell'immagine nel 1679* (**fig. 64**), dove è rappresentato il gruppo che sostiene il ciborio. Mentre nel primo quadro si riconosce il ritratto di Diego de Benavides (**fig. 63a**), nel secondo compare quello del figlio Francisco (**fig. 64b**). L'immagine della Vergine rispecchia fedelmente l'icona di Cocentaina, dettaglio che induce a pensare che il pittore conoscesse l'originale attraverso un disegno o un'incisione, o forse attraverso quel "cuadro pequeño de Nuestra Señora santa del Milagro, con marco de plata", registrato nell'inventario stilato alla morte della viceregina Francisca de Aragón e lasciato in eredità alla figlia Rosalía.

I dipinti collocati nella navata destra mostrano gli episodi più significativi della storia dell'ordine, soprattutto quelli legati alle vicende biografiche di Santa Chiara: *Vestizione di Santa Chiara* (**fig. 65**), *Santa Chiara scaccia i saraceni*, *Miracolo dei pani* e *Morte di Santa Chiara*; nella navata sinistra si trovano invece quelli con scene della vita di San Francesco e di Cristo: *Vestizione di San Francesco*, *Le stimmate di San Francesco*, *Cristo consolato da un angelo* e *Incoronazione di spine*.

Dal documento del 1697 risulta anche che il viceré donò due quadri con "santas de medio cuerpo, de devoción y con sus marcos como los

novembre 1697, è stato già in parte pubblicato da CEREZO SAN GIL, 2006, p. 152, nota 69; si trascrive qui in Appendice 8 comprensivo anche delle restanti voci finora inedite.

⁸¹ Per un affondo sull'iconografia e sui rimandi stilistici delle opere: DE ANGELIS, 2019.

antecedentes, con otras pinturas”, opere che nel 2006 Cerezo San Gil, al momento della pubblicazione della sua monografia, credeva perdute.

Le due tele *Santa Isabella di Ungheria* e *Santa Chiara*, erano invece custodite in alcuni spazi privati del monastero e sono state esposte per la prima volta al pubblico nel 2009 a Valencia, in occasione della mostra *La gloria del barocco*⁸². Per quanto riguarda gli altri dipinti, potrebbero identificarsi con quelli esposti nel Salón de los Embajadores del Palau Comtal dove, in una piccola raccolta di quadri di diversa provenienza, Cerezo San Gil ne ha riconosciuti alcuni di scuola italiana⁸³.

⁸² Si veda *La gloria del barocco*, 2009. Le due opere sono state sottoposte a interventi di restauro a cura dell’Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

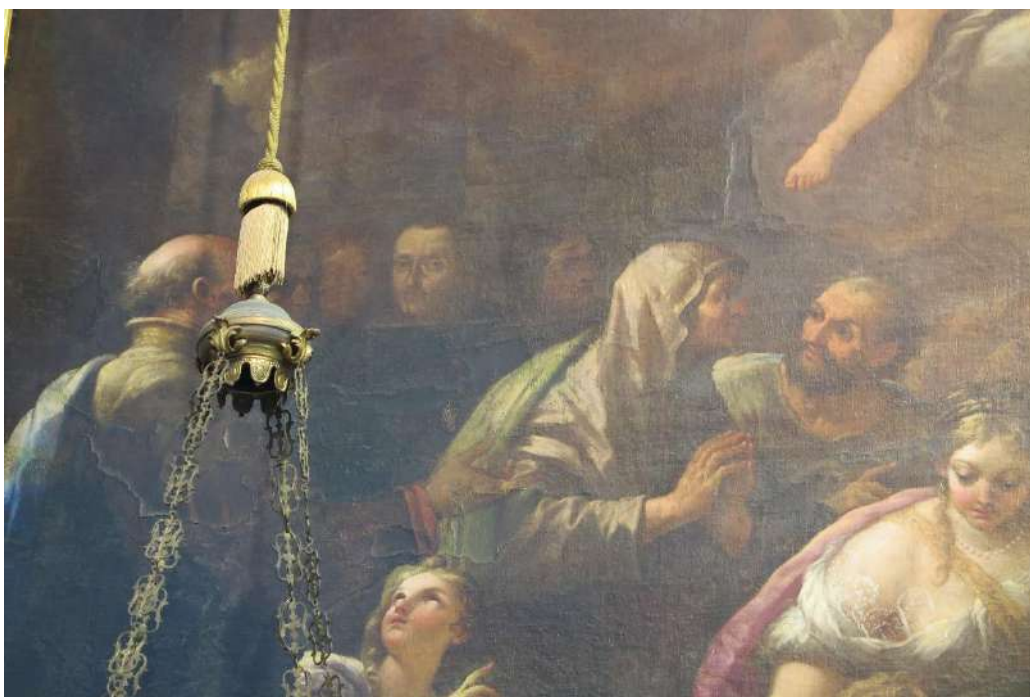
⁸³ Si veda CEREZO SAN GIL, 2006, p. 160.



62. Chiesa del Convento della Virgen del Milagro, Cocentaina



63. Paolo de Matteis, *Miracolo delle lacrime*, 1696



63.a. Paolo de Matteis, *Miracolo delle lacrime* (particolare con il ritratto di Diego de Benavides), 1696



64. Paolo de Matteis, *Processione e trasferimento dell'immagine della Virgen del Milagro nel 1679*, 1696



64a. Paolo de Matteis, *Processione e trasferimento dell'immagine della Virgen del Milagro nel 1679* (particolare con il ritratto di Francisco de Benavides), 1696



65. Paolo de Matteis, *Vestizione di Santa Chiara*, 1696

Capitolo 6

Lo spazio urbano. Ingegneri e architetti al servizio del viceré

6.1 I viceré napoletani e la difesa della città tra XVI e XVII secolo

La difesa del territorio nel regno di Napoli costituì sempre uno dei principali obiettivi stabiliti nel grande progetto politico tracciato dai sovrani spagnoli. Era necessario assicurare, da parte del governo centrale, la sicurezza dei confini, perché Napoli da un lato viveva la costante minaccia dei turchi e dall'altro quella dei francesi. Architetti, esperti militari e ingegneri erano inviati dal viceré di turno a effettuare ispezioni e sopralluoghi nelle aree da fortificare o nelle strutture preesistenti, con lo scopo di stendere relazioni da inviare al sovrano spagnolo. Proprio durante il vicereame spagnolo cominciò ad acquisire sempre più importanza a Napoli la figura dell'ingegnere, grazie al suo progressivo inserimento nell'apparato dell'amministrazione pubblica e al ruolo ufficiale a servizio del viceré. L'ingegnere cominciò a trasformarsi in una figura poliedrica, interessandosi alle strutture militari, oltre che alle opere pubbliche e alla progettazione di piani urbanistici e di apparati effimeri.

Per tracciare a grandi linee la storia dei viceré napoletani che si distinsero per aver dato particolare impulso alle opere di fortificazione non si può che partire da Pedro de Toledo, per poi proseguire con Antonio Álvarez de Toledo, V duca de Alba, Íñigo Vélez de Guevara, VIII conte di Oñate, fino ad arrivare a Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban; tutti realizzarono opere di significato strategico, impiantando nuove strutture o ripristinando quelle presenti ma in cattive condizioni

Pedro de Toledo, viceré dal 1532 al 1553, fu il primo a mettere in pratica un sistematico piano di espansione della città, anche se teso soprattutto alla

militarizzazione del territorio. Tra i progetti più riusciti si annovera quello della trasformazione di Castel Sant'Elmo, la cui realizzazione, affidata all'architetto Pedro Luís Escrivá, fu voluta fortemente dal viceré per il suo significato politico: dimostrare ai napoletani le grandi capacità tecniche degli spagnoli, insieme alla loro supremazia e determinazione sul piano politico¹. Con Pedro de Toledo e Luís Escrivá l'architettura militare si convertì in una vera e propria disciplina scientifica con una sua formazione specifica; a Escrivá si deve anche il primo trattato spagnolo sulle fortificazioni, pubblicato nel 1538². Durante il lungo governo di Pedro de Toledo, il sistema di difesa napoletano promosso fu così imponente da risultare determinante per tutti gli sviluppi successivi.

Antonio Álvarez de Toledo, V duca d'Alba e viceré dal 1622 al 1629, è ricordato non solo per Port'Alba, fatta costruire nel 1625, ma anche per aver ricostruito nello stesso anno il molo dopo un incendio che lo aveva devastato³. Ordinò l'aggiunta, al termine del braccio orientale, di un baluardo difensivo con quattro torri dominate "dalla statua di San Gennaro Protettore della Città, per difesa del Porto, come lo mostra l'iscrizione"⁴.

L'altra struttura di grande importanza difensiva che fu potenziata dal viceré Íñigo Vélez de Guevara, VIII conte di Oñate, in maniera tale da farle assumere l'aspetto di un vero e proprio castello, era il Torrione del Carmine, incorporato nel sistema di mura difensive costiere. Durante il suo governo si realizzarono interventi nelle fortezze di Castel Sant'Elmo e Castelnuovo, e si cominciò a lavorare al progetto di riforma del porto marittimo, che purtroppo

¹ Per un approfondimento sulle vicende costruttive, si veda MAURO, 1998.

² Sull'argomento esiste una solida tradizione di studi che ha prodotto una bibliografia molto vasta, che qui non trova spazio per essere riassunta; è tuttavia utile ricordare che l'ultimo contributo che ha come oggetto l'attenzione del viceré alla difesa del territorio è BRUNETTI, 2016.

³ Si veda MAURO, VICECONTE, PALOS PEÑARROYA, 2017, p. 236.

⁴ PARRINO, 1692-1694, vol. II, p. 171.

non fu mai portato a termine⁵, così come non fu completato per mancanza di denaro quello che prevedeva il recupero di Castel dell'Ovo.

Sarà Francisco de Benavides ad avviare, tra il 1689 e il 1692, il grande progetto dell'edificazione del fortino sul castello. La costruzione e il consolidamento delle strutture difensive furono tra gli scopi prioritari della sua pratica di governo, già prima di arrivare a Napoli. Il IX conte di Santisteban aveva maturato già un buon livello di conoscenze militari a partire dal 1672, anno in cui Carlo II lo aveva nominato capitano generale di Granada con lo scopo di ispezionare le piazzeforti costiere e informarlo dello stato in cui si trovavano. I suoi primi passi nel mondo militare sembrano così orientare i suoi interessi verso gli aspetti professionali della guerra e le opere di fortificazione, indizio confermato dai trattati che conservava nella sua biblioteca⁶.

⁵ Si veda MINGUITO PALOMARES, 2011, in particolare pp. 335-389. L'autrice, a p. 341, nota 25, segnala un documento che descrive lo stato delle fortificazioni napoletane del XVII secolo: *Relación del estado y características de la construcción de las fortificaciones que existen en Italia de los españoles hacia finales del XVII*, in AHN, Estado, Nápoles, leg. 2144.

⁶ Sull'analisi della biblioteca e le riflessioni sulla tipologia di testi, si veda Cap. 2.

6.2. L'ingegnere Carlos de Grunenbergh e le opere di fortificazione in Sicilia

Fortificación, es arte que enseña a cerrar, y fortificar una Plaza, para que pocos se pueden defender a cubierto, de muchos; y si esto es de suerte que no aya parte en toda ella, que no esté vista y defendida de otra, se dirá que es Plaza fortificada; y siendo solo con una cerca de muralla, se le dará Titulo de cerrada; más no, de fortificada.

(Sebastián Fernández de Medrano, *El Ingeniero de la moderna arquitectura militar*, 1687)

In una relazione manoscritta relativa agli anni siciliani del governo di Francisco de Benavides e conservata presso la biblioteca della Fundación Bartolomé March di Palma di Maiorca, si legge che “a lo que principalmente se aplicò el Conde, desde los principios de su gobierno, fue a perficionar las fortificaciones de los castillos”⁷. La sua esperienza in materia militare gli permise infatti, appena arrivato in Sicilia, di individuare le aree idonee ad accogliere nuove strutture difensive e di selezionare tecnici esperti nel campo. L'ingegnere con cui collaborò per molti anni fu il fiammingo Carlos de Grunenbergh, la cui carriera risulta molto più documentata rispetto a quella del fratello Fernando.

Ingegneri esperti nella pianificazione di sistemi difensivi, i Grunenbergh si distinsero dal 1656 per alcuni lavori di fortificazioni nella penisola iberica. Tra il 1662 e il 1666, nel corso dell'ultima fase della guerra di restaurazione portoghese, migliorarono il sistema difensivo galiziano, ricostruendo e

⁷ *Relación del Gobierno de Sicilia, del Conde de Santisteban, desde 11 de Diciembre de 1678 que tomó posesión, hasta el día 11 de junio 1687 haviendole sucedido el Duque de Uzeda*, in FBM, B81-F-12, f. 211r. Già citato in MANFRÈ, 2014, vol. 2, pp. 164 e ss., il fondo offre dettagliate descrizioni sul sistema difensivo di Siracusa e Augusta e sul Lazzaretto di Messina. Per ulteriori notizie su quest'ultimo, si veda anche il documento *Instrucciones dadas por el Conde de Santo Stefano, sobre el lazareto y disposiciones de Sanidad*”, in AHNo, Frías, caja 74, n. 56.

ampliando le fortezze già esistenti⁸. Dopo essere tornati a Madrid tra il 1666 e il 1667 e aver presentato alla regina Marianna d'Austria un progetto per rendere navigabile il Manzanarre, giunsero in Italia nel 1669, prima nello Stato dei Presidi toscani e successivamente nel Regno di Napoli, impegnati nei progetti di riforma delle fortificazioni cittadine e della struttura portuale⁹. Tuttavia la tappa napoletana di Carlos fu breve perché nel 1671 fu chiamato in Sicilia dal viceré Claude Lamoral, principe di Ligne, con il compito di progettare un nuovo e più efficace sistema difensivo della costa orientale¹⁰.

Allo stato attuale delle ricerche, sono soprattutto le opere di Carlos in territorio siciliano a essere note, grazie alle numerose fonti conservate nell'Archivo General de Simancas, dove è ricordato per le tante e innovative soluzioni tecniche messe in opera a Catania, Augusta e Siracusa. Per quanto riguarda Augusta, importante porto militare, fu proprio Benavides a commissionargli nel 1680 la ricostruzione della Torre d'Avalos, parzialmente danneggiata dopo l'assedio della flotta francese nel 1675, e la Porta che costituiva l'ingresso alla città, il cui accesso era consentito da un ponte che congiungeva la piccola isola alla terraferma; sulla Porta sono ancora leggibili una lastra commemorativa e uno stemma dedicati al viceré¹¹ (**figg. 66- 66a**).

Nell'aprile del 1680 Carlos de Grunenbergh si trovava ancora ad Augusta, quando Benavides gli ordinò di portare rapidamente a termine la costruzione delle opere per recarsi il prima possibile a Messina, città in cui già da anni si stava facendo pressante, da parte del sovrano Carlo II, la richiesta di edificare

⁸ Si veda ROMERO MUÑOZ, 2019.

⁹ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3.296, doc. 25, ff. 149-154.

¹⁰ In realtà sulla data precisa del suo arrivo in Sicilia permangono ancora molti dubbi; in RIBOT, 2002, p. 42, viene collocata ad esempio nel periodo della rivolta antispagnola di Messina.

¹¹ Il testo della lastra è il seguente: "D.O.M. Carolo II Hispaniarum ac Siciliae rege imperante, Siciliae prorex D.Franciscus Benavides Comes Santistevan/ Siciliae prorex in tanti portus litore muniendo/ non solum Siciliae sed totius Italiae et Christiani/ nominis incolumitati consuler e extimavit/ anno MDCXXCI"; si veda RUGGIERO, 2018, p. 127, note 62, 64, con la relativa bibliografia.

una cittadella bastionata¹². L'ingegnere, arrivato a Messina nello stesso mese, presentò un progetto a Benavides, e la sua innovativa elaborazione fu approvata dal sovrano, come attestato da un dispaccio reale scritto dal segretario Manuel de Lira il 29 agosto 1680, in cui si dichiarava che era stato "dado principio a la Ciudadela de Mecina con parecer del Ingeniero Grunenbergh y aprobación del maestre de campo General"¹³. La sua costruzione, cominciata nel 1680 e terminata nel 1687, espressione di controllo della monarchia spagnola sulla città riconquistata dopo i moti del 1674-1678, costituì motivo di orgoglio per il viceré Benavides. La Real Cittadella (**fig. 67**) fu infatti lodata da tutti coloro che visitavano la città di Messina, tra cui l'abate Giovan Battista Pacichelli, che nel suo *Moderno Stato della Sicilia, compreso dalla sua navigazione e passeggio*, pubblicato nel 1685, la definì come una straordinaria fortezza che "non harà simile sorti in tutta l'Europa nella vastità, munitione e forma di architettura"¹⁴.

Contemporaneamente ai lavori in Sicilia, Carlos de Grunenbergh si era recato tre volte a Malta, chiamato per partecipare insieme ad altri ingegneri ai lavori di modernizzazione del sistema difensivo¹⁵. A La Valletta è ancora oggi conservato in collezione privata un suo ritratto, attribuito a Mattia Preti e datato 1687¹⁶, in cui l'ingegnere è raffigurato in armatura militare mentre tiene in mano una mappa (**fig. 68**).

¹² Sui progetti per la Cittadella, si veda MANFRÈ, 2016.

¹³ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3527, n. 57.

¹⁴ Il passo di Pacichelli è tratto da MANFRÈ, 2016, p. 240. Sulle vicende architettoniche della fortificazione attraverso i secoli, si veda BONIFACIO, 2015.

¹⁵ Sui viaggi dell'ingegnere si veda ROMERO MUÑOZ, 2016.

¹⁶ Le uniche notizie sul quadro sono in BONELLO, 2011.



66. Porta di Augusta, 1681



66 a. Porta di Augusta (particolare con stemma e lastra commemorativa), 1681



67. Carlos de Grunenbergh, *Messina*, 1686



68. Mattia Preti (attrib.), *Ritratto di Carlos de Grunenbergh*, 1687

7.2. Dal cordoglio per il terremoto alla delizia del baluardo di Santa Lucia

Ci vediamo caduti e immersi nel profondo del cordoglio e della tristezza, effetti infausti dell'orribile terremoto accaduto sabato 5 del corrente sulle 21 ore il quale ha cagionato rovine tali, che ci vorranno secoli e immensi tesori per ripararle

(Racconto del terremoto successo in Napoli e luoghi convicini)

Francisco de Benavides era arrivato da poco a Napoli, quando la città fu sconvolta da un disastroso sisma. Era il 5 giugno del 1688 e la notizia della “confusión grande que motivò en Nápoles el terremoto”¹⁷, si diffuse rapidamente, travalicando i confini della città e della penisola, come testimonia la documentazione diplomatica conservata presso gli archivi di Stato di Venezia¹⁸ e di Modena¹⁹, insieme ad alcune relazioni a stampa pubblicate a Londra e Parigi²⁰. Si assistette a una fioritura di cronache e resoconti con chiaro intento apologetico, che raccontavano dell’atmosfera di terrore contrapposta all’atteggiamento rassicurante delle autorità laiche ed ecclesiastiche. Nel panorama dei testi pubblicati all’indomani delle numerose calamità naturali che colpirono Napoli, quelli relativi al terremoto del 1688 si differenziarono infatti in maniera significativa da avvisi e cronache della prima metà del secolo, dove

¹⁷ “Lettera di Juan Francisco Pacheco Téllez-Girón, V duca di Uceda, a Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX duca di Medinaceli”, 11 giugno 1688, in FBM, B 84 C-07, f. 11 v. Il duca di Uceda, successore di Benavides nel governo siciliano, fu nominatoviceré il 9 aprile del 1687.

¹⁸ In ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, Napoli, filza 98, nn. 122-124, sono conservati tredici fogli di avvisi diretti al Senato, scritti tra l’8 e il 22 giugno dal residente veneziano Antonio Maria Vincenti, in cui si legge il resoconto dei danni causati dal terremoto.

¹⁹ “Lettera di Niccolò Maria Strozzi al duca di Modena”, 29 giugno 1688, in Archivio di Stato di Modena (d’ora in avanti ASM), Fondo Ambasciatori, Napoli, busta 30, f. non num. L’ambasciatore accenna alle “rovine qui, ed in diverse parti del Regno successe per l’orribile terremoto già scorso”.

²⁰ La notizia è riportata da CANTABENE, 2004, p. 55.

si argomentava soprattutto sulle eventuali cause del sisma, dedicando poco spazio alla descrizione dell'evento. I veri protagonisti diventarono, nei testi post-terremoto del 1688, il viceré Benavides e il cardinale Pignatelli, come si legge ad esempio nel *Racconto del terremoto successo in Napoli e luoghi convicini*, relazione manoscritta finora inedita, conservata nella Biblioteca Nacional di Madrid²¹. Questa non presenta significative differenze rispetto alle cronache contemporanee, ma vale la pena segnalarla perché trovandosi all'interno di un volume dal titolo *Papeles Históricos del Reyno de Nápoles*, costituisce un'ulteriore prova della circolazione delle *scritture del disastro*, per utilizzare un'espressione di Domenico Cecere²². La relazione si apre con la descrizione dei danni alle maggiori chiese cittadine e alle opere d'arte in esse custodite, prestando particolare attenzione, come di consueto, alla Chiesa del Gesù Nuovo dove i danni riguardavano "la gran cupola con due collaterali, la prima dipinta dal celebre pittore Cavalier Lanfranco, del cui pennello solo ne sono rimasti intatti l'angoli rappresentanti li quattro evangelisti et una delle due fu dipinta da Giovan Bernardino Azzolino detto il Siciliano et l'altra dal famoso Luca Giordano vivente"²³.

Il compilatore del *Racconto* tesse le lodi del viceré Benavides, per non aver abbandonato la città "spronato dalla sua natural pietà e bontà cristiana", e dell'arcivescovo Pignatelli per la sua capacità di contenere lo sconcerto della

²¹ *Racconto del terremoto successo in Napoli e luoghi convicini*, in BNE, Ms 8379, ff. 173r-174r.

²² Sull'analisi di alcune *scritture del disastro* pubblicate a Napoli nel XVII secolo si vedano CECERE, 2017 e CECERE, DE CAPRIO, GIANFRANCESCO [ET AL.], 2018. Quest'ultimo, volume che raccoglie numerosi saggi di diversi autori, è il frutto delle ricerche condotte nell'ambito del progetto *Disaster Texts. Literacy, Cultural Identity, Coping Strategies in Southern Italy between the Late Medieval and Early Modern period* (2014-2016), promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici della Federico II, coordinato dalla linguista Chiara De Caprio. Il progetto ha dato vita a quello attualmente guidato dallo storico Domenico Cecere, dal nome *Discompose* (2018-2023), che prevede la raccolta, trascrizione e digitalizzazione delle "scritture del disastro" conservate in archivi e biblioteche europee.

²³ Ivi, f. 173r.

popolazione attraverso processioni e “confessioni nelle pubbliche piazze”. In particolare per quanto riguarda il clima di esaltazione religiosa, risulta chiaro che ormai l’elemento miracoloso consistente nell’intervento delle forze divine stava permeando il racconto delle catastrofi, come nel libretto stampato a Napoli nell’estate del 1688 in cui si raccontava del vescovo di Benevento Vincenzo Maria Orsini, futuro papa Benedetto XII, che scampato al cedimento del palazzo vescovile grazie alla visione delle immagini di San Filippo Neri, viene raffigurato in un’incisione di Giovanni Girolamo Frezza mentre viene aiutato dalla popolazione a liberarsi delle macerie (**fig. 69**)²⁴.

Per tornare alle misure adottate dal viceré Benavides, un altro messaggio dall’intento celebrativo è veicolato dal testo *Notizie storiche de’ terremoti succeduti ne’ secoli trascorsi, e nel presente*, scritto dall’abate Vincenzo Magnati e dedicato a Carlo II; anche qui l’accento è posto sul “cuore magnanimo e pio” del viceré, “che non solo non abbandonò il Regio Palazzo, anzi continuamente andò girando per la città”²⁵. Secondo i resoconti dell’epoca, Benavides si preoccupò di far sgombrare le strade, di nominare appositamente una commissione composta da quattro consiglieri preposti a contenere il disordine e di incaricare gli ingegneri regi di controllare lo stato degli edifici pubblici²⁶. Ma fu davvero così? In realtà, come messo in luce anche da Cantabene, il programma vicereale servì solo a contenere provvisoriamente l’emergenza, rispecchiando in questo la volontà del governo spagnolo che non ordinò mai una vera e propria riorganizzazione della struttura urbana, così come aveva già dimostrato in occasione dei passati eventi catastrofici, tra cui l’eruzione del Vesuvio del 1631²⁷. A conferma di ciò, nell’Archivo General de Simancas,

²⁴ Fu soprattutto il territorio del Sannio a subire più danni; si legge infatti, in ANTONELLI, 2012, p. 450, che mentre Napoli subì “gran daño”, a Benevento e Cerreto “cayò todo”.

²⁵ MAGNATI, 1688, p. 246.

²⁶ Sull’elenco dei testi, si veda CANTABENE, 2004, p. 56, nota 4.

²⁷ Ivi, p. 55.

insieme a una relazione di cui si tratterà più avanti, è conservata una lettera di risposta da parte di Carlo II a una missiva in cui Benavides gli comunicava sommariamente i danni subiti dalla città. Il sovrano gli chiedeva una relazione dettagliata, invitandolo tuttavia a sostenere la popolazione soprattutto con le pratiche di penitenza affinché si scongiurasse il ripetersi del disastro²⁸. In questa direzione si pone come un'interessante chiave di lettura la *Relación de los daños que ha ocasionado en esta ciudad y reyno de Nápoles el terremoto del día 5 de junio de 1688*, inviata il 20 agosto da Benavides a Carlo II, in cui erano riportati in termini economici i danni strutturali subiti dagli edifici cittadini, soprattutto quelli ecclesiastici²⁹, e in cui le cifre stimate per le ristrutturazioni ritenute indispensabili erano frutto di perizie stilate da ingegneri.

Attraverso la lettura di alcuni documenti tutti diretti al viceré, tra cui suppliche, viglietti, relazioni di danni, richieste di interventi su fortezze, palazzi e torrioni, emerge soprattutto l'urgenza di prestare attenzione allo stato delle fortificazioni militari, i cui controlli furono affidati a Francesco Antonio Picchiatti e Luca Antonio Natale. Pochi giorni dopo l'evento catastrofico si inviò a Carlo II una lettera in cui il Maestro di Campo Rodrigo Correa de Castelblanco, Governatore del Torrione del Carmine, chiedeva di poter procedere con i lavori sulla struttura approvati da Picchiatti, "siendo dicha torre uno de los cuerpos de Guardia muy principales de esta guarnición"³⁰. Contemporaneamente anche il Presidio di Pizzofalcone fu sottoposto a controlli da parte di Natale; dietro ordine del viceré, che gli chiedeva di relazionare lo stato del presidio militare, l'ingegnere lo rassicurava dichiarando che fortunatamente il terremoto non aveva "fatto danno di cosa

²⁸ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3319, in CANTABENE, 2004, p. 57, nota 15.

²⁹ La relazione, conservata in AGS, Secretarías Provinciales, leg. 56, è oggetto di un'accurata analisi in FERNÁNDEZ SANTOS ORTIZ-IRIBAS, 2010.

³⁰ ASN, Segreteria dei viceré, busta 694, 9 giugno 1688, n. 251.

alcuna e le abitazioni dei soldati stanno benissimo”³¹. Invece tra gli edifici pubblici, quelli che subirono i danni maggiori furono quello della Vicaria, la cui verifica fu affidata a Francesco Antonio Picchiatti³², e della sala della Tesoreria, per cui si chiese di provvedere ai ripari in tempi brevi, poiché il sisma “ha ofendido mucho el techo de la referida sala de la tesoreria”³³.

Per quanto riguardava le chiese, quella che subì più danni, secondo la *Relación* inviata dal viceré, fu quella del Gesù: crollarono tre cupole, l’intera navata sinistra e le cappelle di Sant’Ignazio³⁴ e di San Francesco Saverio, affrescate da Azzolino, Corenzio, Lanfranco, e Giordano. I padri gesuiti fecero appello a Benavides per ottenere dal regio Arsenale il materiale necessario ai primi interventi di restauro sui “tetti di quella chiesa fracassati dal terremoto”³⁵.

Molte altre chiese risultarono lesionate, tra cui quelle di San Paolo, dei SS. Apostoli, di San Gaudioso, di San Domenico e di San Lorenzo; nel Duomo i dipinti di Giordano subirono danni enormi, così come la cappella del Tesoro³⁶. I prezzi dei materiali da costruzione purtroppo crebbero molto e cominciarono a scomparire dal mercato, con la conseguenza che si generò un rallentamento complessivo dei lavori. Così come subirono forti rallentamenti anche le attività di governo e quelle giudiziarie, a causa delle cattive condizioni in cui versavano gli edifici pubblici. A Napoli, come sostiene Riccardo Lattuada, si pensò quindi a contenere l’emergenza facendo prevalere la linea del recupero del patrimonio

³¹ ASN, Segreterie dei viceré, busta 695, 17 giugno 1688, n. 266.

³² Si veda CANTABENE, 2004, p. 57, nota 19. Il documento per la richiesta è in ASN, Segreterie dei viceré, busta 694, 7 giugno 1688, n. 138.

³³ ASN, Segreterie dei viceré, busta 694, 9 giugno 1688, n. 252.

³⁴ Luca Giordano ricevette 50 ducati dal padre Carlo Marchese “per regalo per haver gratiosamente accomodato tre quadri di Ribera della cappella del loro padre Ignatio guastati dal terremoto nella chiesa della Casa professa della Compagnia di Gesù”: ASBN, Banco dello Spirito Santo, 1690, matr. 701, in NAPPI, 1981, p. 61. Sulla ricostruzione post terremoto a Napoli si veda anche LATTUADA, 2002.

³⁵ ASN, Segreterie dei viceré, busta 695, 16 giugno 1688, n. 157.

³⁶ Per la tavola sinottica dei danni basata sulla *Relación*, si veda FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, 2010, p. 76, fig. 2.

già esistente. I motivi alla base dell'esclusione di interventi radicali potrebbero tuttavia, sempre secondo Lattuada, non essere stati solamente di tipo economico, ma risiedere nel significato devozionale legato agli insediamenti religiosi e alle strutture architettoniche più rappresentative³⁷. A questo proposito, basti riflettere sul fatto che nella *Relación* vengono elencate soprattutto le chiese e le costruzioni più importanti della città, lasciando in ombra l'edilizia civile.

Gli unici provvedimenti post-terremoto, risalenti al 9 giugno, furono il voto del Consiglio Collaterale riguardante alcune misure prese da Benavides, come l'approvazione di alcune verifiche strutturali da parte di Picchiatti e l'emissione di una prammatica per vietare l'aumento dei prezzi dei materiali. Oltre queste iniziative non fu mai in realtà messa in atto una vera e propria pianificazione normativa. Di fatto anche la sospensione della Beneficiata lasciò trapelare il messaggio di affidarsi soprattutto alla benevolenza divina; la decisione di vietare il gioco d'azzardo, perché potenzialmente stimolatore del castigo divino, fu sollecitata dalla Chiesa e successivamente accettata di buon grado dalla Corona, come si legge in un avviso partito da Roma il 19 giugno e diretto a Carlo II:

Con las cartas de Nápoles que ha traido el Alcance de la
posta de España, me avisa el Conde de Santistevan, que
informados de los pecados que ocasionava el Juego de la
Beneficiada, ha resuelto quitarle o suspenderle, para
aplacar la ira de Dios que se demuestra en el terrible
terremoto que ha havido en aquella ciudad y reyno³⁸.

³⁷ Si veda LATTUADA, 2002, pp. 205-231. Il contributo pone per la prima volta l'accento sulla necessità di studiare l'influenza dei terremoti sul corpo urbano della Napoli del XVII secolo. Lattuada aveva già accennato all'influenza del terremoto come un potenziale attivatore di una positiva tensione artistica e architettonica nel catalogo della mostra *Capolavori in festa 1997*, pp. 32-36.

³⁸ FBM, B82-F-11, 19 giugno 1688, f. 301v.

L'attenzione che il viceré dedicò alla risoluzione dei problemi della ricostruzione fu quindi minima, poiché prevalentemente impegnato nel compito di sostituzione della moneta³⁹. Tuttavia la volontà di ritorno alla normalità è documentata da una lettera che Benavides scrisse a Carlo II, il 3 settembre del 1688, comunicandogli di aver ricevuto “por los caballeros y damas de esta ciudad” la richiesta di riaprire il baluardo di Alcalà per restituire alla nobiltà la possibilità di una zona di passeggio:

en el sitio que llaman de Santa Lucia, para que pudiesen entrar los coches y gozar esta nobleza del fresco y recreo de aquel pasaje en el verano como lo hacían antes que le hiciesse cerrar mi antecesor el marques del Carpio⁴⁰.

La zona dedicata al passeggio era stata aperta per la prima volta da Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duca d'Alcalà, e viceré di Napoli dal 1629 al 1631 (**fig. 70**), come si legge in Baltasar Porreño: “se hizo un baluarte junto a Castel del Ovo, à la parte del mar, que llaman del Duque de Alcalà”⁴¹. Così raccontava cinquant'anni dopo anche Carlo Celano:

Nell'anno poi 1626 don Parafan de Ribera duca d'Alcalà iuniore da questa fontana continuò la strada e la muraglia, e la fe' terminare con ampio torrione, anco detto di Santa Lucia, avanti del ponte del Castel dell'Ovo, e questo era la delitia de' napolitani, essendo che ne' tempi estivi se ne vedeva una quantità grande in carrozza a goder del fresco e dell'amena vista di Posilipo e di tutto il nostro cratere, con le sue dilette riviere; hor questo luogo, che dalla

³⁹ A proposito dell'impegno speso dal viceré nel cambio della moneta, si veda il Cap. 1.

⁴⁰ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3319, f. 112. Una lettera dallo stesso contenuto, ma datata 3 marzo è conservata in AGS, Secretarías Provinciales, lib. 348, ff. 289v-291r, è citata in FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, 2011, p. 54.

⁴¹ PORREÑO, 1639, p. 93. Ringrazio José Vicente Quirante Rives per la preziosa segnalazione.

parte d'oriente e di mezzogiorno veniva battuto dal mare, dal signor don Gasparro d'Aro marchese del Carpio, col pretesto di volerlo fortificare, fu tolto, levando alla città questa delitia. Il Marchese di Santo Stefano viceré, nell'agosto del 1688 loro la restituì col farlo riaprir di nuovo⁴².

Il marchese del Carpio, predecessore di Benavides, aveva infatti ordinato la chiusura del baluardo di Alcalà (**fig. 71**), proibendo l'accesso a una zona di passeggio tanto cara all'aristocrazia, così come aveva fatto con quello del Chiatamone, altro luogo amato dai napoletani⁴³. Si deve quindi la riapertura del baluardo a Benavides, che tuttavia comunicò, nella lettera già citata e diretta a Carlo II, di non aver ritenuto opportuno dare ascolto alla "Junta de Guerra" che aveva proposto la sua demolizione completa e di aver infine optato per una soluzione intermedia, che lasciasse intatta parte della fortificazione, creando una sola entrata per le carrozze, con l'obiettivo di non pregiudicare in alcun modo la funzione difensiva (**fig. 72**). Il sopralluogo fu stato effettuato dagli ingegneri Natale e Picchiatti, accompagnati dal Maestro di Campo Don Fernando Gonzalez de Valdés. A quest'ultimo era stata richiesta dal viceré una relazione firmata dai due ingegneri, con lo scopo di allegarla alla lettera da inviare a Carlo II:

Señor en execución de la orden que Vuestra Excellencia se
ha servido darme con billete del secretario de guerra de 23

⁴² CELANO, 1692, vol. V, p. 23. Celano fa confusione tra Pedro Afán de Ribera, viceré di Napoli dal 1559 al 1571, responsabile della costruzione del Torrione dell'Alcalà, e Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duca d'Alcalà, responsabile della sua apertura ma viceré dal 1629 e non 1626. Il baluardo era infatti già esistente ai tempi dell'architetto Domenico Fontana, responsabile tra il 1597 e il 1599 del grandioso progetto di sistemazione urbana dell'area occidentale della città, che incluse il prolungamento del preesistente muro del baluardo dell'Alcalà fino alla chiesa di Santa Lucia: cfr. VERDE, 2018, p. 20.

⁴³ Si veda CELANO, 1692, vol. V, p. 27. VIDALES DEL CASTILLO, 2016, p. 169, nota 580, legge in queste chiusure un tentativo di limitazione di privilegi alla nobiltà, da parte del governo spagnolo.

del corriente, passé a reconocer la fortificación del Baluarte Alcalá a Santa Lucia, llevando conmigo los ingenieros Lucas Antonio Natale y Francesco Antonio Picchiatti. Los quales refieren lo que se contiene en la adjunta relación firmada de su mano⁴⁴.

Finora non sono state rintracciate né la relazione né la pianta del sito richieste al viceré da Alonso Carnero, segretario di Stato, donde “venga claramente señalada la parte en que quiere abrirle”⁴⁵. Ci si può affidare per il momento solo alle parole di Parrino, che nel 1700 scrisse che il baluardo fu “restituito in parte dal Conte di Santo Stefano”⁴⁶. Benavides era arrivato a Napoli da pochi mesi ma era reso subito conto che la città e i territori militari dipendenti necessitavano di un’efficace struttura difensiva: stravolgere completamente una fortificazione vicino al mare avrebbe quindi significato non prendere in considerazione quest’urgenza.

Insieme a Natale, gli artefici di questa operazione di rafforzamento difensivo della città di Napoli furono l’ingegnere Fernando de Grunenbergh e il generale Marino Carafa.

⁴⁴ *Copia de consulta que hizo al Conde de Santisteban mi señor el maestro de Campo General Don Fernando Gonzalez de Valdés en 27 de agosto 1688*, in AGS, Estado, Nápoles, leg. 3319, f. 113r.

⁴⁵ AGS, Estado, Nápoles, leg. 3319, f. 111.

⁴⁶ PARRINO, 1700, vol. I, p. 39.



*L'Emo. Sig. Card. Frà VINCENZO M.^a ORSINI dell' ordine de
Predicatori, è liberato miracolosamente per Intercessione di
S. FILIPPO NERI dalle ruine del Terremoto seguito in Benevento
to li 5. Giug. 1688. Vit uolg. lib. 6. cap. 16.*

Cavalier Pietro Leone Ghezzi inv. e delin.

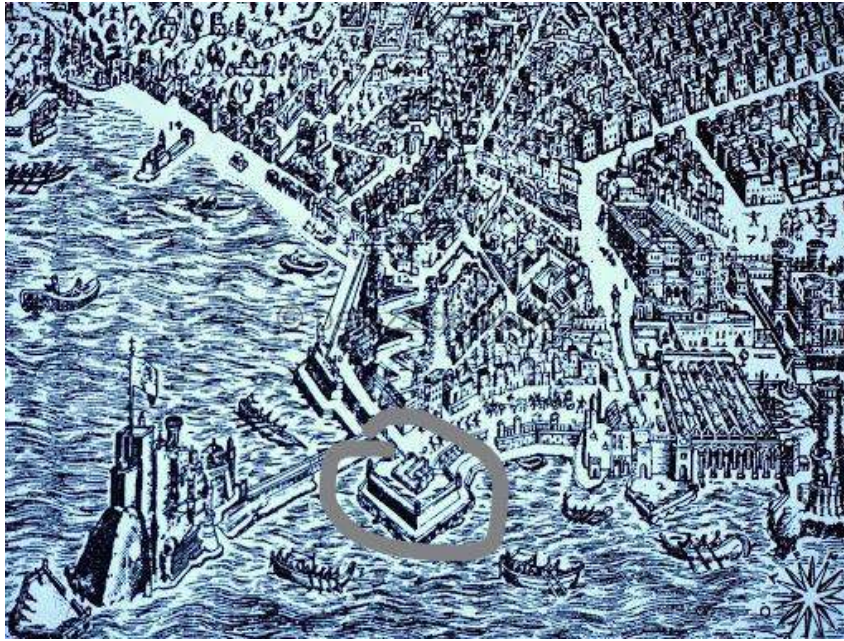
Girolamo Frezza Sculp.

45

69. Girolamo Frezza (su disegno di Pietro Leone Ghezzi), *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini liberato dalle rovine del terremoto di Benevento*, prima metà XVIII sec.



70. Autore ignoto, *Veduta della città di Napoli dal mare*, prima metà XVII sec.



71. Federico Pesche, *Fidelissimaes Urbis Neapolitanae cum omnibus viis acurata et nova delineatio* (particolare con il baluardo di Santa Lucia fortificato), 1685



72. Autore ignoto, *La Fidelissima città di Napoli* (particolare con il baluardo di Santa Lucia privo di parte della fortificazione) 1697

7.3. *“Un retrato de un General, con su ingeniero”*. Marino Carafa e Fernando de Grunenbergh tra Napoli e Orbetello

Se la carriera di Carlos de Grunenbergh fu caratterizzata da numerosi viaggi, non si può dire lo stesso per quella del fratello minore Fernando. Entrambi, come si è già detto, arrivarono a Napoli nel 1669 ma mentre Carlos fu chiamato in Sicilia, Fernando rimase a lungo nella città partenopea. Fu infatti coinvolto da Benavides non solo nel progetto e nella supervisione dei cantieri della batteria di Castel dell'Ovo, ma anche nei lavori alle fortificazioni di Orbetello, Porto Ercole e Porto Longone.

Nato dall'accordo siglato nel 1557 tra Cosimo I de' Medici e il sovrano spagnolo Filippo II d'Asburgo, lo Stato dei Presidi della Toscana, con capitale Orbetello dal 1577, fu considerato da quel momento come un territorio militare strategico per la protezione dalle mire espansionistiche della Francia. Tutti gli interventi del governo centrale mirarono quindi al potenziamento delle strutture difensive, e furono affidati al tempo del viceré Benavides a Fernando de Grunenbergh, che si occupò dei lavori di ripristino della Porta, della costruzione del bastione d'Arcos e della polveriera.

Le condizioni d'insicurezza in cui versavano le strutture toscane furono una delle costanti preoccupazioni del governo spagnolo e vicereale, come si evince da un dispaccio dell'11 febbraio 1688, inviato dal Consiglio di Stato al viceré, in cui si chiedeva di sollecitare l'ingegnere affinché redigesse una *“relación del estado que tienen las fortificaciones de Orbitelo y avise los medios que hay aplicado a ellas”*⁴⁷. Tuttavia un anno dopo, precisamente il 12 aprile 1689,

⁴⁷ ASN, Segreteria dei viceré, busta 681, 11 febbraio 1688. Inoltre da un dispaccio spedito quattro mesi dopo da Porto Longone, si viene a conoscenza che l'ingegnere non si era ancora recato in Toscana e che si restava in attesa del suo arrivo, affinché documentasse di persona lo stato *“imperfecto en que se hallan las fortificaciones de esta plaza y particularmente todas las exteriores”*: ASN, Segreteria dei viceré, busta 695, 18 giugno 1688.

Benavides confidava in una lettera al nipote Luis de la Cerda y Aragón, che la “falta de medios” gli impediva ancora di provvedere alla costruzione di nuove fortificazioni a Orbetello⁴⁸. Nell’agosto dello stesso anno, in un dispaccio diretto alla Sommaria, che faceva riferimento alla lettera allegata in cui l’ingegnere Grunenbergh segnalava “la suma falta que hacen las asistencias destinadas para las fortificaciones de la Plaza de Orbitelo”, il viceré chiedeva che lo si informasse in maniera precisa sul da farsi⁴⁹.

L’episodio determinante che fece prendere a Benavides alcune iniziative per migliorare la situazione difensiva fu la notizia che a Porto Longone, tra il mese di aprile e quello di maggio del 1691, non si era riusciti a fronteggiare un assedio francese⁵⁰. Tra i provvedimenti rientrò la nomina di Marino Carafa a Vicario generale dello Stato dei Presidi di Toscana, con il compito di assicurare un’efficiente difesa, sovrintendendo ai lavori di fortificazione e sorvegliando su eventuali abusi⁵¹. Il Vicario riuscì subito a ottenere l’assegnazione di un’ingente guarnigione⁵²; e Grunenbergh, che si trovava già lì, riuscì a instaurare con Carafa, “persona di qualità, autorità e competenza”⁵³, una felice collaborazione.

Il Vicario, fratello minore del più noto Marzio Carafa, VII duca di Maddaloni e X conte di Cerreto Sannita, aveva prestato servizio militare per la Corona spagnola dal 1676 fino al 1687, anno in cui fu nominato da Carlo II Cavaliere di San Giacomo. Già Maestro di Campo nel 1686 durante il vicereame napoletano

⁴⁸ FBM, B81-B-06/09, vol. II, f. 56.

⁴⁹ ASN, Sommaria, Dispacci, busta 74, f. 108r.

⁵⁰ Benavides elenca i suoi provvedimenti in una lettera diretta a Carlo II, esternando grande apprensione per la minaccia francese. La notizia della lettera è in FANCIULLI, 1999, vol. III, pp. 198-200.

⁵¹ Si veda BIONDI, 2019.

⁵² AGS, Estado, Nápoles, leg. 3322, f. 4: BIONDI 2019, p. 21, nota 7.

⁵³ Così viene definito nell’atto di nomina, conservato in ASN, Fondo Carafa di Maddaloni e Colubrano, busta 1-C/1, fasc. 1, lettera h: BIONDI, 2019, p. 20, nota 4. La nomina, avvenuta il 14 maggio 1691, è menzionata anche in CONFUORTO, 1930, v. I, p. 339.

del marchese del Carpio⁵⁴, nel 1688, a seguito del terremoto che rase quasi al suolo la cittadina di Cerreto Sannita, capoluogo di uno dei feudi familiari, si preoccupò di prestare soccorso alla popolazione. Questa circostanza fu ricordata da Vincenzo Magnati che raccontava di Marino Carafa inviato lì con il compito di portare “sollievo della Contea, e di quei afflitti popoli, rimirando i loro infortuni con occhio paterno”⁵⁵. La nomina a Vicario dei Presìdi, avvenuta appena due mesi dopo quella di Ministro della Giunta di Guerra, fu quindi considerata dallo stesso viceré un’iniziativa di grande importanza per la difesa di quei territori.

Carafa e Grunenbergh collaborarono efficacemente per portare a compimento alcune architetture militari, tra cui la Polveriera (**fig. 73**) e la Porta esterna di Terra (**fig. 74**). La prima, sistemata in un luogo strategico e attualmente sede del Museo Archeologico, è considerata un’opera di eccezionale valore, non solo per l’impianto strutturale, ma anche per le eleganti linee architettoniche. La porta d’ingresso è sormontata dallo stemma reale spagnolo e sulla parete laterale si trova una lastra di marmo con un’iscrizione in latino; sono andati perduti il busto di Carlo II, un tempo collocato in una nicchia costruita su un fianco dell’edificio, e le numerose insegne che decoravano la Polveriera⁵⁶. La Porta esterna di Terra, ristrutturata da Grunenbergh con l’obiettivo di rafforzare la difesa di Orbetello verso la terraferma, era riccamente decorata e ancora oggi è possibile ammirare lo stemma di Marino Carafa impresso sulla chiave di volta, sormontato da un’iscrizione che ricorda i lavori eseguiti per alzare un fossato.

La fiducia riposta nel generale Carafa e nell’ingegnere Grunenbergh non si esaurì con l’esperienza di Orbetello, poiché il primo, oltre a numerosi altri

⁵⁴ ANTONELLI, 2012, p. 394.

⁵⁵ MAGNATI, 1688, p. 318.

⁵⁶ Si veda MAIOLI URBINI, 1985, pp. 140-141.

incarichi, nel 1692 fu nominato membro del Consiglio Collaterale “senza soldo”⁵⁷, e il secondo rivestì un ruolo fondamentale nella vicenda della costruzione del fortino per Castel dell’Ovo. Non sorprende dunque la presenza, nell’inventario dei dipinti appartenenti alla viceregina, di un quadro di ampie dimensioni con il ritratto di entrambi: “un retrato de un General, con su ingeniero, sin bastidor, de nueve palmos y medio de alto y seis de ancho”⁵⁸. La voce non indica l’autore e purtroppo l’opera non è più rintracciabile nei successivi inventari di famiglia, ma resta comunque una preziosa testimonianza del rapporto che legava il viceré ai due principali attori del nuovo disegno del sistema difensivo.

⁵⁷ ASN, Fondo Carafa di Maddaloni e Colubrano, busta 1-C/1, fasc. 1, lettera O, f. 2: BIONDI, 2019, p. 24.

⁵⁸ Cerezo San Gil, in CEREZO SAN GIL, 2006, p. 349, ipotizza che il ritratto raffiguri Benavides con l’ingegnere Carlos de Grunenbergh o Juan de Retana; tuttavia di quest’ultimo, che la studiosa definisce come “responsable del *Real Patrimonio*”, non si è trovata alcuna notizia.



73. Aspetto attuale della Polveriera di Orbetello



74. Porta esterna di Terra di Orbetello

7.4. Il “fortino” di Castel dell’Ovo: dal progetto alla costruzione

D’ordine del Sig. Viceré Conte di Santo Stefano vi si sta presentemente innalzando un Forte Reale, capace di sessanta pezzi d’Artiglieria, distante quattrocento braccia, o sia un colpo di Cannone dal Corpo della Città.

(Domenico Antonio Parrino, *Teatro Eroico e Politico*, 1692-1694)

Nell’estate del 1692, l’ingegnere militare Luca Antonio Natale, in una relazione conservata nell’Archivio di Stato di Napoli, comunicò al viceré Benavides che i lavori per il fortino di Castel dell’Ovo stavano procedendo con molta lentezza, nonostante “li ordini necessari” dati al Partitario⁵⁹. Questa notizia non solo mette in discussione il racconto di Confuorto secondo cui i lavori, nel giugno del 1691, erano a buon punto⁶⁰, ma restituisce il difficile iter costruttivo di quella che costituì un’opera d’importanza strategica per la difesa della città di Napoli.

L’idea di installare una piattaforma con funzione militare sulla parte posteriore del castello, quella rivolta verso il mare, per impiantarvi pezzi di artiglieria pesante, era stata concepita nel 1688, anno in cui Natale stava procedendo anche alla creazione di una nuova polveriera. La paternità del progetto, che subì numerose revisioni anche a opera di altri ingegneri, è da ascrivere quindi a lui, come testimoniano il disegno autografo del 1688, conservato nell’Archivio di Stato di Napoli, e l’iscrizione trascritta da Parrino

⁵⁹ ASN, Segreteria dei viceré, busta 830, 31 luglio 1692.

⁶⁰ Si veda CONFUORTO, 1930, vol. I, p. 346: “Sua Eccellenza ha fatto fare un fortino attaccato al castello dell’Ovo, ch’era necessario per difesa in ogni evento di venuta forse qui d’armata nemica, per ponervi sopra molti pezzi di colombrine, le quali, tirando a pelo d’acqua, la faranno star discosta, se pur venisse a danneggiar questa città. E già vi si vanno mettendo i pezzi”.

nel suo *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, del 1700⁶¹. Quest'ultimo infatti, se nel *Teatro eroico e politico* del 1692 lo aveva citato come un'opera ancora in costruzione⁶², così come contemporaneamente scriveva Celano⁶³, nell'opera successiva aggiungeva molti dettagli:

un nobilissimo fortino, che sporge in mare, ove erano anticamente alcuni molini a vento, detto lo Scoglio del Sale, guernito di smisurate colobrine per custodia della città, dall'imbarcazioni maritime, fatto providamente costruire dal Conte di Santo Stefano con molta sua lode e gloria, ergendovisi un fonte colle di lui armi [*omissis*], di cui fu l'inventore il tenente generale dell'artiglieria del Regno, don Luca Antonio di Natale, come si vede in idioma latino d'intorno il cornicione dello stesso fonte⁶⁴.

Il "fonte" a cui Parrino si riferiva era un'epigrafe, purtroppo non più esistente ma che si conosce attraverso la stessa trascrizione fornita dall'autore:

*CAROLO SECUNDO Austriaco Rege
Lucullanarum delitiarum vetustati, novus fluentis limphæ,
sitientibus fons aperitur.
Hic denuò Patritiæ Virgineos irrigat, flores
Vesævi insanientis obtutu;
Vel olim Navarri memoria, ne terrearis
ambo animi fluentia ministrant:
Ad Francisci Benavides Excellentissimi hujus Regni Proregis
Leonem intererat,
Aguas prò igne suppeditare
Anno reparatæ salutis*

⁶¹ Sulle descrizioni del progetto e le relative piante, si veda ABETTI, 2015; il contributo fa luce sul ruolo svolto da Luca Antonio Natale nell'importante cantiere del castello, fornendo anche un *excursus* della sua carriera di ingegnere.

⁶² PARRINO, 1692-1694, vol. I, p. 25.

⁶³ CELANO, 1692, vol. V, p. 26.

⁶⁴ PARRINO, 1700, vol. I, pp. 39-40.

Le testimonianze a cui fare riferimento per ripercorrere la storia della batteria del Ramaglietto, chiamata così perché le colubrine furono sistemate a ventaglio sul torrione, sono molteplici. Tra queste, soprattutto per quanto riguarda il punto più controverso che fu quello dei pagamenti, risultano determinanti il racconto del cappellano Vidania e i registi contenuti in "Dispacci della Sommara", fondo dell'Archivio di Stato di Napoli in cui sono raccolti tutti gli ordini di pagamento pervenuti a quest'ufficio. L'analisi dei dispacci inviati dal Segretario di Stato alla Sommara dà infatti la misura dei continui cambiamenti da cui fu interessato il fortino, sia nella fase progettuale che in quella esecutiva.

Il 9 giugno 1691, quindi tre anni dopo che il Consiglio di Stato aveva già approvato la realizzazione dell'opera, Benavides scrisse a Carlo II di avere timore che "la Armada Francese podía infestar la ciudad" e di voler accettare il contributo finanziario da parte degli Eletti, che avevano messo a disposizione "ciento y cinquenta mil ducados de los avances de los Bancos en la moneda" per "hazer un Fortin sobre la mar, delante del castillo del Ovo"⁶⁶; il contributo sarebbe servito sia per la costruzione della batteria che per la fusione delle colubrine⁶⁷. Il segretario Antonio de Retes, il 26 agosto del 1691, inviò allora un dispaccio alla Sommara affinché "se forme la relación que se tiene en los gastos de esta fabrica del fortin de Castel del Ovo"⁶⁸, sollecitando quindi il viceré all'invio della relazione riguardante l'avanzamento dei lavori, compresi quelli della polveriera.

⁶⁵ Ivi, p. 40.

⁶⁶ VIDANIA, 1696, pp. 424-425.

⁶⁷ L'argomento del donativo è oggetto di una consulta del Consiglio di Stato: *Aplicación del donativo concedido por algunas plazas de Nápoles a terminar un fortín que se construye sobre el mar delante de Castel del Ovo*, in AGS, Estado, Nápoles, leg. 3322.

⁶⁸ ASN, Sommara, Dispacci, busta 76, f. 185.

Da quel momento in poi, nel percorso progettuale e poi costruttivo del fortino, si avvicendarono vari protagonisti: tra questi Fernando de Grunenbergh, che rivestì un ruolo fondamentale come supervisore⁶⁹. In una planimetria commissionatagli dal viceré e che fu poi inviata a Carlo II il 15 settembre 1691, rappresentò la marina della città con l'indicazione del fortino in costruzione e di tutti i punti in cui sistemare le artiglierie (**fig. 75**), apportando alcune modifiche al progetto iniziale. La proposta di cambiamento consisteva nella creazione di un torrione per accogliere l'artiglieria pesante⁷⁰, cioè una batteria prolungata con uno spazio semicircolare e con all'estremità un corpo a due piani, che avrebbe potuto ospitare circa 60 colubrine. Il viceré chiese al generale di artiglieria Marzio Origlia di esprimere un parere in relazione all'ipotesi della nuova aggiunta, ma quest'ultimo sconsigliò la soluzione di Grunenbergh, così che Benavides ordinò all'ingegnere di non edificare il bastione all'estremità della batteria.

Intanto, il 19 ottobre, il Consiglio di Stato aveva comunicato al viceré l'approvazione della somma di 150.000 ducati stanziati dai Seggi, dimostrando piena fiducia nei confronti delle decisioni che avrebbe preso sulla costruzione del fortino. In particolare i membri del Consiglio di Stato, non essendo a conoscenza delle caratteristiche topografiche del luogo, si affidarono alla sua competenza, esortandolo comunque a portare a termine l'opera, qualora l'avesse ritenuta un'efficace protezione dal bombardamento nemico; gli suggerirono inoltre di tenere in considerazione i pareri tecnici del generale Origlia e di servirsi della consulenza di validi ingegneri.

⁶⁹ In PRINCIPE, 1982, è pubblicato un repertorio di disegni relativi all'età vicereale provenienti dal fondo *Mapas, planos y dibujos*, dell'Archivo General di Simancas. Per un facile orientamento nel vasto panorama di fonti documentarie sul sistema di fortificazioni del Regno di Napoli nel XVII secolo, si veda il recente contributo di FIADINO, 2017.

⁷⁰ Ivi, p. 244, nota 28.

Il 9 novembre 1691, Antonio de Retes notificò così al Luogotenente della Sommaria l'invio di un viglietto da parte di Grunenbergh, che si riferiva molto probabilmente a un disegno con le ulteriori modifiche delle misure:

De orden del Conde mi Señor, remito a Vuestra Señoria el adjunto villete del Coronel don Fernando de Grunenberg, en que acompaña la medida que ha formado, a fin que con mayor cautela pueda la Real Corte continuar los pagamentos al partitario del nuevo fortín, que se está construyendo en los escollos de Castel del Ovo, para que se vea en la Camara, y provea lo conveniente⁷¹

Il 12 novembre, con una nuova consulta, il Consiglio di Stato concesse al viceré l'autorizzazione a proseguire i lavori, ringraziando i napoletani per la grande profusione di energie spese nel provvedere alla difesa della propria città⁷². Purtroppo i lavori da quel momento procedettero a singhiozzo, poiché nacquero controversie relative al costo della manodopera ma anche perché entrarono in scena altri due ingegneri militari, Mario d'Urso e Sebastiano Indelicato, che apportarono ulteriori modifiche in corso d'opera al fortino.

La piattaforma fu infine realizzata, ma con un risultato semplificato rispetto al progetto iniziale, per motivi economici ma soprattutto di tipo logistico; infatti riguardo a quest'ultimo aspetto gli esperti militari del Regno sostennero che sovrapporre due postazioni sarebbe stato dannoso, oltre che superfluo, poiché la parte superiore avrebbe potuto cedere e danneggiare così quella inferiore (**fig. 76**)⁷³. Ospitò inoltre un numero minore di pezzi d'artiglieria, rispetto ai sessanta previsti da Grunenbergh, come si conosce da un documento conservato nell'Archivo Histórico Nacional di Madrid in cui, nella

⁷¹ ASN, Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 345.

⁷² Si veda MAURO, 1998, p. 246.

⁷³ Si veda LONGOBARDI, 2015, pp. 43-44.

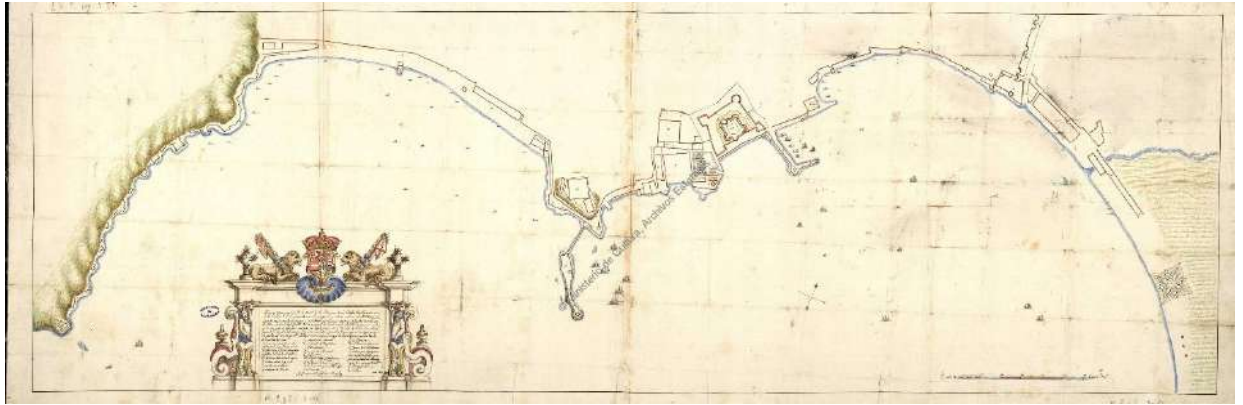
descrizione delle fortificazioni, compare quella costruita in Castel dell'Ovo come "la primera defensa de la ciudad" che "se fortificò con 30 piezas de colubrinas"⁷⁴.

Nonostante le forme semplificate, la batteria dimostrò comunque la sua efficacia in termini difensivi, anche se la solidità della struttura non si rivelò tale, poiché nell'inverno del 1691 il baluardo di conclusione fu pesantemente devastato da una mareggiata⁷⁵. I danni furono ingenti e in quel momento venne alla luce la cattiva esecuzione dei lavori, come si legge chiaramente da un altro viglietto dell'11 dicembre 1691 diretto alla Sommaria, dove il segretario Antonio de Retes comunicava al Luogotenente di aver ricevuto ordine dal viceré di verificare se la "ruina" fosse avvenuta per "defecto o mala calidad de la obra, o por otra causa del Partitario o personas que coman con ellas"⁷⁶.

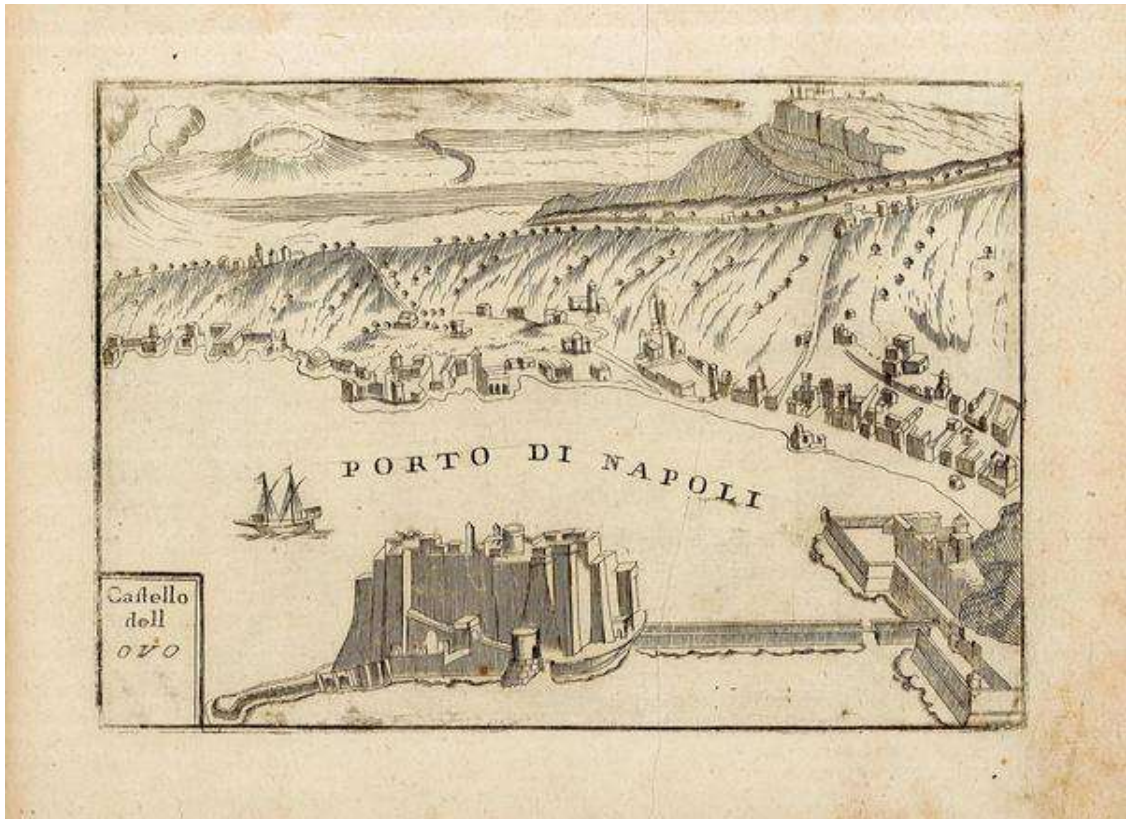
⁷⁴ *De las nuevas Fortificaciones para la defensa de la ciudad-Cap XVII*, in AHN, Estado, libro 1019, c. 54. Si ringrazia la prof.ssa Provvidenza Paola D'Alconzo per la segnalazione di questo fondo. Pompeo Sarnelli invece parla di 15 colubrine: "L'anno 1694, essendo viceré don Francesco di Benavides, fe' fare sopra lo scoglio unito al castello un fortino di molta considerazione, guarnito di 15 pezzi di cannoni di bronzo, a spese del Regno, pigliandosi l'avanzo dall'ultimo crescimento delle monete", in SARNELLI, 1697, p. 26.

⁷⁵ A proposito dei danni inferti alla costruzione, si vociferava in città che il viceré avesse dato ordini di prelevare quattro colubrine da Castel Sant'Elmo per rifornire il fortino di Castel dell'Ovo: CONFUORTO, 1930, v. II, p. 7.

⁷⁶ ASN, Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 411. I danni ingenti subiti dalla struttura non furono riparati almeno fino al 1698, come si legge in un altro dispaccio in ASN, Sommaria, Dispacci, busta 80, ff. 368-369.



75. Fernando de Grunenbergh, *Planimetria della Marina di Napoli*, 1691



76. Vincenzo Maria Coronelli, *Veduta di Castel dell'Ovo*, dal libro *Teatro della guerra: Regno di Napoli*, vol. XII, 1707



77. Resti del Fortino di Castel dell'Ovo, Napoli

7.5. Il “Colonnello” Giulio Cerruti, il viceré Benavides e la consulenza mancata

Quando il Consiglio di Stato, nel novembre del 1691, approvò il proseguimento dei lavori del fortino, aveva suggerito a Benavides di avvalersi della consulenza di esperti nel campo. Se ne può dedurre che il disegno di Natale, rimaneggiato da Grunenbergh, avesse avuto quindi bisogno di ulteriori verifiche da parte di altri ingegneri. Benavides, consapevole dell'importanza della buona riuscita della costruzione del fortino, aveva chiesto aiuto al nipote Luis Francisco de la Cerda e Aragón, IX duca di Medinaceli, che in quegli anni si trovava a Roma per ricoprire il ruolo di ambasciatore presso la Santa Sede.

Attraverso le lettere che i due si scambiarono tra il mese di gennaio e marzo del 1692, emerge la figura finora poco nota dell'ingegnere di origine svizzera Giulio Cerruti⁷⁷. Era il 29 gennaio quando l'ambasciatore scrisse al viceré di aver incontrato Cerruti e di aver pianificato insieme l'organizzazione della sua eventuale partenza da Roma, nonostante le “summas dificultades en permitirselo” poste come ostacolo da parte del Papa. Benavides, nella lettera di risposta del primo febbraio, reclamò la presenza a Napoli dell'ingegnere Cerruti come un evento significativo, a tal punto da sperare che “se logre el intento con la brevedad que pide la urgencia”. Intanto il 29 febbraio il duca di Medinaceli aveva ricevuto ancora una volta Cerruti, ma questa volta per farsi consegnare “esa planta y discurso (...) en que te pide algunas noticias para poder discurrir con mayor fundamento”, facendo riferimento al disegno e alla relazione che avrebbe allegato alla lettera successiva; chiarì inoltre che avrebbe dovuto aspettare l'occasione ufficiale per chiedere al Papa “el permiso para

⁷⁷ Per la versione integrale delle lettere, conservate in FBM, B 81-B-02/05, v. IV, ff. 96-97; B 81-B-02/05 v. III, ff. 236v-237r, 263r-265v, 281v-283r, si veda Appendice 9.

que vaya allí” ed entrambi, zio e nipote, confidarono che la “prima Audiencia de Su Santidad” si sarebbe potuta rivelare propizia per il raggiungimento dell’obiettivo.

Tuttavia Benavides rassicurò il nipote, scrivendogli che in caso di fallimento dei suoi “oficios”, che per quanto portati avanti con grande impegno avrebbero potuto non ottenere il risultato sperato, aveva già predisposto eventualmente come riserva “un ingeniero que me embia el conde Carafa quien me asegura ser hombre de avilidad en esta profesión”. Il conte a cui si riferiva il viceré non può essere che Marzio Carafa, ricordato per il suo grande impegno con il fratello Marino nella ricostruzione di Cerreto Sannita a seguito del sisma del 1688, affidata al regio ingegnere Giovanni Battista Manni. Non si evince l’identità dell’ingegnere, ma è certo che Benavides si era riservato la possibilità di chiedere un parere ancora a un altro tecnico, se le trattative con la Santa Sede non fossero andate a buon fine.

In una lettera datata 4 marzo, Benavides dichiarò che aveva correttamente ricevuto la pianta allegata alla lettera di Cerruti del 27 febbraio, ma che preferiva ancora non rispondergli “hasta que esté concluida” la relazione che gli era stata richiesta dall’ingegnere. Tuttavia il viceré Benavides non rispose mai alla lettera dell’ingegnere, in cui quest’ultimo gli aveva espresso tutto il rammarico per “non avere potuto ottenere licenza dalla santità di Nostro Signore di potermi trasferire in Napoli”. Infatti, come avrebbe confermato pochi giorni dopo il duca di Medinaceli a Benavides, il Papa aveva opposto un diniego assoluto “para poder passar a esta ciudad el Ingeniero Cheruti”. Questa lettera, datata 11 marzo, è l’ultima in cui si parla delle aspettative deluse per la “falta de ese hombre” a Napoli, senza svelare fino alla fine il motivo preciso per cui era stato così fortemente richiesto a Napoli dal viceré.

Le motivazioni tuttavia si intuiscono facilmente nella lettera di Cerruti indirizzata a Benavides, quando gli scrisse che nonostante l'impossibilità di servire di persona "i benignissimi comandi di Vostra Eccellenza accennatemi dall'Eccellenza del signor duca di Medinaceli ambasciatore della Santità cattolica", voleva comunque raccontargli "qualche cosa all'oscuro", sapendo "di questa Armata di Tolone che possa portare sospetto di bombe alle città marittime, per devastarle ovvero ponerle tutte sotto contribuzione"⁷⁸.

Cerruti condensava in poche righe il suo *curriculum*, formatosi soprattutto grazie a numerose commissioni in Italia dove risiedeva da 33 anni. Raccontava di essere passato per Napoli sulle galere pontificie, ma che "fu sì breve la dimora che in mia mente non è restato che un semplice e confuso embrione della veduta della città per parte di mare". Per quest'ultimo motivo chiedeva al viceré:

un disegno di giusta misura di tutte le parti generali e particolari della città, con una misura dell'altezza de fondi della spiaggia convicina alla città sino a due miglia distante da essa, con una distinta relazione di tutte le parti fatta da ufficiali pratici di difesa et offesa di Piazze (...) per la difesa della città.

L'ingegnere non chiariva la tipologia d'intervento, ma non c'è dubbio che si trattasse di una consulenza richiesta da Benavides per i lavori relativi alla struttura difensiva che si stava innalzando su Castel dell'Ovo. Il viceré avrebbe forse voluto un sopralluogo da parte di Cerruti per ispezionare il fortino e dirimere una volta per tutte i problemi che stavano sorgendo con i partitari

⁷⁸ A Roma era arrivata la notizia della partecipazione finanziaria da parte della popolazione, per il potenziamento della struttura difensiva, come si legge negli *Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692*, 1692, n. 23: "molte colubrine sonosi distribuite in varii siti del Golfo di Napoli contra i Legni nemici, che tentassero danneggiarli; trovandosi quel popolo in timore per l'Armata di Francia nel Mediterraneo".

che conducevano l'opera e che stavano rallentando troppo i lavori. D'altronde Giulio Cerruti ben si prestava a pareri tecnici di questo tipo.

Allo stato attuale delle ricerche, la sua figura non è ancora stata messa a fuoco, ma il suo nome, abbinato a diverse qualifiche come "colonnello", "ingegnere della Camera Apostolica", "soprastante alle fortezze pontificie", era conosciuto nel panorama italiano della seconda metà del XVII secolo per il suo coinvolgimento in vari cantieri e per essere stato richiesto frequentemente per missioni e consulenze⁷⁹. Come ricordava lo stesso Cerruti nella lettera, era stato chiamato inizialmente a Roma "al servizio di Santa Chiesa", riferendosi sicuramente all'anno 1658, in cui "in tempo del Castelli assisteva ai lavori delle passionate che si facevano al Borghetto"⁸⁰. È inoltre sempre l'ingegnere a svelare, in un passo che non ha finora trovato un riscontro documentario, che fu richiesto nel 1660 anche "dai signori veneziani, per le fortificazioni del loro dominio". Passò poi a Firenze, dove nel 1665 fu presentato a corte da Lorenzo Magalotti, grazie a una segnalazione di Paolo Falconieri. In occasione del primo incontro di Cerruti con Ferdinando II, a cui l'ingegnere dedicò un album di disegni con una serie di progetti, Magalotti scriveva a Falconieri del difficile carattere dello "svizzero", ma anche di "dover dire le sue lodi, e a legger quello, che tu me ne scrivevi, che a vederlo disegnare d'architettura militare, e civile innamora propriamente"⁸¹.

A Cerruti fu inoltre affidata, tra il 1675 e il 1679, anche la ricostruzione della chiesa di San Frediano in Cestello; ancora nel 1687 lavorava a servizio del Granduca Cosimo III, come attesta l'incisione cartografica rappresentante l'area di frontiera della Lunigiana, da lui rilevata come perito ufficiale per la

⁷⁹ Sul ruolo del Cerruti nei cantieri fiorentini si veda BEVILACQUA, 2010, p. 29.

⁸⁰ Il documento è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chigi H.II. 43, ff. 94 r-v, e pubblicato in SEGARRA LAGUNES, 2004, p. 381.

⁸¹ La lettera del 19 maggio 1665, conservata nell'Archivio Carpegna Falconieri, è pubblicata in BEVILACQUA, 2010, p. 38, nota 73.

Toscana⁸². Dal 1682 lo si ritrova attivo a Roma in vari incarichi pubblici, tra cui quello di soprintendente alle fortificazioni pontificie⁸³; a proposito di quest'ultimo incarico, veniva ricordato dall'architetto di origine ferrarese Agostino Martinelli (1632-1697) come "soggetto di purgata intelligenza", per aver dimostrato grandi competenze di ingegneria idraulica nelle soluzioni da lui proposte per la sostituzione delle vecchie passonate del Tevere, ormai corrose dagli "urti gagliardi del fiume, massime nelle piene"⁸⁴.

Non si sa se dal 1682 al 1692 era stato chiamato per incarichi che lo avevano portato fuori dalla capitale, ma sicuramente gli fu negata la partenza per Napoli, anche se le ragioni del divieto non sono esplicitate. È molto probabile che Cerruti in quei mesi avesse già preso impegni con il Papa; quest'ultimo infatti, nell'estate del 1692, coinvolse Cerruti nella risistemazione del porto di Civitavecchia⁸⁵, affidandogli il progetto per "formarne il disegno e costruirne la fabrica". Nonostante le notizie lacunose, Giulio Cerruti sembra emergere come una figura di rilievo e di alto profilo professionale nel panorama dell'ingegneria militare, e ciò giustifica l'insistenza con cui Benavides lo avrebbe voluto al suo fianco come consigliere.

⁸² L'incisione cartografica, *Veduta prospettica dell'area di confine controversa tra Borgo Val di Taro (Parma) e Pontremoli (Firenze) in Lunigiana*, è datata 4 agosto 1687 ed è conservata nel Fondo Miscellanea di Pianta dell'Archivio di Stato di Firenze, scheda n. 334.

⁸³ Sugli incarichi romani, si vedano Bruno CONTARDI, 1991, p. 335; ROBERTO, 2004, pp. 66, 186.

⁸⁴ MARTINELLI, 1682, p. 9.

⁸⁵ *Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692*, 21 agosto 1692, n. 67.

Capitolo 7

Lo spazio dell'effimero

7.1 I festeggiamenti per la nuova moneta

Le cerimonie festive e gli spettacoli teatrali, insieme alle consuete funzioni religiose, costituirono nella Napoli del XVII secolo uno degli aspetti fondamentali della vita culturale di corte, i momenti in cui il viceré aveva l'occasione per mostrarsi alla città come rappresentante del sovrano spagnolo¹. I numerosi programmi festivi elaborati dai viceré si differenziavano in base alle finalità, che andavano dalla commemorazione di eventi riguardanti la famiglia del sovrano, come nascita, morte, matrimoni, onomastici, alla celebrazione di vittorie militari e visite di membri della casa reale. Le molteplici tipologie di fonti, tra cui gli *Avvisi*, i giornali di Bulifon, le cronache di Confuorto e le relazioni a stampa, ci informano sui diversi luoghi in cui si veicolavano i valori della monarchia, che andavano dalla pietà religiosa dimostrata nella lavanda dei piedi o nella cena offerta ai poveri durante il giovedì santo, ai ricevimenti in cui faceva sfoggio di sé tutto "il fiore della nobiltà". Era all'esterno, nello spazio di Largo di Palazzo, che si svolgevano tutte le cerimonie pubbliche, quelle dove non era coinvolto solo il viceré con la sua corte, ma tutta la città.

Durante il vicereame napoletano di Benavides si osservò, rispetto agli anni del precedente governo del marchese del Carpio, un decisivo ridimensionamento dello spazio dedicato agli eventi effimeri, nonostante il Consiglio d'Italia avesse censurato come "gasto superfluo", in una consulta del 16 maggio 1689, i 4.000 ducati stanziati per l'organizzazione delle

¹ Sulle pratiche festive nella Napoli del XVII secolo, si veda MAURO, 2020.

commedie “que se havian de representar en Palacio”². Infatti il IX conte di Santisteban, in una lettera datata 1 settembre 1690 e destinata a Íñigo Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, dopo avergli comunicato che Juan Francisco Pacheco Téllez-Girón, al tempo viceré di Sicilia, aveva inviato regali così preziosi a Carlo II da non poter competere con i quadri di Luca Giordano pronti per partire da Napoli³, dichiarò apertamente che tra le sue priorità rientrava innanzitutto la gestione della situazione a Milano, sottolineando che non era il momento adatto per dedicarsi a futilità:

[*omissis*] paso a decir a Vuestra Majestad averme colgado de que el reggente Gennaro de Andrea no llevase los cajones para Su Majestad porque no llevaban más que unas pocas pinturas de Jordán, que serían de muy poca estimación a vista de las ricas alajas que embiava el Duca de Uceda, pero no pienso desempeñarme con licencia de Vuestra Excelencia de este desaire porque el tiempo no está para emplear el dinero en trastos ni en casullas, sino que arrancar los clavos, y socorrer a Milán⁴

Restava comunque l’obbligo di celebrare le ricorrenze reali come compleanni, onomastici e matrimoni, così come i momenti politici di una certa importanza, come quello della riforma monetaria. Il provvedimento del cambio della moneta, giunto a compimento con Benavides, fu annunciato il primo gennaio del 1689 e accolto “en esta ciudad con summa quietud y gran consuelo de este pueblo”⁵. Il viceré ordinò i festeggiamenti, dedicandoli in

² La notizia, tratta dal documento conservato in AGS, Secretarías Provinciales, leg. 57, è in FERNÁNDEZ- SANTOS ORTIZ-IRIBAS, 2010, p. 77, nota 6.

³ Sull’elenco di quadri, si veda Cap. 4, pp. 196-197.

⁴ ADM-To, leg. 79, 1 settembre 1690, f. **11**. Il Condestable de Castilla decise comunque di far partire i quadri, come si legge in una lettera indirizzata a Benavides: “Don Carlo Varan me da aviso de los cajones de pinturas que quedaron en Génova y los considero ya en camino segun la última carta”: ADM-To, leg. 79, 11 ottobre 1690, f. 15.

⁵ “Lettera di Benavides al duca di Medinaceli”, in FBM, B81-B06, v. II, 2 gennaio 1689, f. 3r.

contemporanea anche a un altro un evento storico di eccezionale importanza, e cioè la conquista di Belgrado del 6 settembre 1688 da parte dell'alleato esercito imperiale guidato dal principe Massimiliano II Emanuele di Baviera⁶:

Y haviéndose de hacer una fiesta delante Palacio por la presa de Belgrado, Su Excelencia la hizo este mismo día; por la tarde convidò todas las damas que huviessen venido a Palacio. Su Excelencia y la virreyna estuvieron al balcón de marmol a la sala de los Tudescos muy bien acomodado con taffettanes y con dos sillas; Su Excelencia toda la tarde hechó por el balcón moneda nueva, las damas también estubieron en los balcones de Palacio, se hizo una grandiosa fiesta con bellísima aparencia y con dos fuentes de vino y la noche se hicieron luminarias por todo Nápoles⁷.

Per l'occasione si eresse un grandioso apparato effimero, opera di Pietro del Po eseguita in collaborazione con il figlio Giacomo; dell'allestimento si conserva la testimonianza nell'incisione di Teresa del Po⁸, artista specializzata in dipinti di piccolo formato, figlia e sorella rispettivamente di Pietro e Giacomo, tutti arrivati a Napoli nel 1683 al seguito del marchese del Carpio⁹. Il percorso di Teresa ebbe inizio a Roma con una serie di stampe tratte dai diciannove dipinti su rame, intorno al 1666, realizzati dal padre Pietro e inviati alla cattedrale di Toledo¹⁰. Una volta arrivata a Napoli si dedicò soprattutto all'illustrazione di libri; tra i suoi lavori, che si distinsero

⁶ L'assedio di Belgrado aveva avuto inizio nell'agosto del 1688. Nel 1690 la città fortificata fu nuovamente occupata dai turchi, notizia appresa con grande dispiacere da Benavides, che la definì come "melancolica nueva de la perdida de Belgrado": FBM, B81-B06, v. II, 7 novembre 1690, f. 498 r.

⁷ ANTONELLI, 2012, pp. 459-460.

⁸ L'incisione è stata pubblicata per la prima volta in *Capolavori in festa*, 1997, scheda n. 4.8, p. 237.

⁹ Si veda DE FRUTOS, 2009, pp. 635-637.

¹⁰ Sulle opere di Pietro del Po in Spagna, si veda PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, pp. 318-321.

per una particolare finezza compositiva e abilità ritrattistica, sono da ricordare le due incisioni inserite in *Progymnasmata physica* di Tommaso Cornelio, di cui una delle due rappresenta il ritratto del celebre filosofo (**fig. 16**), oltre a quelle contenute nel testo di Emanuele Ciatello, *Funerali nella morte del signor d. Antonio Miroballo celebrati nella real chiesa di S. Gio. a Carbonara*, pubblicato a Napoli nel 1695: il ritratto del giovane defunto e l'apparato eretto in occasione della cerimonia funebre di Miroballo¹¹. Un accenno a Teresa del Po si ritrova anche nelle pagine di De Dominici, quando quest'ultimo racconta che "intagliò in rame e bulino e con acqua forte varie opere di valentuomini e di Giacomo suo fratello"¹². Il biografo dedica molto più spazio al fratello Giacomo del Po, con cui condivideva l'interesse comune per il collezionismo di disegni; nel tratteggiare il suo percorso artistico, lo descrive come un artista poliedrico, coinvolto sia nella progettazione di cerimonie e rappresentazioni teatrali che in quella di arredi sacri e disegni preparatori per le incisioni¹³. Tra queste ultime, particolarmente preziosa si configura quella che Del Po realizzò per l'antiporta del volume di Gabriele Fasano, *La Gerusalemme Liberata*, edizione lussuosa stampata dal tipografo Raillard e in possesso del viceré Benavides.

Ritornando all'enorme apparato effimero montato in occasione della festa, che aveva al centro il Tempio della Gloria delimitato da un anfiteatro, sono gli *Avvisi* del 18 gennaio 1689 a fornire una dettagliata descrizione¹⁴. Lo scenario era costituito da alcuni carri, trainati da "macchine movibili di fuoco

¹¹ CATELLO, 1990.

¹² DE DOMINICI, 1742-1745, vol. IV, p. 972.

¹³ Si veda DE DOMINICI, 1742-1745, vol. IV, pp. 940-973. Su Giacomo del Po non esiste ancora un catalogo completo delle sue opere ma la sua attività è stata oggetto di molte pubblicazioni; sul suo ruolo di progettista di arti decorative, si veda l'ultimo contributo di CATELLO, 2008.

¹⁴ In CONFUORTO, 1930, vol. I, p. 243, si accenna solo alla festa "avanti Palazzo, che riuscì bellissima", senza fare menzione dell'apparato effimero.

artificiato” a forma di elefante, insieme a una serie di palme, di cui alcune avvolte da torcieri funzionali alla fase pirotecnica dello spettacolo:

Riuscì poi molto magnifica l’accennata festa martedì della trascorsa, e ancora ieri sera la machina, che s’ergea in mezzo la Piazza del Real Palazzo era di 300 palmi di latitudine e 100 di altezza, quale rappresentava il Monte, che con due scoscesi strade conduce al Tempio della Gloria, con varie invenzioni di figure geroglifiche, alludenti alla grand’Opera della nuova moneta¹⁵.

I sei elefanti e il porticato a esedra con le statue delle Virtù riecheggiavano gli apparati festivi romani allestiti davanti al palazzo di Spagna¹⁶; l’insieme risultava infatti perfettamente in linea con quella componente presente nelle scelte che avevano guidato la politica artistica del precedente marchese del Carpio¹⁷. Il nuovo viceré si rivolse infatti, per l’organizzazione di questo festeggiamento, a Sebastián de Villareal y Gamboa, “Camarriere” del suo predecessore, garantendo in tal modo una continuità anche di tipo artistico¹⁸. Quest’ultimo è descritto dal Benavides, in una lettera del 28 settembre 1688 indirizzata al nipote Luis de la Cerda y Aragón, come depositario del “buen

¹⁵ BNSP, *Avvisi*, 19 gennaio 1689, n. 31.

¹⁶ Il soggetto dell’elefante fu ideato da Gian Lorenzo Bernini in occasione dei festeggiamenti romani del 1651 per la nascita di Margherita Maria Teresa d’Asburgo, figlia di Filippo IV e della sua seconda moglie Marianna d’Austria. Così si legge nel *Diario* di Giacinto Gigli: “Et l’Architetto Bernino fece fare avanti al palazzo un gran palco, sopra il quale nel primo giorno espose un grandissimo elefante con una Torre sopra il suo dorso”; il passo è tratto da POVOLEDO, 1975, p. 499. La presenza dell’elefante si ravvisa anche nelle macchine festive napoletane montate per le celebrazioni della nascita di Filippo Prospero: MAURO, 2013, p. 362.

¹⁷ Si veda FUSCONI, 2010.

¹⁸ Il 2 febbraio del 1689, Don Sebastián de Villareal y Gamboa lasciò Napoli per recarsi a Roma a servizio del futuro duca di Medinaceli, come si legge in BNSP, *Avvisi*, 2 febbraio 1689, n. 33: “giovedì della passata partì di qua per Roma il Sig. Sebastiano Villareale e Gamboa a Cavaliere dell’habito di Calatrava, e Camariero maggiore di quest’Ecc. Sig. Viceré e Viceregina ad effetto di rendere l’ambasciata di complimento a quel sig. Ambasciador Cattolico marchese di Cogolludo”.

gusto romano”¹⁹ e come unico e fidato punto di riferimento “en quanto a las fiestas” e “la imprenta de la comedia”²⁰. Questa influenza romana che qui si avverte ancora molto presente, si stempererà nelle successive celebrazioni, lasciando il posto a elementi iconografici appartenenti alla tradizione locale, caratterizzata da toni molto più “popolareschi e realistici”²¹ e da nuovi interlocutori, tra cui l’ingegnere e architetto napoletano Luca Antonio Natale.

Dopo soli due mesi dai festeggiamenti per la riforma monetaria, che costituirono i prodromi per quelli carnevaleschi, dove “il corso delle maschere fu assai numeroso e ricco di capricciose bizzarrie”²², sebbene Confuorto lo riporti invece come un Carnevale molto austero a causa dell’avidità della viceregina²³, a Napoli arrivò la notizia della morte della prima moglie di Carlo II, la giovanissima Maria Luisa di Borbone-Orléans (fig. 79).

¹⁹ La lettera, in cui si legge l’espressione “buen gusto romano”, è parzialmente trascritta in FUSCONI, 2010, p. 219, nota 24.

²⁰ “Lettera di Benavides al duca di Medinaceli”, in FBM, B81-B06/09, v. II, 11 gennaio 1689, f. 7r. Il nome di Sebastián de Villareal y Gamboa ritorna anche in una missiva di poco successiva, sempre indirizzata al nipote: ivi, 18 gennaio 1689, f. 8r.

²¹ FUSCONI, 2010, p. 214.

²² BNSP, *Avvisi*, 2 febbraio 1689, n. 33

²³ In CONFUORTO, 1930, vol. I, p. 247, si legge che quell’anno non si videro i soliti carri carnevaleschi perché la viceregina “se ne piglia lei il denaro della spesa”. Sempre Confuorto racconta del suo carattere particolarmente autoritario che “essendo donna avidissima del denaro, anzi rapacissima, per quello che ha fatto nel tempo che suo marito stette al governo di Sicilia, ha contaminato il marito a segno che pare che governa con la sua direzione”, in ivi, p. 246. Il carattere della viceregina veniva ancora una volta messo in evidenza dal cronista, che riporta anche un episodio particolare avvenuto nell’ultima domenica di carnevale del 1695, in cui Francisca avrebbe dimostrato molta crudeltà invitando a Palazzo una certa Anna Caputo, che “nata col peccato originale di pazzia”, sarebbe stato oggetto del suo “spasso e del trattenimento”, fino alle prime ore del mattino: ivi, vol. II, pp. 150-151; su quest’ultimo episodio si veda CARRIÓ INVERNIZZI, 2012, p. 59. Il carattere ribelle della viceregina emerge anche da un dispaccio di Giacomo Resio del 26 giugno 1695, in cui il residente veneziano riferì che Benavides ebbe “nuovi disturbi” con il Cardinale Arcivescovo a causa della moglie, poiché quest’ultima, nella Chiesa delle Monache di Donnaromita “senza licenza di Sua Eminenza ha fatto cantare [omissis] nell’occasione della Festa di San Giovanni Battista li musici del Reggio Palazzo”: ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, 26 giugno 1695, n. 94.



78. Teresa del Po, *Disegno dell'apparato, e machine festive fatte dall'eccellentissimo signor conte di Santo Stefano viceré e capitano generale del regno di Napoli nella solennità della publicatione della nuova moneta il mese di gennaio 1689, 1689*

6.2 La cerimonia funebre per la morte della regina Maria Luisa di Borbone-Orléans

La regina Maria Luisa di Borbone-Orléans morì il 12 febbraio 1689, ma l'annuncio dell'inaspettato evento arrivò a Napoli con un mese di ritardo; il viceré ne venne a conoscenza attraverso un "despacho de Su Majestad, como le recibí a 15 de marzo dicho año a quatro horas, avisándole de la muerte de una tan grande señora"²⁴. A Napoli circolò la notizia che la morte fosse stata conseguenza di un'indigestione, come si legge in una breve e anonima relazione manoscritta contenuta negli *Avvisi*:

Sabato 12 corrente alle 8 della mattina passò da questa all'altra vita la Regina Regnante d'una colica qual (...) dal Retiro il martedì per haver mangiato diversi piatti consistenti in ostrache fresche e crude, avanzi della Cina, olive di Francia, latte agghiacciato, acqua di cannella, et altri che in breve tempo la levarono dal mondo, che ha posto in confusione tutta la corte, e benché sia stata naturale, ha dato motivo di molti discorsi²⁵.

I motivi "di molti discorsi" consistevano nei dubbi nati in seguito alla sua morte improvvisa, sulle cui cause la storiografia moderna non è ancora concorde: si trattò di un'indigestione, di un'emorragia dopo un incidente equestre, o ancora di un avvelenamento da parte di chi non voleva un erede, forse la stessa corte francese che pretendeva la successione al trono spagnolo?²⁶

²⁴ ANTONELLI, 2012, p. 460. In una lettera del 15 marzo 1689, indirizzata a Luis Francisco de la Cerda y Aragón, il viceré Benavides scrive da Napoli che "de muchas partes se escribe la sensible y fatal nueva de la perdida de la Reyna Reynante nuestra Señora": FBM, B 81-B 06/09, v. II, f. 37r.

²⁵ BNSP, *Avvisi*, 17 febbraio 1689, non num.

²⁶ Per un riepilogo delle varie posizioni si veda Jaime CONTRERAS, 2003, pp. 240-241.

Da questo momento in poi si diede il via alla preparazione delle esequie reali con cui rendere omaggio alla regina²⁷. Le cerimonie funebri dedicate ai regnanti erano regolate da un rigido protocollo, le cui formule caratterizzate da una particolare solennità si convertivano sempre in uno strumento di propaganda, allo scopo di veicolare il messaggio di fedeltà alla Corona che si trovava di fronte a un vuoto dinastico, seppur temporaneo²⁸. Dalla corte partivano tutte le indicazioni precise che dovevano regolare i rituali nelle differenti e principali corti, dove il diverso livello di maestosità si poteva misurare dalla maggiore o minore grandezza del catafalco e dalla ricchezza di pitture o sculture che lo adornavano, di cui si ha testimonianza nelle cronache o relazioni a stampa²⁹.

Secondo il racconto di Pietro Giannone, a Napoli le cerimonie funebri per la morte della giovane regina raggiunsero un tale livello di magnificenza che “maggiori non si erano addietro vedute”, e per l’occasione furono commissionati alcuni componimenti poetici a “molti insigni e rinomati letterati”³⁰, probabilmente quelli raccolti in un piccolo volume conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e finora sfuggito all’attenzione degli studiosi³¹.

Il viceré diede l’ordine di organizzare il funerale osservando le stesse modalità messe in atto ai tempi di Filippo IV, e così nella Cappella Reale della Cattedrale napoletana si allestì un’enorme macchina funebre³². In

²⁷ Per le celebrazioni a Milano si veda KENDRICK, 2007; per quelle promosse a Palermo dal duca di Uceda, viceré di Sicilia, che per grandiosità potevano essere paragonate a quelle di Corte, si veda LOPEZOSA APARICIO, 2011.

²⁸ Si veda ALLO MANERO, LORENTE, 2004.

²⁹ Il testo ufficiale fu scritto da DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, 1690; sull’analisi dei quaranta geroglifici contenuti nel testo, si veda VISTARINI, CULL, 2014.

³⁰ GIANNONE, 1723, vol. IV, p. 474.

³¹ BNN, ms I E 47.

³² In ANTONELLI, 2012, p. 461, nota 452, si legge che il catafalco fu allestito in Cattedrale, luogo in cui si tornarono a celebrare le esequie dopo la risoluzione di un vecchio diverbio

quest'ultima intervenne anche lo scultore Aniello Perrone realizzando “una castellana ricchissima di lumi”³³, i cui elementi furono in parte riutilizzati nel 1696 per le esequie della regina madre Marianna d’Austria³⁴:

un sontuoso tumulo en medio de la dicha Capilla de siete escalones, todos cubiertos de terciopelo negro, y encima de la aja una colcha de brocado amarillo con dos almoadas de lo mismo, una a la cabeza y la otra a los piés, y encima de ellas, en la cabeza, estava la corona y a los piés el mundo con muchos candeloros en las gradas³⁵.

Non si possiede alcuna testimonianza visiva del catafalco, ma la descrizione della struttura, consistente in una serie di gradini formanti una piramide sulla cui sommità era collocata la corona, sembra potersi ricondurre a quella forma di tumulo reale usata tradizionalmente nella cattedrale di Barcellona a partire dal XVI secolo, e innalzata anche in occasione della morte di Carlo II (**fig. 80**): la *gradería*³⁶. Qualche dettaglio in più avrebbe sicuramente fornito il testo, finora non rintracciato, di Domenico Aulisio, *Descrizione del Mausoleo e delle solennità sopra il deposito della Regina Maria Lodovica Borbone*, che stando alle parole di Confuorto e di Giannone, conteneva anche una descrizione degli elementi decorativi e delle iscrizioni³⁷.

risalente al 1645 tra il cardinale Filomarino e la corte vicereale; per GIANNONE, 1723, vol. IV, p. 474, il tumulo fu eretto nella chiesa del Real Monastero di Santa Chiara. Secondo il racconto di Confuorto, in CONFUORTO, 1930, vol. I, p. 249, il mausoleo “ricoperto da ricchissima coltre di tela d’oro con l’arme ai lati della regina defonta, fatte a ricamo, col mondo d’oro e insegne reali in cima”, fu eretto il 24 marzo nella cappella di Palazzo Reale e poi trasportato il 9 maggio nella chiesa di Santa Chiara.

³³ COIRO, 2015, p. 74.

³⁴ La costruzione di macchine funebri, come quelle da festa, risultava sempre molto onerosa e per questa ragione spesso venivano riutilizzati alcuni elementi; per un approfondimento sul tema si veda il contributo di RODRIGUEZ ARBETETA, 2014.

³⁵ ANTONELLI, 2012, pp. 460- 462.

³⁶ Si veda REVILLA, 1984.

³⁷ Giannone precisa anche che in questo libretto “fè pompa della sua varia e pellegrina erudizione; ma non avendo voluto poi darlo alle stampe, per la natural repugnanza, che vi

Il viceré, prima di dare avvio alla novena, si preoccupò di riferire la notizia della scomparsa al Cardinal Pignatelli, affinché facesse suonare le campane “a muerto”:

enbió dos días antes el secretario del Reyno en casa del señor cardenal Piñateli, arcobispo, a darle parte de dicha muerte y que diese orden a toda las iglesias y parroquias que por aquellos nueve días tocasen las campanas a muerto y que se dijessen missas de difunto por todos los nueve días³⁸.

Il nono e ultimo giorno di preghiera fu destinato alla messa finale, momento in cui il viceré, accompagnato dai nobili e dagli Eletti, “fu obbligato a far continua la vigilia sopra il tumulo, senza partirsi da quel luogo neppur la notte, dove erasi portato secondo l’antico costume, solennemente con cavalcata”³⁹. La cerimonia funebre vide la conclusione con la consueta processione che uscì dalla chiesa di San Lorenzo e poi “baxó por delante de la iglesia de San Blas, subió por la esquina llamada de los Maneses y fue en derecha al Arcobispado”⁴⁰.

avea in tutte le sue cose, ancorché rare e pellegrine, si conserva ora da noi m.s. insieme coll’altre insigni e nobili sue fatiche”: GIANNONE, 1723, vol. IV, p. 475. In CONFUORTO, 1930, v. I, p. 249, “la cappella fu conta d’ogni parte di pitture e simulacri, con tabbelloni di diverse iscrizioni latine, spagnuole ed italiane, il tutto alludente alla vita e prosapia della Maestà sua”.

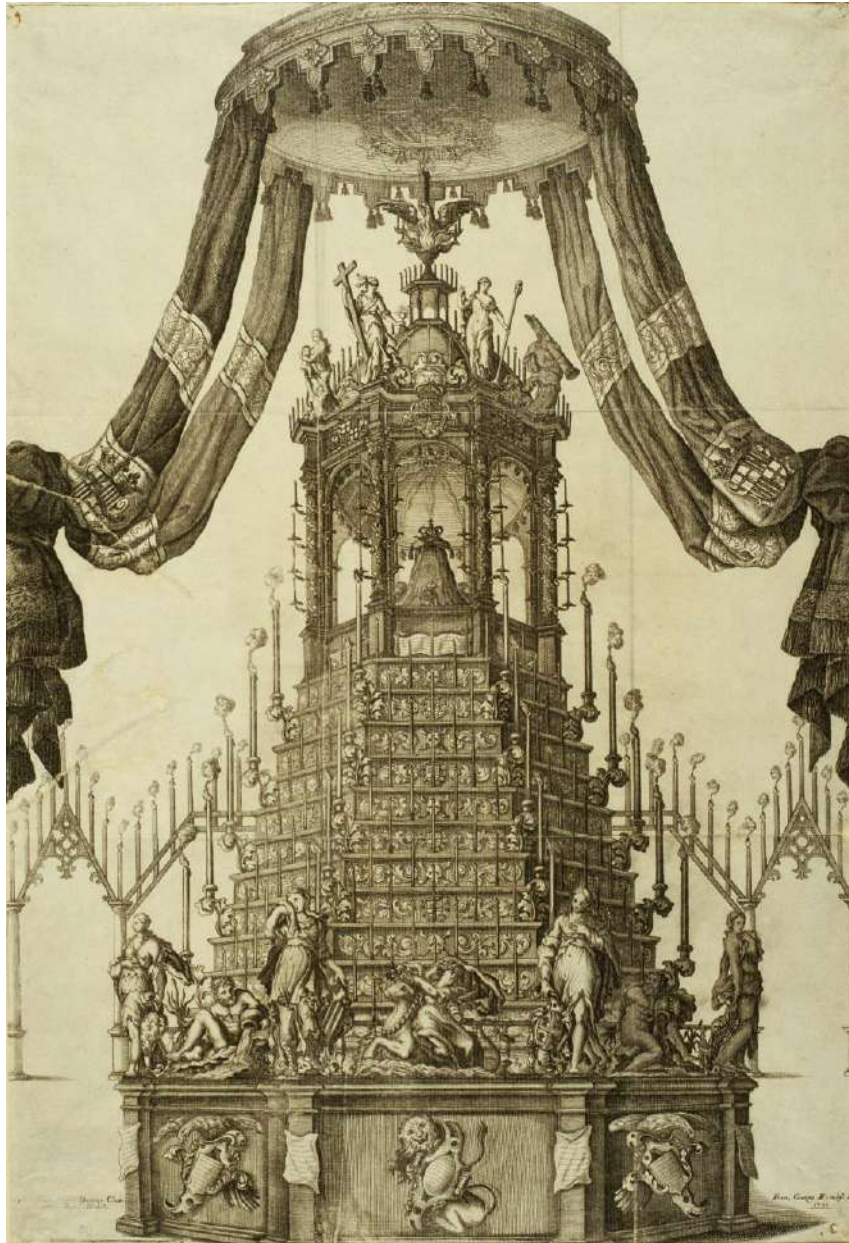
³⁸ ANTONELLI, 2012, p. 462.

³⁹ GIANNONE, 1723, vol. IV, p. 474.

⁴⁰ ANTONELLI, 2012, p. 464. Le Esequie erano legate a percorsi prestabiliti, compresi di solito tra il Palazzo Reale e la Cattedrale delle città.



79. Autore ignoto, *La regina Maria Luisa di Orléans*, seconda metà XVII secolo



80. Francesco Gazan, *Tumulo di Carlo II*, 1701

6.3 Luca Antonio Natale e l'apparato effimero per il matrimonio di Carlo II con Marianna di Neoburgo

A dieci giorni dalla sepoltura della regina Maria Luisa de Orléans nel monastero di San Lorenzo all'Escorial e dopo una difficile selezione tra tre candidate, il 15 maggio del 1689 Carlo II annunciò pubblicamente la decisione di sposare Marianna di Neoburgo, figlia dell'Elettore Palatino Filippo Guglielmo di Neuburg.

Questo secondo matrimonio fu accolto come una concreta possibilità di sperare in una futura successione dinastica, che da sempre aveva costituito un problema per la Casa d'Austria. La scomparsa della giovane Maria Luisa infatti, benché accolta con sgomento, fu vista dai segretari di Stato come una preziosa opportunità, a tal punto che l'ambasciatore spagnolo a Vienna ravvisò in essa addirittura "un portentoso milagro en favor de la causa imperial"⁴¹.

Ricevuta la notizia dalla Spagna, il viceré Benavides il 27 settembre del 1689 depose il lutto e diede inizio ai preparativi di quella che fu una spettacolare e prolungata stagione festiva⁴². Grazie a una pluralità di fonti si viene a conoscenza dei diversi tempi della cerimonia, che seguirono tappa per tappa il viaggio della prescelta, dalla firma del contratto matrimoniale per procura a Neoburgo fino all'entrata trionfale a Madrid.

I libri cerimoniali⁴³ si pongono accanto agli *Avvisi*, alla cronaca di Confuorto e alle relazioni a stampa, come preziose testimonianze in grado di

⁴¹ PRÍNCIPE ADALBERTO DE BAVIERA, 1938, p. 19.

⁴² Per una breve ma puntuale panoramica sulle celebrazioni italiane, si veda MOLI FRIGOLA, 1989.

⁴³ Tutti i festeggiamenti legati alla vita di corte erano, già dal finire del Cinquecento, registrati puntualmente dal Maestro di Cerimonie, il quale, come si legge in CAPACCIO, 1634, pp. 410-411, aveva il compito di vigilare anche sulle manifestazioni festive di corte e godeva "nel Palazzo Reale di molta autorità e comando, perché a lui tocca di disporre tutte l'audienze e azioni pubbliche dei viceré".

restituire un'efficace e puntuale ricostruzione di questo significativo momento festivo. Il viceré, per "eternizzare" il ricordo delle celebrazioni, commissionò a Domenico Antonio Parrino il testo ufficiale⁴⁴, *L'Ossequio tributario della fedelissima città di Napoli*; strutturalmente diviso in paragrafi, è corredato da tre preziose incisioni che mostrano da differenti punti di vista gli spazi cerimoniali della città⁴⁵. Ispirata alla relazione di Parrino è sicuramente la *Copia de Carta*, misteriosa testimonianza scritta in lingua spagnola e conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁴⁶. Si tratta della riproduzione a stampa di una lettera anonima, probabilmente scritta da un agente diplomatico, che offre al destinatario il resoconto di una città trasfigurata da luminarie, macchine pirotecniche e apparati effimeri, sul cui valore simbolico si tornerà più avanti.

La missiva condensa in otto pagine il racconto dei festeggiamenti celebrati dal 21 al 24 maggio 1690, i giorni del contratto matrimoniale stipulato a Valladolid e dell'entrata della regina Marianna a Madrid. L'autore sintetizza, senza mai cedere a toni ridondanti, l'atmosfera di quel concitato momento, presentando il punto di vista de "todo el pueblo", che diventa qui l'attore protagonista al grido di "viva el Rey y viva nuestro Virrey". Nella forte teatralità di cui fu caricato l'evento festivo, si potrebbe intravedere anche il desiderio, da parte di Benavides, di mostrare il recupero del dominio sullo spazio urbano. Napoli infatti, prima di essere stata sorpresa dalla prematura morte della regina Maria Luisa, era stata colpita il 5 giugno del 1688 dal

⁴⁴ Si veda PARRINO, 1690.

⁴⁵ Le incisioni sono pubblicate in *Capolavori in festa*, 1997, pp. 237-238.

⁴⁶ BNN, ms XI B 9, *Copia de carta che escribe un amigo a un otro, contando las fiestas que se celebraron en la ciudad de Nápoles por el feliz casamiento del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo. Por orden del Eccellentissimo Señor conde de Santisteban Virrey y Capitan general de dicho Reyno, el día 21 de mayo 1690*, ff. 252-255. Per la trascrizione si veda Appendice 11.

devastante terremoto, che aveva provocato un gran numero di vittime e arrecato danni consistenti agli edifici privati e pubblici⁴⁷.

Il viceré, in carica da pochi mesi al momento del sisma, si era infatti trovato di fronte a una città lacerata non solo dal punto di vista architettonico ma anche e soprattutto da quello economico, a causa degli spinosi problemi lasciati in sospeso dal suo predecessore. Di conseguenza i preparativi per il secondo matrimonio di Carlo II, con cui si sperava in un'altra "pianta più fertile, da cui ne germogliassero regi frutti a consolar più mondi"⁴⁸, potrebbero essere interpretati come la volontà di superare un recente passato.

Dagli *Avvisi* si viene inoltre a conoscenza che il viceré aveva dato avvio ai festeggiamenti già nel lontano 4 ottobre 1689, quando con l'accensione delle luminarie notturne aveva fatto entrare in scena, sotto la guida dell'Eletto Antonio Plastena, un carro "per allegrezze del felicissimo matrimonio del Re"⁴⁹. Il maestoso carro, che raffigurava il Tempio di Imeneo, aveva attraversato la strada Toledo e raggiunto il Palazzo Reale, percorrendo il medesimo itinerario stabilito in occasione del Carnevale⁵⁰:

Sul tardi comparve il famoso Carro fatto da questa fidelissimo popolo, sotto la direzione del suo Eletto, Dottor Signor Antonio Plastina; figurava il Tempio d'Imeneo d'extraordinaria altezza, eretto sopra grosse colonne intarsiate con tutta la macchina d'oro, argento e fiori di nobil costruzione, facendosi cupola una ricca colonna monarchica, era tirata da 4 grandi aquile, e

⁴⁷ Sul terremoto del 1688 si veda Cap. 6.

⁴⁸ PARRINO, 1690, p. 1.

⁴⁹ ASN, Segreterie dei Viceré, busta 761, 25 febbraio 1690.

⁵⁰ Per una storia degli apparati effimeri napoletani, si veda l'intramontabile testo di MANCINI, 1968, e il più recente volume collettaneo di GALASSO, QUIRANTE RIVES, COLOMER, 2013.

precorsa dal corteggio di 24 persone a cavallo, che figuravano i Regni del medesimo monarca⁵¹.

Si organizzarono nei giorni successivi spettacoli pirotecnici con scenografici fuochi d'artificio, documentati da alcuni dispacci della Regia Camera della Sommaria e conservati oggi nell'Archivio di Stato di Napoli⁵². Fu soprattutto il momento dell'incendio della macchina da fuoco quello in cui la cerimonia cominciò a caricarsi di una intensa forza di comunicazione visiva, la cui progettazione, a detta del compilatore di una delle relazioni sulla festa, la *Succinta relazione delle feste fatte celebrare in Napoli nel mese d'ottobre 1689*, fu affidata al «celebro ingegniero e architetto Philipp Schor»⁵³. Architetto, scenografo e decoratore, Schor era stato uno degli artisti preferiti del marchese del Carpio, realizzando per lui, nel 1686, un progetto già simile a questo: un allestimento effimero che riproduceva la distruzione della fortezza di Buda⁵⁴.

Da quest'ultima relazione si viene a conoscenza che l'articolato apparato effimero, che rimandava dalla descrizione a una fortezza castigliana, fu allestito a Largo di Palazzo, trasformato per l'occasione in "un verde teatro" costituito da alte cornucopie, sulle cui cime "sfavillavano ben 400 lumi", e in mezzo a cui comparivano i simboli reali del leone e dell'aquila. La torre merlata era "alta sopra cento palmi ed altrettanti di latitudine" ed era a sua volta fiancheggiata da due torri minori. Un recinto massiccio faceva da perimetro al loro insieme, che simbolicamente esprimeva "l'armi gloriose

⁵¹ BNSP, *Avvisi*, 4 ottobre 1689, n.16.

⁵² ASN, Viglietti e Dispacci della Sommaria, buste 74-75, ff. non num.

⁵³ BNN, ms I F 8, *Succinta relazione delle feste fatte celebrare in Napoli nel mese d'ottobre 1689 dall'eccell. Sig. Co. di S. Stefano viceré e capitán generale di detto Regno. Per l'aviso ricevuto da Sua Eccellenza. per li sponsali effettuati dal Serenissimo Re d'Ungheria a nome della Maestà del nostro Re Carlo Secondo, che Dio guardi con la serenissima Mariana de Neoburgo. Seguiti in quella corte il dì 28 del caduto agosto dell'anno stesso, f 177r.*

⁵⁴ FUSCONI, 2010.

dell'invitto Regno di Castiglia, che d'è principali del nostro monarca delle Spagne". Tutta questa vastissima mole era stata costruita dallo Schor con una tale precisione che "rendeva dubbioso lo sguardo, se vera o finta giudicar la dovesse". Da questo grandioso apparato si accesero fuochi d'artificio e furono lanciati razzi "che volavano furibondi al ciel che sembrava un vero attacco guerriero di Fortezza inespugnabile".

Questo primo blocco festivo vide l'epilogo il 6 novembre 1689 nella celebrazione del compleanno del re, che costituì ulteriore occasione per festose rappresentazioni a Palazzo e creazione di sonetti, come testimoniato da un'incisione conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli, in cui i due componimenti in versi sono dedicati a Carlo II e all'arrivo della regina in Spagna (**fig. 81**).

Nel gennaio 1690 la regina non era ancora approdata in Spagna⁵⁵ a causa del continuo maltempo che la obbligava a rinviare la partenza, per cui anche il viceré, che aveva previsto la solenne Cavalcata reale, fu costretto a rimandarla a data da destinarsi. Intanto, nell'attesa trepidante dello sbarco della regina, ai cavalieri napoletani fu concesso il permesso di organizzarsi in competizioni equestri a Largo di Palazzo, dove lungo il perimetro della piazza era stato già allestito un grandioso teatro effimero, come ricorda il residente veneziano Giacomo Corniani in un dispaccio indirizzato al Senato veneziano:

Domenica furono invitati li Ministri di Principi, conforme il solito coll'invito delle dame a vedere la corsa dell'anello di 24 cavalieri e diversi caroselli nella Piazza del Regio Palazzo, chiusa in forma di teatro con palchi preparati

⁵⁵ Si veda, a proposito del viaggio della regina verso la Spagna, il saggio di SIMAL LÓPEZ, 2000.

[omissis]. Susseguitosi Festino in Palazzo, et oggi si è fatta la Caccia del toro alla spagnola nel medesimo teatro⁵⁶.

Il progetto fu commissionato dal viceré a Luca Antonio Natale, ingegnere militare e Sergente maggiore del Regno di Napoli⁵⁷, che con “nobilissima perizia” aveva ideato una “delle più belle macchine che si siano giammai vedute in simili festeggiamenti”⁵⁸.

Attraverso una lettera scritta dall’ingegnere Natale e indirizzata a Benavides, in cui gli comunicava che era pronto l’allestimento “attorno la piazza de questo Real Palazzo per poterne fare le feste et altri giochi di cavalieri (...) quanto de la caccia de’ tori”⁵⁹, e grazie alle preziose descrizioni dell’autore della *Copia de carta*, supportate dalle particolareggiate incisioni contenute nel volume del Parrino (**figg. 82 e 84**), si viene a conoscenza di questo grandioso teatro dalla pianta rettangolare che si sviluppava su tre ordini.

Il primo era “fingido primorosamente con la pintura de marmol”, impostato su una struttura di archi decorati da pietre preziose e lapislazzuli, separati da colonne “de la misma piedra finida” e decorate con i simboli delle armi reali e del Regno di Napoli. Questa teoria di archi a tutto sesto svolgeva una funzione di supporto al secondo livello, composto da una loggia con palchetti, dove nella parte centrale sedevano il viceré e la viceregina e in quelle laterali le autorità locali. Il terzo ordine era infine riccamente decorato da una serie di conchiglie e motivi floreali.

⁵⁶ ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, filza 99, n. 37, 7 febbraio 1690.

⁵⁷ Sulla ricostruzione dell’attività di Luca Antonio Natale, ricordato soprattutto per il progetto del fortino di Castel dell’Ovo, si veda ABETTI, 2015.

⁵⁸ BNSP, *Avvisi*, 23 maggio 1690, n. 49.

⁵⁹ Dalla lettera emerge che il responsabile della supervisione fu Francesco Antonio Picchiatti, che resse la carica di Ingegnere Maggiore del Regno di Napoli fino al 1694: ADM-To, leg. 80, ramo 2, 23 febbraio 1690. Per la trascrizione si veda Appendice 12.

Un'ala laterale era occupata da una grotta da cui scorreva un corso d'acqua e in cui era stato posizionato un gruppo scultoreo raffigurante "una grande y bien imitada estatua del Rio Sebeto", e la Sirena Partenope, quest'ultima così perfettamente scolpita che "no necesitaba de la voz para suspender la admiración". Si entrava in questo teatro attraverso due porte monumentali, decorate da "las Armas Reales de Su Magestade en grande, sostenidas de dos aladas famas".

Il 16 maggio purtroppo la regina ancora non era riuscita ad approdare in Spagna, e Benavides dovette quindi nuovamente dare ordini di posticipare la cavalcata, provocando così molto malcontento nel baronaggio, che stava investendo da due mesi una somma considerevole per poter occupare Largo di Palazzo, come testimoniato ancora una volta da Giacomo Corniani:

Li assegnati festeggiamenti per la Regina si procrastinano tuttavia, nonostante che questo baronaggio havendone già fatta la spesa forse con tante lacrime, vorrebbe esserne fuori e molti, soliti starsene a loro feudi per (...) alla moderazione delle loro fortune, patiscono supplicando l'aggravio con questo ritardo. Poco mancò in questi giorni, che facendosi le prove nelle disposte quadriglie, essendo venuti altri cavalieri a parole, non corresse pericolo di grave sconcerto⁶⁰.

Fortunatamente pochi giorni dopo Marianna de Neoburgo entrò a Madrid (**fig. 83**), così che a Napoli, il 21 maggio, si tenne finalmente la tanto attesa Cavalcata reale, a cui prese parte tutta la nobiltà napoletana. Il variopinto corteo, aperto simbolicamente dall'Eletto del Popolo, è descritto da tutte le fonti nel suo sfoggio di divise e ricchezza dei vestiti di broccato, coperti da pietre preziose, oro e argento e il cui insieme di colori intensi risultava molto

⁶⁰ ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, filza 99, n. 54, 16 maggio 1690.

suggestivo alla vista, formando “una ordenada confusion”, come si legge nella *Copia de carta*.

Dopo aver attraversato i luoghi simbolo della città, il corteo si diresse verso il teatro effimero, dove il giorno successivo ebbe luogo un grandioso spettacolo in onore dell’entrata della regina a Madrid: dalla grotta in cui era stata collocata la statua del Sebeto uscì, accompagnato dalla musica e guidato da due delfini, un carro marittimo a forma di conchiglia appoggiata su uno scoglio “hermoseado de brancas de coral y tempestado de perlas” e circondato da sirene⁶¹. Il programma festivo si concluse definitivamente il 24 maggio, con un torneo equestre dedicato alla viceregina e un ricevimento a Palazzo “tan numeroso de concurso y con tanto luzimiento y regalos”⁶².

In questa tensione alla rinascita la scenografica Cavalcata reale, già di per sé un variopinto spettacolo itinerante, attraversando i luoghi ancora feriti dal terremoto e dirigendosi verso Largo di Palazzo, centro cerimoniale della città nuovamente convertito in vivace laboratorio artistico e contenitore scenografico, divenne così il fulcro visivo e ideologico di questo momento festivo. E la piazza, trasformata in un teatro nel teatro, aveva finalmente ritrovato il linguaggio figurativo tipico della sensibilità partenopea, senza tralasciare naturalmente i tradizionali influssi spagnoli; e in questa volontà di recupero del linguaggio locale, non risulta sicuramente casuale la scelta del viceré di affidare la progettazione del teatro effimero proprio al napoletano Natale e non a Schor. Il gruppo scultoreo del Sebeto e di Partenope, inseriti nell’ambientazione acquatica si intrecciarono, fino a fondersi, con la facciata

⁶¹ Il residente veneziano, nel descrivere la Cavalcata e la successiva festa, scrive: “Fu il primo giorno fatta la Cavalcata di tutti li Baroni, ridotti però a scarso numero per li molti che si sono sottratti a titolo di povertà e con le offerte [*omissis*]. Si sono riservati a domani li caroselli con assai ricchi ornamenti delli 8 cavalieri che li formano et è stata per questa festività accomodata la Piazza di Palazzo in forma di anphiteatro con tele dipinte”: ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, filza 99, n. 56, 23 maggio 1690.

⁶² Così nella *Copia de carta* si chiude il racconto di quei giorni.

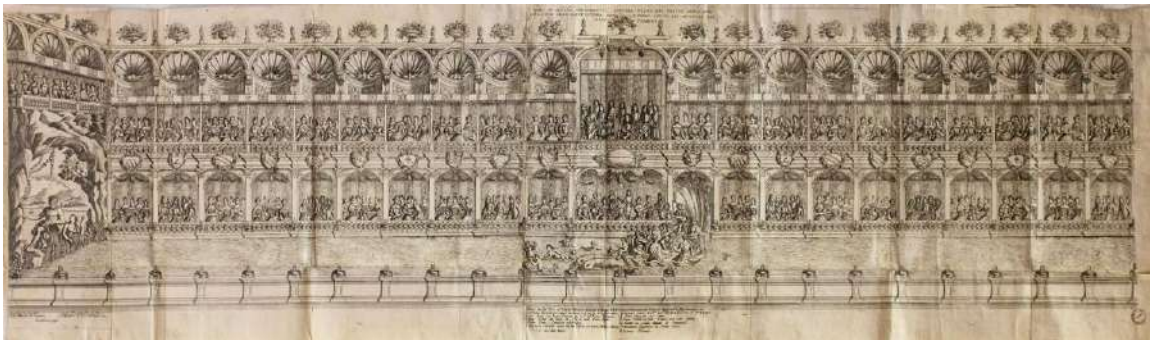
del Palazzo Reale trasformata in un teatro con i giochi equestri e il carosello al centro, in una voluta proiezione della geometria e dell'atmosfera di Plaza Mayor di Madrid durante la corrida dei tori, così come era successo per la cerimonia del 1658 in occasione della nascita di Filippo Prospero, celebrata due anni dopo la tragica peste del 1656⁶³.

D'altronde il viceré Benavides si servì di questa cerimonia non solo per affermare la sua identità come rappresentante della Corona ma anche e soprattutto per veicolare un messaggio di solidarietà alla monarchia spagnola che stava attraversando un periodo di crisi, e da cui sarebbe stato investito nel 1696, in coincidenza con la fine del suo mandato napoletano, del prestigioso titolo di Grande di Spagna.

⁶³ MAURO, 2013, p.372.



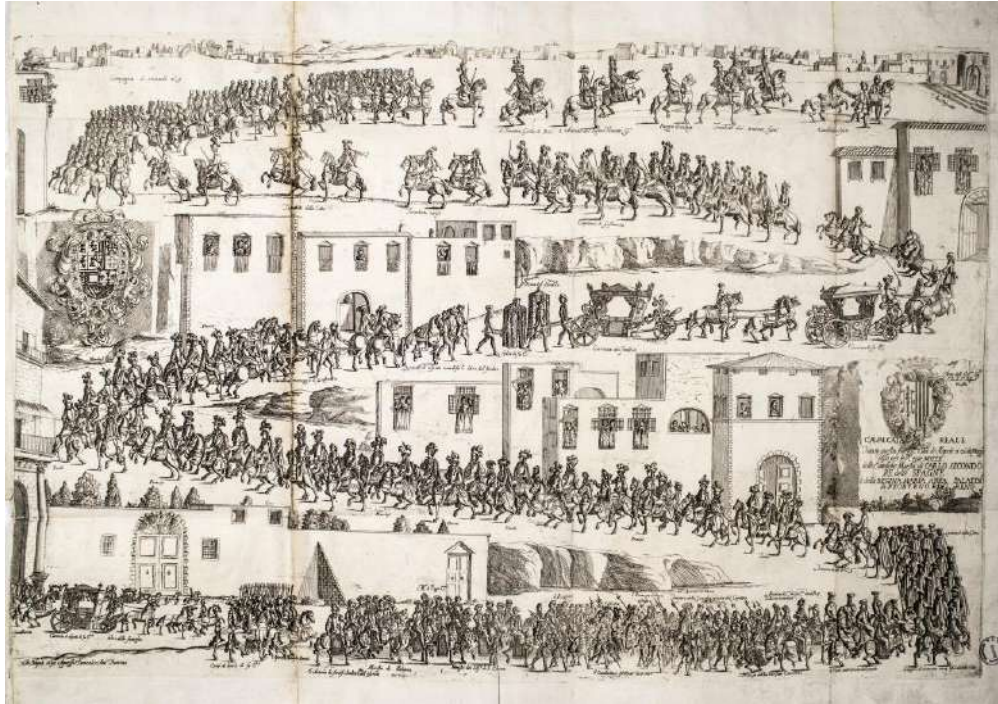
81. Fabiano (...), *Per lo felicissimo compimento degli anni 28 del nostro Invittissimo Gran Monarca delle Spagne Carlo Secondo*, incisione, 1690



82. Francesco de Grado, *Disegno in alzata che dimostra l'ottava parte del teatro ch'è la metà della linea della parte intiera sopra il fiume Sebeto all'incontro del Real Palagio*, 1690



83. Autore ignoto, *La entrada de la reina Mariana de Neoburgo en el Alcázar de Madrid*, 1690



84. Francesco de Grado, *Cavalcata reale fatta in questa fidelissima città di Napoli a 21 di maggio 1690 per le regie nozze delle cattoliche maestà di Carlo II secondo re delle Spagne e della regina Maria Anna palatina di Neoburgo e del Reno, 1690*

6.4. *La Relazione della pomposa maschera. Festeggiamenti a Palazzo per la partenza del viceré*

Per tre sere continue in segno d'allegrezza si è servita illuminata tutta questa città, e da tutti è stato universalmente palesato il contenuto per sì degna gratia fatta al merito singolare del signor viceré.

(ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, 31 gennaio 1695)

L'inverno napoletano del 1696 segnò, per Francisco de Benavides, non solo la fine del suo mandato vicereale, ma anche un momento decisivo per la sua carriera politica. Dopo otto anni alla guida della città partenopea, si preparava a partire per Madrid, dove avrebbe ricoperto il prestigioso ruolo di Grande di Spagna concessogli da Carlo II. La città sentì di aver perso un valido governante, che aveva saputo fronteggiare con prudenza e abilità politica numerosi problemi di grande portata⁶⁴. Eppure, insieme alla notizia della sua partenza, giunse anche "la sospirata mercede, fattale da Sua Maestà, del Granducato di prima classe, conferita non solo alla sua persona ma alla Casa tutta"⁶⁵.

⁶⁴ BNSP, *Avvisi*, 1 febbraio 1696, n.5: "tutta la città commossa e tutta la nobiltà in pienissimo concorso si portò in quei giorni a Palazzo a ossequiare S.E. manifestandole il cordoglio di non avere più lungamente a godere della felicità del suo governo e l'E.S. l'accorse e ringraziò vivamente ciascuno dei signori titolati e cavalieri". Anche Nicola Caravita, giurista e filosofo napoletano di cui si è trattato nel Cap. 2, nell'introduzione alla raccolta di componimenti poetici dedicati al viceré, scrisse: "Gran pena, eccellentissimo principe, agli orecchi di questa città, la novella della vostra partenza pervenne, che si vide da grande ed acerbo dolore percossa": CARAVITA, 1696, p. non num.

⁶⁵ ASVe, Senato, Dispacci dei residenti e degli ambasciatori, filza 104, n.129. Anche CONFUORTO, 1930, v. II, p. 196, raccontava che il 25 gennaio 1696 era giunta dalla Spagna la notizia della nomina "del che se ne fece in Palazzo allegrezza", aggiungendo tuttavia con un tono chiaramente sarcastico: "ma credo che fusse più tosto affettata che vera, bisognando di prossimo lasciare questo governo".

L'ottenimento della "Real Grandeza de Su Majestad" era sempre stato l'obiettivo di Benavides, che anelava a questo titolo fin dal lontano 1688, trovando un buon alleato nel cognato Íñigo Melchor Fernández de Velasco, che aveva rivestito un ruolo decisivo a Corte come sostenitore della sua nomina⁶⁶. Il viceré aveva seguito in questo le tracce del padre Diego, quando quest'ultimo, nel memoriale di famiglia scritto prima di partire per il Perù, aveva dichiarato che la sua ambizione sarebbe stata proprio quella di ottenere questo titolo:

Representa a Vuestra Majestad que en su persona, y casas, y las de su hijo, han concurrido, y concurren todas aquellas calidades, grados, y meritos, para obtener la Grandeza, y cobertura, que por este Memorial suplica a Vuestra Majestad se sirva concederle⁶⁷.

Sempre gli *Avvisi* informano che la nobiltà napoletana accorse a Palazzo per salutare il viceré, congratularsi per il suo "merito sublime con quell'onore" e organizzare i preparativi per una "mascherata a cavallo l'istessa sera", che presumibilmente avrebbe dovuto percorrere via Toledo; tuttavia, poiché "non erano pronti i cavalli", si decise di organizzare per la successiva domenica una festa da ballo nella Sala di Palazzo Reale, con "bizzarra magnificenza"⁶⁸. A differenza delle precedenti pratiche festive, in cui tutte le componenti sociali partecipavano all'evento, questa si configurò invece come puro appannaggio e strumento della sfera nobiliare.

Questa nomina così prestigiosa e tanto attesa non poteva che essere celebrata con una festa a Palazzo, raccontata dettagliatamente nella *Relazione*

⁶⁶ Si veda RIBOT, 2018.

⁶⁷ DE BENAVIDES, 1660, p. non num. Anche Francisco stese un memoriale, *Memorial de Santisteban a Carlos II suplicando la Grandeza de España*, conservato in ADM, To, leg. 78, ramo 25.

⁶⁸ BNSP, *Avvisi*, 1 febbraio 1696, n. 5.

della pomposa maschera, una pubblicazione a stampa conservata nell'Archivio di Medinaceli a Toledo, in cui alla narrazione si intrecciano componimenti in versi⁶⁹. Concepita quindi in occasione di un evento eccezionale e caricata di un enorme significato simbolico, la *Relazione* non poteva che essere commissionata dal viceré al fidato Domenico Antonio Parrino, che si firmò con le sue iniziali. D'altronde era stato lo stesso Parrino, negli *Avvisi*, a svelare la presenza del testo, anticipandone sommariamente il contenuto:

per l'ossequio cordialissimo di tutta questa nobiltà, dimostrato in tale occasione a S.E. non si raccorda tra noi festeggiamento più nobile, più magnifico, e per ogni parte più decoroso, e degno di ogni gran principe, d'eterna memoria, il quale sarà espresso con maggior distinzione in foglio separato⁷⁰.

La *Relazione della pomposa maschera* cominciava con un elogio al viceré, in cui Parrino sottolineava il ritardo con cui era giunta la nomina, lasciando trapelare una conoscenza diretta del travagliato percorso che aveva fatto da sfondo al suo ottenimento:

nel Governo di più Regni ha dimostrato un animo veramente regio, una giustizia incorrotta, una singolare prudenza ed un supremo sapere; ha voluto onorarlo di quel Grandato, che da lungo tempo meritava per lo splendore e chiarezza illibata del sangue degli avi; ma gli veniva ritardato dalla fatalità degli astri.

⁶⁹ *Relazione della pomposa maschera celebrata la sera di Domenica 5 di febraro 1696 nella Gran sala di questo Regio Plagio, dalla Nobiltà Napoletana, all'Eccellentissimo Signor Don Francesco di Benavides Davila e Corella, Conte di Santo Stefano, Viceré e Capitan generale in questo Regno, in applauso al suo felicissimo Governo*, in ADM-To, leg. 214, pp. non num. La *Relatione* è citata da LLEO CAÑAL, 2009, pp. 454-455.

⁷⁰ BNSP, *Avvisi*, 7 febbraio 1696, n. 6.

La pubblicazione a stampa aveva però come unico obiettivo la descrizione della fastosa cerimonia e quindi Parrino, dopo una breve introduzione, dedica il racconto alla festa celebrata la sera del 5 febbraio a Palazzo, nella Sala dei Viceré, interamente occupata da un apparato effimero che ricordava un teatro, formato da palchetti e gradinate “in mezzo a cui restava in ovata forma vuoto lo spazio ove doveva danzarsi” e da “due coretti con dentro canore voci e sceltissimi strumenti”. Tra le consuete statue del Sebeto e della Sirena, si poteva ammirare “una deliziosa boscaglia, e nella parte del prospetto sollevavasi alquanto in fronzuti gruppi boscherecci”.

Non si conoscono i nomi degli artefici di tutto l’allestimento, che sembra riecheggiare quello eretto a Largo di Palazzo nel 1690, in occasione delle celebrazioni del matrimonio di Carlo II con Marianna di Neoburgo⁷¹. Ad ogni modo, il richiamo ai simboli della città come omaggio alla monarchia spagnola durante gli eventi festivi, era stato già esplicitato con estrema chiarezza nella relazione pubblicata in occasione della nascita di Filippo Prospero, figlio di Filippo IV, in cui l’autore Andrea Cirino scriveva che “con somma ragione nel Sebeto intendiamo l’ossequio [*omissis*]. L’istesso similmente filosofaremo nella Sirena, che diede nome e vanto a Napoli”⁷².

Ancora nella *Relazione*, l’autore, dopo aver descritto sommariamente la cornice scenica, racconta che sul palco sedevano i cavalieri mascherati, i quali formando quattro quadriglie “facevano pompa” di cartelli con componimenti dedicati al viceré e al suo passato e felice governo, indossando vestiti riccamente adornati:

⁷¹ Si veda SETARO, 2018.

⁷² Per una riflessione su questo passo e sulla pubblicazione della relazione scritta in occasione della nascita del sospirato erede di Spagna, si veda MANSI, 2012, pp. 93-106, in particolare p. 101.

di lama d'oro e d'argento a specchio, di foggia all'Eroica, che al riverbero de' lumi, dilettaoano oltre modo la vista degli astanti; svolazzavano loro in testa tra lucidissime gemme in modo stravagante, e vaghissimo, bizzarri cimiri di piume di vario colore confacenti agli abiti.

Dopo "il canto armonioso della preaccennata Sirena Partenope", il viceré diede avvio al Ballo della Torcia, che si eseguiva portando torce accese che passavano di mano in mano, indicando chi fosse invitato a ballare⁷³. La festa terminò dopo le due di notte con un ricco rinfresco:

essendo già le due dopo la mezzanotte, la porge alla mentovata signora D. Aurora Severino, in cui terminò con indicibile applauso, insieme il ballo e un sì nobile festeggiamento ed intanto da tutte le lingue sentivasi replicar gli applausi e mille e mille benedizioni all'Eroe Benavides.

La *Relazione* si chiude con un lungo componimento in versi seguito da dieci brevi sonetti manoscritti di cui si ignora la paternità, ma che concorrono a creare una vera e propria silloge poetica. Come si apprende dagli *Avvisi*, dopo la sera della "pomposa maschera" a Palazzo, il viceré abbandonò definitivamente i suoi appartamenti più di un mese dopo, precisamente il 13 marzo, giorno in cui prese parte alla consueta cerimonia di deposizione del Governo e "si pose in abito di campagna", pronto a lasciare la città insieme al figlio e alla viceregina, facendo una prima tappa a Pozzuoli, dove "fu salutata Sua Eccellenza dal cannone di quel mentovato Castello e Fortezza di Baia"⁷⁴.

⁷³ Sul significato simbolico del ballo della torcia, che solitamente costituiva il culmine delle feste di corte, si veda LOMBARDI, 2000, pp. 108-111.

⁷⁴ BNSP, *Avvisi*, 20 marzo 1696, n. 13.

RELAZIONE

DELLA POMPOSA MASCHERA,

Celebrata la sera di Domenica 5. di Febraro 1696.

*Nella Gran Sala di questo Regio Palaggio, dalla
Nobiltà Napolitana,*

ALL' ECCELLENTISS. SIGNOR

DON FRANCESCO

DI BENAVIDE DAVILA, E CORELLA,

Conte di Santo Stefano, Vice-Rè, e Capitan Generale in
questo Regno, in applauso al suo felicif-
simo Governo.

*Nell' occasione della mercede fatta da Sua Maestà, che
Dio guardi, à Sua Eccell. & alla Sua Eccellentiss.
Casa del perpetuo Grandato di Spagna.*



OTTO il Felicissimo, e fortunato governo dell' Eccellentissimo Signor Co: di Santo Stefano, havendo per lo spazio di otto anni goduto questo Fedelissimo Regno una quiete così grande, un riposo così gradito, che non havea havuto, che invidiare, o la pace di Ottaviano, o la stessa Età dell' Oro, à mal grado di tante sventure, che se gli hanno attraversato, havendo havuto nel progresso di un Vicesregante tutto prudenza, accuratezza, e sapere, un Alcide da abbattere tutt' i Mostri delle

Penurie, Infezzioni, Guerre, e Contradizioni, potèdo la bella Sicilia respirare sotto lo scudo d' un tanto Protettore, aure di quiete; all' orche in un secolo di sangue, stragi, ed incendi ne v' à soffopra il Mondo, havendo egli riparato, e provisto à tutto ciò, che ó la malignità degli Astri, ó la contrarietà degli Elementi nemici han sollevato per turbare il Cielo sereno del Giardino d' Italia, ove non finti, ma veri si godono i Campi Elisi d' un amenissimo sito, corteggiato da una perpetua Primavera. Quando nell' ascoltare, che à cen- ni del Nostro inclito Monarca douesse subèrre al peso di sì vasto, e fatigoso

A

Co:

85. Domenico Antonio Parrino, incipit della *Relazione della Pomposa Maschera, Celebrata la sera di Domenica 5. Di Febraro 1696. Nella Gran Sala di questo regio Palaggio, dalla Nobiltà Napolitana, 1696*

Conclusiones

“Si è oggi il Signor Viceré Conte Santo Steffani spogliato del carattere di viceré”. Así se expresaba el embajador veneciano Giacomo Resio en un despacho del 29 de marzo de 1696, con el que anunciaba el fin del mandato napolitano del IX conde de Santisteban. Después de veinticinco años, su carrera como virrey en Italia llegaba a su fin, no puede decirse lo mismo de su aventura política. La vuelta a Madrid como Grande de España parecía condecorar simbólicamente su brillante ascensión social, además de la ambición que desde siempre tuvo de formar parte del círculo real. Había dirigido Nápoles como un *“Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura”*, expresión con la que el editor Carlo Porpora definió al virrey y que, sin duda, sintetizaba de manera eficaz la huella que dejó Benavides en la ciudad partenopea después de su partida.

A la pregunta de si el gobierno de Benavides en Nápoles puede definirse como modelo de verdadera política cultural, se puede responder afirmativamente. Se ha centrado la atención en su experiencia napolitana, ya que no hay duda de que fue en esa ciudad donde se forjaron sus intereses. La apertura del virrey a las nuevas ideas de alcance europeo, su marcada aptitud para el gobierno, su constante mirada hacia Madrid, las relaciones que estableció sean con ingenieros o con arquitectos, pero sobre todo con los artistas napolitanos de su tiempo, son los aspectos fundamentales que se han abordado en este trabajo y que han puesto en marcha una serie de reflexiones que pretenden ser el inicio de futuras investigaciones.

Si bien el apoyo prestado por Benavides a Francesco D'Andrea no puede constituir por sí mismo un elemento suficiente para definir al virrey como un verdadero intelectual; sí denota su apertura mental, que lo coloca en una posición desplazada —o al menos no alineada— respecto a una postura

conservadora y, al mismo tiempo, lo sitúa próximo y favorable a la transformación cultural que estaba experimentando la ciudad. El virrey estableció también relaciones con otros intelectuales de su tiempo: frecuentaba la casa de Giuseppe Valletta, bibliófilo y coleccionista de arte, y seguramente conocía al poeta Giuseppe d'Alessandro, duque de Pescolanciano. Las numerosas dedicatorias al virrey en los libros napolitanos, junto con el encargo a Domenico Antonio Parrino del *Teatro eroico e politico de' viceré*, revelan el fuerte vínculo que unió Benavides a los círculos intelectuales de la ciudad.

A partir de una primera observación de su librería, se evidencia un particular interés por las disciplinas técnicas. Además, es indudable su cercanía hacia los jesuitas, constatable por los textos de autores pertenecientes a la Compañía. Esto constituye un punto de inflexión del pensamiento filosófico y científico europeo, y es precisamente esta riqueza de intereses la que podría dar origen a futuras investigaciones que abordaran las bibliotecas de los virreyes españoles, incluso desde un punto de vista comparativo.

La necesidad de hacer que las estructuras defensivas sean más eficientes se relaciona con sus intereses por la arquitectura militar, con sus habilidades diplomáticas y con la capacidad de elegir cuidadosamente a sus asesores. Por ejemplo, la participación de los hermanos Grunenbergh y el intento fallido de contratar a un ingeniero de alcance internacional como Giulio Cerruti. En ambas ocasiones fueron protagonistas figuras de relieve como el general Marino Carafa y su sobrino Luis de la Cerda y Aragón, embajador en Roma y mediador entre Benavides y el Pontífice. También un discurso análogo sirve para evidenciar el exclusivo papel que el virrey otorgó al arquitecto Luca Antonio Natale en el diseño del aparato efímero erigido con ocasión del segundo matrimonio de Carlos II.

El hallazgo de la *Relazione* de Giacomo Corniani, de 1690, el análisis del inventario elaborado después de la muerte de la virreina en 1697, la lectura de los *Avvisi napoletani* de los años 1688-1696, junto con el testamento de Manuel de Benavides de 1748, han permitido reconstruir con precisión la colección de arte del virrey, perfeccionando así el precedente trabajo de Gloria Marisol Cerezo San Gil, que no se había detenido, por ejemplo, en la presencia de dos cuadros de De Matteis, procedencia que hasta ahora no se había determinado y que podría resultar útil para actualizar el catálogo de las obras del pintor.

Aunque la relación personal entre Benavides y Luca Giordano ha sido confirmada ulteriormente en el curso de esta tesis —testimoniada por la notable presencia de las obras del artista en la colección del virrey y por el apoyo que este brindó en la preparación del viaje de Giordano a España— resta aún por aclarar la cuestión del cuadro *Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía*. De esta enigmática obra, hoy en la National Gallery de Londres, hasta ahora considerada ajena a su colección, se ha reconstruido la historia de los diferentes propietarios hasta el momento en que pasó a manos del director de la Academia de Bellas Artes de Madrid, Bernardo de Iriarte. Una atenta relectura de sus apuntes manuscritos, destinados a su amigo pintor e historiador del arte Juan Agustín Ceán Bermúdez, ha arrojado luz sobre la ubicación original de las otras obras de Giordano presentes en la residencia Benavides. Por último, el examen que se ha llevado a cabo sobre otros documentos primarios ha permitido averiguar la identidad de la niña retratada en el cuadro como la hija menor del virrey. También cabe mencionar los dibujos realizados por el pintor napolitano, por el momento imposibles de localizar, que corresponden al mismo número de cantos de la *Gerusalemme Conquistata* de Torquato Tasso.

Una última consideración se refiere al período siciliano, que merece ser investigado a fondo, ajustando la trama de relaciones tejidas con los artistas del periodo. Hasta el momento, los estudiosos se han focalizado sobre todo en la posible relación del virrey con Filippo Giannetti, descuidando lo que el biógrafo Francesco Susinno puntualiza acerca de otros pintores a los que Benavides habría encargado cuadros para enviar a España.

A pesar de las numerosas cuestiones que quedan aún pendientes, Benavides aparece como una figura totalmente encuadrada en su tiempo, como lo demuestran sus numerosos intereses artísticos y culturales, particularmente significativos en un delicado momento histórico en el que la sociedad estaba conociendo un radical proceso de laicización.

Conclusioni

“Si è oggi il Signor Viceré Conte Santo Steffani spogliato del carattere di viceré”. Con queste parole l’ambasciatore veneziano Giacomo Resio annunciò in un dispaccio diretto alla città lagunare, il 29 marzo 1696, la fine del mandato napoletano del IX conte di Santisteban. Se la sua carriera di viceré, dopo venticinque anni in Italia, era ormai giunta a termine, la sua avventura politica non lo era ancora. Il ritorno a Madrid come Grande di Spagna sembrò coronare emblematicamente il felice percorso di ascesa sociale di Benavides e l’ambizione, da sempre rincorsa, di far parte della cerchia della grazia regia. Aveva guidato Napoli come un *“Principe d’altissimo senno, e di profonda letteratura”*, espressione con cui lo definì l’editore Carlo Porpora e che non avrebbe potuto sintetizzare in maniera più efficace l’impronta lasciata in città dopo la sua partenza.

Alla domanda che ha attraversato costantemente questo lavoro, e cioè se con Benavides si possa parlare di una vera e propria politica culturale, non si può che rispondere affermativamente. Quello che si è deciso di mettere a fuoco è stata la sua esperienza napoletana, poiché è indubbio che fu nella città partenopea che si forgiarono i suoi interessi. La sua spiccata attitudine al governo, lo sguardo costantemente rivolto a Madrid, l’accoglienza delle nuove idee di respiro europeo, i rapporti stabiliti con ingegneri e architetti, ma soprattutto con gli artisti napoletani del tempo, sono gli aspetti che in questa ricerca hanno avuto uno spazio privilegiato, mettendo in moto una serie di riflessioni e facendo emergere spunti per eventuali ricerche future.

Se il sostegno fornito da Benavides a Francesco D’Andrea non può costituire di per sé un elemento sufficiente a definire il viceré un vero e proprio intellettuale, denota tuttavia la sua apertura mentale, collocandolo in una

posizione di *non allineamento* nella fase critica della radicale svolta culturale che stava investendo la città, se non addirittura di una velata simpatia. Il viceré stabilì rapporti anche con altri intellettuali del tempo: frequentava la casa di Giuseppe Valletta, bibliofilo e collezionista d'arte, e sicuramente conosceva il poeta Giuseppe d'Alessandro, duca di Pescolanciano. Da non dimenticare inoltre le numerose dediche al viceré nei libri napoletani, insieme alla commissione del *Teatro eroico e politico de' viceré* a Domenico Antonio Parrino.

Da un primo sguardo alla sua raccolta di libri emerge soprattutto un interesse verso le discipline tecniche. È poi indubbia la sua vicinanza all'ambiente gesuita, vista la presenza di testi di autori appartenenti alla Compagnia, insieme a quelli che costituirono un punto di svolta del pensiero filosofico e scientifico europeo ed è proprio da questa ricchezza di interessi che potrebbero partire future indagini, anche comparative, sulle biblioteche dei viceré spagnoli.

L'esigenza di rendere più efficienti le strutture difensive mettono invece in relazione i suoi interessi per l'architettura militare, l'abilità diplomatica e la capacità di scegliere accuratamente i suoi consulenti: è il caso del coinvolgimento dei fratelli Grunenbergh e del fallito tentativo di avvalersi dell'opera di uno stimato ingegnere di respiro internazionale come Giulio Cerruti. In queste vicende si resero protagoniste figure di rilievo quali il generale Marino Carafa e il nipote Luis de la Cerda y Aragón, ambasciatore a Roma e mediatore tra Benavides e il Pontefice, oltre che prezioso interlocutore in altre occasioni. E un discorso analogo può essere fatto per l'esclusivo ruolo attribuito dal viceré a un importante architetto come Luca Antonio Natale nella progettazione dell'apparato effimero eretto in occasione del secondo matrimonio di Carlo II.

Il ritrovamento della *Relazione* del 1690 di Giacomo Corniani, l'analisi dell'inventario redatto dopo la morte della viceregina nel 1697, la lettura degli *Avvisi* napoletani dal 1688 al 1696, insieme al testamento di Manuel de Benavides del 1748, hanno permesso di ricostruire con precisione la collezione d'arte del viceré, perfezionando in tal modo il precedente lavoro di Gloria Marisol Cerezo San Gil, che non si era soffermata ad esempio sulla presenza di due quadri di De Matteis, circostanza che risulta utile all'aggiornamento del catalogo delle opere del pittore cilentano, particolarmente apprezzato dal viceré.

Se in questo lavoro è emerso ulteriormente il personale rapporto di Benavides con Luca Giordano, testimoniato dalla cospicua presenza di opere dell'artista nella sua collezione e dal sostegno da lui fornito per la preparazione del viaggio dell'artista in Spagna, rimane tuttavia aperta la questione del mancato completamento del dipinto *Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía*. Di quest'opera enigmatica, oggi alla National Gallery di Londra, finora considerata estranea alla sua collezione, si è ricostruita la storia dei passaggi di proprietà fino a quello decisivo che ha permesso di identificare il soggetto, quando il quadro entrò in possesso del direttore dell'Accademia di Belle Arti di Madrid Bernardo de Iriarte; un'attenta rilettura degli appunti manoscritti di quest'ultimo, destinati all'amico pittore e storico dell'arte Juan Agustín Ceán Bermúdez, ha gettato ulteriore luce sulla vicenda. Infine l'indagine condotta su altri documenti d'archivio ha anche permesso di identificare nella bambina ritratta la figlia minore del viceré, Rosalía. Non vanno dimenticati poi i 24 disegni realizzati dal pittore napoletano, al momento non rintracciabili, che nel presente lavoro sono stati ricondotti all'identico numero di canti della *Gerusalemme Conquistata* di Torquato Tasso.

Un'ultima considerazione riguarda il periodo siciliano, che meriterebbe di essere approfondito, ricucendo la trama di relazioni intessute con gli artisti del tempo; finora gli studiosi sembrano infatti essersi interrogati solo su un eventuale rapporto del viceré con Filippo Giannetti, trascurando che il biografo Francesco Susinno fa riferimento anche ad altri pittori siciliani a cui avrebbe commissionato quadri da inviare in Spagna.

Nonostante le numerose questioni ancora aperte, Benavides emerge tuttavia come una figura pienamente calata nel suo tempo, come dimostrano i suoi numerosi interessi artistici e culturali, particolarmente significativi in un delicato momento storico in cui la società stava conoscendo un radicale processo di laicizzazione.

Indice delle illustrazioni

Tavola fuori testo. Pier Maria Baldi, *Veduta di Santisteban del Puerto*, acquarello, 1669, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

1. *Stemma araldico della famiglia Benavides*, acquarello
(da Juan de Cisneros, *Relación muy verdadera y sumario del apellido y Casa de Benavides y de donde procede el Condado de Santisteban del Puerto que es caudillo mayor del Reino de Jaén*, 1572, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 12.623)
2. Autore ignoto, *Diego de Benavides y de la Cueva, VIII conte di Santisteban*, seconda metà XVII secolo, olio su tela, misure sconosciute
(Lima, Museo Nacional de Archeología, Antropología e Historia del Perú)
3. Jacques Laumosnier, *Incontro di Luigi XIV di Francia con Filippo IV di Spagna sull'Isola dei Fagiani nel 1659*, seconda metà XVII secolo, olio su tela, 89.1 x 130 cm
(Le Mans, Musée de Tessé)
- 3a. Jacques Laumosnier, *Incontro di Luigi XIV di Francia con Filippo IV di Spagna sull'Isola dei Fagiani nel 1659* (particolare con il ritratto di Diego de Benavides), seconda metà XVII secolo, olio su tela, 89.1 x 130 cm
(Le Mans, Musée de Tessé)
4. Bartolomé Esteban Murillo, *Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar*, 1658 ca., olio su tela, 208 x 138 cm
(Parigi, Musée du Louvre)
5. Pedro de Texeira, *Topographía de la Villa de Madrid*, Anversa, Ioannis, et Iacobi van Veerle, 1656, particolare con il dettaglio del Colegio Imperial, acquaforte, 460 x 579 mm
6. Juan Pantoja de la Cruz (attr.), *La emperatriz doña María de Austria*, 1600 ca., olio su tela, 198 x 116,5 cm
(Madrid, Convento de las Descalzas Reales)
7. Portale della residenza Benavides con lo stemma in pietra, Madrid, Calle del Nuncio
(foto dell'autrice)

8. Targa toponomastica di "Calle del Pretil de Santisteban", Madrid
(foto dell'autrice)

9. Autore ignoto, *D. Teresa Benavides e la Cerda Marc^a. di Solera*, acquaforte
(da Giuseppe Maria Polizzi, *L'argonave riposta in cielo solenni esequie celebrate all'eccellentissima signora marchesa di Solera Donna Teresa de la Cerda, e Aragona, nella Cappella Reale di S. Pietro di Palermo a 4 di Maggio 1685. Composte e date in luce dal p. Gioseppe Maria Polizzi*, Palermo, Tomaso Rummolo, 1685, Biblioteca Nazionale di Napoli)

10. Giulio Aprile, *Mausoleo di Martino il Giovane*, 1676-86, Cagliari, Cattedrale

11. Autore ignoto, *Monumento equestre di Carlo II a Messina*, acquaforte, misure sconosciute
(da Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico e politico de' signori viceré*, 3 voll., Napoli, Nella nuova Stampa Del Parrino, e del Mutii, 1692-1694)

12. Giacomo Serpotta, *Carlo II a cavallo*, 1681 ca., bozzetto in bronzo,
(Trapani, Museo Pepoli)

13. Autore ignoto, *Veduta della Galleria del Palazzo Reale di Palermo*, disegno acquarellato, misure sconosciute
(da *Teatro Geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, 1686, Madrid, Archivo General e Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación)

14. Autore ignoto, *Ritratto di Francisco de Benavides*, 1692, acquaforte e bulino, 117 x 74 mm
(da Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, 1692-1694, Madrid, Biblioteca Nacional de España)

15. Tari coniato nel 1689 con busto coronato di Carlo II (recto) e stemma incorniciato (verso)

16. Teresa del Po, *Ritratto di Tommaso Cornelio*, acquaforte e bulino
(da Tommaso Cornelio, *Thomæ Cornelii Consentini Progymnasata Physica*, Napoli, Ex Typographia Jacobi Raillard, 1688)

17. Nunzio Pacileo, *Ritratto di Francesco d'Andrea*, Lit. Cuciniello e Bianchi

(da *I ritratti di alcuni Illustri Italiani del Regno di Napoli con Breve Ragguaglio su la loro Vita ed Opere scritto da Gabriele Quattromani*, 1830, Napoli, Biblioteca Nazionale, Sezione Lucchesi Palli, ms. I.6.1)

18. Antonino Grano, *Antiporta*, acquaforte e bulino
(da Francisco Montalvo, *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo, cabeça coronada de Sicilia. [...]*, 1689, por Thomas Romolo, Impresor del S. Officio)
19. Federico Pesche, *Antiporta*, acquaforte e bulino
(da Marcello Marciano, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo IV il Grande, Monarca delle Spagne*, Napoli, Per Egidio Longo Stampatore della Regia Corte, 1666)
20. Frontespizio del libro di Filippo De Arrieta, *Raguaglio Historico del contagio occorso nella provincia di Bari negli anni 1690, 1691, e 1692*, Napoli, Nella nuova stampa delli Socii Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1694
21. Theodor Dirk Matham, *Frontespizio*, acquaforte e bulino, 273 x 170 mm
(da Matthias Dögen, *Architectura militaris moderna*, Amsterdam, Apud Ludovicum Elzevirium, 1647)
22. Jacob Neefs (su disegno di Erasmus Quellinus), *Frontespizio*, acquaforte e bulino
(da Juan Caramuel, *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniæ...*, Anversa, Ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1639)
23. Andrea Magliar (su disegno di Giacomo del Po), *Antiporta*, acquaforte e bulino
(da Carlo Maria Carafa, *L'ambasciatore politico cristiano*, Mazzarino, Giovanni van Berge, 1690)
24. Autore ignoto, *Ritratto di Carlo II*, acquaforte e bulino, 1684
(da Augustín Nipho, *Retratos de los ochenta y quatro reyes de España*, [s.l.], [s.e.], 1686)
25. Frontespizio del libro di Miguel Ángel Pasqual, *El oyente desengañado, convencido y remediado*, Valencia, Por Diego de Vega, Impresor, 1692
26. Juan Carreño de Miranda, *Ritratto di un cardinale*, 1683 ca., olio su tela, 177 x 123 cm
(Toledo, Fundación Medinaceli, Hospital Tavera)

27. Pieter van der Werff, *Ritratto di Filippo Guglielmo Augusto*, 1690, olio su tela, misure sconosciute
(Düsseldorf, Stadtmuseum Landeshauptstadt)
28. Fabrizio Santafede, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1590 (?), olio su tavola, 105 x 78 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
29. Manifattura napoletana, *Busto-reliquiario di san Francesco Borgia*, 1695, argento fuso, lastra sbalzata e cesellata, 91 x 70 x 60 cm
(Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro)
30. Paolo de Matteis, *San Francesco Borgia davanti al corpo della Regina Isabella di Portogallo*, ultimo decennio del XVII secolo, olio su tela, 54,5 x 126 cm
(Banca del Cilento di Sassano e Vallo di Diano e della Lucania, foto dell'autrice)
31. Paolo de Matteis, *Deposizione*, 1696 (?), olio su tela, 280 x 140 cm
(Gandía, Museu Santa Clara)
32. Antoon van Dyck, *Santa Rosalia incoronata dagli angeli*, 1624 (?), olio su tela, 155 x 132 cm
(Palermo, Palazzo Abatellis)
33. Autore ignoto, *Ritratto di Luis Jerónimo Fernández de Cabrera, VI conte di Chincón*, inizio XVII secolo (?), olio su tela, misure sconosciute
(Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú)
34. Autore ignoto, *Ritratto di Matteo Sassano*, ultimo quarto XVII secolo, olio su tela, 100 x 76 cm
(Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas)
35. Francesco Solimena (attrib.), *Ritratto di Alessandro Scarlatti*, ultimo quarto XVII secolo, olio su tela, misure sconosciute
(Madrid, Palacio de Liria)
36. Paolo de Matteis (attrib.), *Ritratto di Petruccio che suona un arciliuto*, ultimo quarto XVII secolo, olio su tela, misure sconosciute
(ubicazione ignota)

37. Angelo Maria Costa, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, 1696, olio su tela, 76 x 141 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
38. Micco Spadaro (pseud. di Domenico Gargiulo), *Veduta di Largo Mercato a Napoli*, 1653 ca., olio su tela, 76 x 141 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
39. Giuseppe Recco e Luca Giordano, *Natura morta con un servitore nero*, 1679, olio su tela, 176 x 255 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
40. Giacomo del Po, *Antiporta*, acquaforte e bulino
(da Gabriele Fasano, *Lo Tasso Napoletano zoè la Gierosalemme Libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta*, Napoli, a la Stamparia de Iacovo Raillardo, 1689)
41. Luca Giordano, *Erminia tra i pastori*, 1690 ca., olio su tela, 257 x 238 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
42. Luca Giordano, *La miracolosa guarigione di Goffredo di Buglione*, 1690 ca., olio su tela, 121 x 216 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
43. Luca Giordano, *Rinaldo nelle braccia di Armida*, ultimo decennio XVII secolo (?), olio su tela, misure sconosciute
(ubicazione ignota)
44. Luca Giordano, *La benedizione di Isacco a Giacobbe*, 1670 ca., olio su tela, 103 x 140 cm
(Siviglia, Fundación Medinaceli, Casa Pilatos)
45. Luca Giordano, *Allegoria della Prudenza*, 1685 ca., olio su tela, 93 x 93 cm
(Houston, The Museum of Fine Arts)
46. Luca Giordano, *Ritratto equestre di Francisco de Benavides*, 1688-1692 (?), olio su tela, 273 x 210 cm
(Madrid, collezione Almazán)
47. Luca Giordano, *Ritratto equestre di Diego de Benavides, marchese di Solera*, 1688-1692 (?), olio su tela, 273 x 210 cm
(Madrid, collezione Almazán)

48. Luca Giordano, *Autoritratto*, 1692 (?), olio su tela, 85 x 75 cm
(Madrid, collezione Cardona)
49. Luca Giordano, *Carlo II*, 1693, olio su tela, 66 x 56 cm
(Madrid, Museo del Prado)
50. Luca Giordano, *Ritratto del viceré Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban, con sua figlia Rosalía (Omaggio a Velázquez)*, 1689-1702 (?), olio su tela, 205,2 x 182,3 cm
(Londra, National Gallery)
51. Luca Giordano, *Gloria della Trinità* (particolare di un fregio con l'autoritratto di Luca Giordano e un personaggio identificato come Antonio Palomino), 1692-1694, affresco
(El Escorial, Convento di San Lorenzo, Scalone)
52. Alonso Miguel de Tovar (attrib.), *Ritratto di Doña Josefa di Benavides, marchesa di Villena*, fine XVII secolo, olio su tela, 127 x 102 cm
(ubicazione ignota)
53. Alonso Miguel de Tovar, *Ritratto di un bambino*, 1732, olio su tela, 103 x 81,5
(Colonia, Wallraf-Richartz-Museum)
54. Lorenzo Vaccaro, *Europa*, 1695, argento e smeraldi, base impiallacciata d'ebano, 130 cm
(Toledo, Sagrestia della Cattedrale, © David Blázquez)
55. Lorenzo Vaccaro, *Asia*, 1695, argento e smeraldi, base impiallacciata d'ebano, 130 cm
(Toledo, Sagrestia della Cattedrale, © David Blázquez)
56. Lorenzo Vaccaro, *Africa*, 1695, argento e smeraldi, base impiallacciata d'ebano, 130 cm
(Toledo, Sagrestia della Cattedrale, © David Blázquez)
57. Lorenzo Vaccaro, *America*, 1695, argento e smeraldi, base impiallacciata d'ebano, 130 cm
(Toledo, Sagrestia della Cattedrale, © David Blázquez)
58. Nicolas Perrey, *I Quattro Continenti* (antiporta), acquaforte e bulino

(da Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenissimo Principe di Spagna nostro signore dall'eccmo. Sigr. Conte di Castrillo, viceré, luogotenente e capitano generale nel regno di Napoli*, Napoli, Carlo Faggioli, 1658)

59. Autore ignoto, acquaforte e bulino

(da Geronimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo christiano, aplauso panegirico en la publica, y real aclamación de la Magestad del Rey N. S. Carlos II*, Madrid, por Pablo de Val., 1666)

60. Chiesa di Santa María del Collado, Santisteban del Puerto

61. Convento di Santo Domingo e San Pablo, Las Navas del Marqués

62. Chiesa del Convento della Virgen del Milagro, Cocentaina

63. Paolo de Matteis, *Miracolo delle lacrime*, 1696, olio su tela, 300 x 550 cm

(Cocentaina, Chiesa del Convento di Nuestra Señora del Milagro, fotografia di Milena Viceconte)

63a. Paolo de Matteis, *Miracolo delle lacrime* (particolare con il ritratto di Diego de Benavides) 1696, olio su tela, 300 x 550 cm

(Cocentaina, Chiesa del Convento di Nuestra Señora del Milagro, fotografia di Milena Viceconte)

64. Paolo de Matteis, *Processione e trasferimento dell'immagine della Virgen del Milagro nel 1679*, 1696, olio su tela, 300 x 550 cm

64a. Paolo de Matteis, *Processione e trasferimento dell'immagine della Virgen del Milagro nel 1679* (particolare con il ritratto di Francisco de Benavides), 1696, olio su tela, 300 x 550 cm

(Cocentaina, Chiesa del Convento de Nuestra Señora del Milagro, fotografia di Milena Viceconte)

65. Paolo de Matteis, *Vestizione di Santa Chiara*, 1690, olio su tela, 332 x 332 cm

(Cocentaina, Chiesa del Convento de Nuestra Señora del Milagro, fotografia di Milena Viceconte)

66. Porta di Augusta, 1681

- 66a. Porta di Augusta (particolare con stemma e lastra commemorativa), 1681
67. Carlos de Grunenbergh, *Messina*, disegno acquarellato, misure sconosciute
(da *Teatro Geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, 1686, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación)
68. Mattia Preti (attrib.), *Ritratto di Carlos de Grunenbergh*, 1687, olio su tela, 165 x 130 mm
(La Valletta, collezione privata)
69. Girolamo Frezza (su disegno di Pietro Leone Ghezzi), *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini liberato dalle rovine del terremoto di Benevento*, prima metà XVIII sec., acquaforte e bulino
(Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XV G 31)
70. Autore ignoto, *Veduta della città di Napoli dal mare*, prima metà XVII sec., olio su tela, 160 x 270 cm
(Palomares del Campo, Iglesia de la Asunción)
71. Federico Pesche, *Fidelissimaes Urbis Neapolitanae cum omnibus viis acurata et nova delineatio* (particolare con il baluardo di Santa Lucia), acquaforte e bulino, 207 x 325 mm, Napoli, Antonio Bulifon, 1685
72. Autore ignoto, *La Fidelissima città di Napoli*, (particolare con il baluardo di Santa Lucia privo di parte della fortificazione), acquaforte e bulino, misure sconosciute, Napoli, Carlo Roselli, 1697
(Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, Gabinetto delle stampe Fondazione Pagliara)
73. Aspetto attuale della Polveriera di Orbetello
74. Porta esterna di Terra di Orbetello
75. Fernando de Grunenbergh, *Planimetria della Marina di Napoli*, china e acquarello, misure sconosciute, 1691
(Valladolid, Archivo General de Simancas)
76. Vincenzo Maria Coronelli, *Veduta di Castel dell'Ovo*, acquaforte e bulino, 127 x 176 mm
(da *Teatro della guerra: Regno di Napoli*, vol. XII, Venezia, 1707)
77. Resti del Fortino di Castel dell'Ovo, Napoli

(foto dell'autrice)

78. Teresa del Po, *Disegno dell'apparato, e machine festive fatte dall'eccellentissimo signor conte di Santo Stefano viceré e capitano generale del regno di Napoli nella solennità della publicatione della nuova moneta il mese di gennaio 1689, 1689*, acquaforte e bulino, 416 x 730 mm
(Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XV.G.23)
79. Autore ignoto, *La regina Maria Luisa di Orléans*, seconda metà XVII secolo, olio su tela, 210 x 123 cm
(Madrid, Museo del Prado, in deposito)
80. Francesco Gazan, *Tumulo di Carlo II*, 1701, acquaforte e bulino, 476 x 326 mm
(Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)
81. Fabiano (...), *Per lo felicissimo compimento degli anni 28 del nostro Invittissimo Gran Monarca delle Spagne Carlo Secondo*, 1690, acquaforte e bulino, 320 x 445 mm
(Napoli, Biblioteca Nazionale, ms I F 8)
82. Francesco de Grado, *Disegno in alzata che dimostra l'ottava parte del teatro ch'è la metà della linea della parte intiera sopra il fiume Sebeto all'incontro del Real Palagio*, 1690, acquaforte e bulino, 430 x 1.495 mm
(Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q.XXIV K 14 (4))
83. Autore ignoto, *La entrada de la reina Mariana de Neoburgo en el Alcázar de Madrid*, 1690, olio su tela, 112 x 64 cm
(Madrid, Colección Abelló)
84. Francesco de Grado, *Cavalcata reale fatta in questa fidelissima città di Napoli a 21 di maggio 1690 per le regie nozze delle cattoliche maestà di Carlo II secondo re delle Spagne e della regina Maria Anna Palatina di Neoburgo e del Reno*, 1690, acquaforte e bulino, 500 x 730 mm
(Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q.XXIV K 14 (5))
85. Domenico Antonio Parrino, *Relazione della Pomposa Maschera, Celebrata la sera di Domenica 5. Di Febraro 1696. Nella Gran Sala di questo regio Palaggio, dalla Nobiltà Napoletana*, 1696
(Toledo, Archivo de Medinaceli, leg. 214)

Appendice documentaria

Criteria di trascrizione

Si è provveduto a rispettare, nella trascrizione di tutti i documenti d'archivio, criteri conservativi, anche se in alcuni casi si è optato per interventi di moderata modernizzazione, con lo scopo di rendere più agevole la lettura. In questo senso si è proceduto alla correzione di refusi evidenti, come ad esempio parole o lettere ripetute, mentre si sono mantenute le alternanze delle doppie e delle scempie, tranne nelle voci inventariali, che avrebbero reso incomprensibili alcuni nomi. Si sono sciolte le forme contratte e abbreviate, anche quelle relative a date, località e misure dei quadri. Si sono uniformati secondo l'uso moderno, accenti e apostrofi, e adeguato, dove necessario, le lettere *u* e *v*, *t* e *z*, *y* e *i*, *g* e *j*. La punteggiatura è già vicina allo stile moderno e dunque si è preferito rispettarne l'uso originario, tranne che nelle voci degli inventari dei libri e dei quadri, dove l'inserimento di virgole è stato funzionale alla separazione dell'autore dal titolo o dal luogo di edizione. Le maiuscole e le minuscole sono state normalizzate, decidendo di mantenere sempre la maiuscola per i titoli e le cariche. Quando nei documenti d'archivio è presente la numerazione delle carte, essa viene riportata con l'indicazione di recto e verso oppure, in mancanza di essa, viene specificato f. o ff. non num. Costituiscono un'eccezione a quest'ultimo criterio i riferimenti ai documenti conservati in ASN, Segreterie dei Viceré e ADM, che in maggioranza sono privi di numerazione e si è ritenuto quindi superfluo, vista la frequente citazione, segnarli ogni volta come non num.

Vengono indicate con (...) parole non chiaramente leggibili a causa della grafia indecifrabile o danneggiamento del testo; un punto di domanda fra parentesi tonde (?) segnala che la parola appena prima riportata è stata trascritta fedelmente ma che se ne ignora il significato; il simbolo (***) denuncia le lacune del testo originale o le cancellature. Le parti ritenute di scarso interesse sono state sostituite da parentesi quadre con la parola *omissis* all'interno.

s.d. - *Modo di guardarsi dalla peste a Napoli*, (BNN, ms XI D 31, n. 49, ff. 252-253)

La vastità della città di Napoli e l'esser città quasi aperta, non ha dubbio, e la si deve concepire per difficile a guardarsi, acciò non vi sia ingresso de' forestieri, si aggiunga della Deputazione della Salute si può concepire più per una cosa formale che reale e la stimo che nelle sue ordinationi e risoluzioni sarà sempre tarda; onde l'anima, per accerto, la deve ricevere dal Ministro che risiede in essa, che deve risolvere con violenza e sollicitudine all'inpiedi. E' più facile guardar la città, guardando con sommo rigore li luoghi sospetti, che totalmente fidarsi alle Guardie, che si disporranno per luoghi che conducono dentro la città; pure non si può, né deve mancarsi da questo. E come che finita l'ultima peste del 57, si disponevano Cardinali in giro, che coll'assistenza de' cittadini havevano occhio a chi si conduceva nella città, questo credo, che nell'idea di chi discorre, può stimarsi più un mantenimento di giurisdizione della città, che una cautela accertata, onde in questi posti si stima più accertato tenerci gente fissa, che gente che si cambi di per di. Il commissario di Campagna delle sue squadre, che d'ordinario tiene ripartite per le strade, può formare un cordone più utile e sicuro, dandosegli l'istruzioni necessarie. Li Presidi di Salerno, e di Monte Tuscoli possono ancora nelli confini della loro Provincia far guardare e scorrere le strade, mentre in questa forma la città viene ad avere tre recinti, ed in conseguenza più sicura custodia. Si spera nella Divina Misericordia e protezione del glorioso San Gennaro, che in due mesi che sono già scorsi, che la peste è introdotta nella città di Conversano, non sia sinora introdotta in Napoli persona o roba sospetta; pure su l'incertezza di ciò, ogni esatta diligenza può essere accertata o benedetta da Dio e per il passato e per il futuro. Al Regente della Vicaria deve star sollecito, e coll'intelligenza de' scrivani, e Capitani di Giustizia, che stanno seminati per Napoli, dovrà procurare di star in (...) se vi fusse infermo da sospettare e haviendo quell'esatte diligenze, che detta la prudenza, raguagliarne il Ministro, che presiede alla Deputazione della Salute, colla notizia più individuali, acciò possa compiere al di più. Alli Governatori delli ospitali stimerai che si ordinasse che non basta che non ricevano un malato, che non sia dell'Opera loro, ma crederai che dovrebbero pigliare notizie individuali della qualità del malato, patria e tempo, che abita in Napoli, e non essendo male dell'opera loro, ma di qualche altro hospedale, debban essi trasmetterle all'ospedale dell'Opera, e che ogni ospedale tenesse un luogo a parte segregato, dove introducessero i primi giorni i malati, senza mischiarli con gli altri, sino che per qualche giorno si potesse considerare la qualità della sua infermità. Li Capitani di strada possono cooperar molto, per haversi le notizie individuali di tutta la città. Ogni capitano secondo la grandezza della sua ottina, potrebbe eleggersi più capodieci, e questi invigilassero ognuno nella loro strada, e particolarmente nelli fondachi e strade più (...) per dar pronta notitia d'ogni malato, e

d'ogni forastiere, che capiterà nella sua strada. Per mezzo del Santo Cardinal Arcivescovo procurare non solo che li parrochi, ma generalmente li confessori abbino la medesima vigilanza e che raguaglino subito. Negli alloggiamenti il Regente di Vicaria dovrà invigilare, acciò sera per sera si abbia nota di chi sta in essi, e da che tempo; di chi viene, con tutte l'individualità più minute. La Marina deve guardarsi, non tanto perché si possa dubitare del trafugo di Terra de Bari per mare, ma perché potrebbero da colà portarsi in altre Marine vicine, ed introdursi in Napoli, né di notte, permettersi sbarco a chi vi sia. Alle città, e luoghi di marine gl'ordini precisi, acciò stiano all'attenzione di non permettereimbarco o sbarco a forastieri, che non sia più che minutamente esaminato e riconosciuto. Li Capitani di Giustizia, e sbirreria di Napoli sono così pochi ed è tanto il peso che portano ad assistere ed invigilare alli loro posti, rondare la notte, custodir le carceri, ed altro, che non si stima prosiegua applicarli in altro, perché sarebbe un lasciare in abbandono il corpo della città, massime li quartieri più folti, e pericolosi. Che quanto prontamente si è potuto pensare, mentre il tempo e le notizie potranno servir per regola ed ammaestramento più accertato. Considerarsi se sarà bene darsi qualche avvertimento al zelo alle volte indiscreto de' Missionanti.

9 giugno-8 luglio 1689. Lettere tra Manuel Francisco de Lira, Feliz de Lanzina y Ulloa, Diego de Soria Morales, marchese di Crespano, e Francisco de Benavides (ADM-To, leg. 79, ramo 2, ff. 23-24)

Manuel Francisco de Lira a Francisco de Benavides: "Excelentísimo Señor. Hallase su Majestad con encontrados informes de las letras, prendas y capacidad del Don Francesco Andrea pues por una parte se supone que procede con aprovación en la Plaza que ocupa de Juez de la Gran Corte de la Vicaria; que es de los mayores letrados que hay en Italia como lo comprueban los papeles y libros que ha dado a la estampa; y por otra que concurren en su persona capitales defectos; que la caveza es turbida y variable; que siendo Fiscal de la Audiencia de Chiete en tiempo de las revoluciones fue como de los sediciosos; que en un informe que hizo el Señor Marqués de los Vélez el año de 1678 dijo que el Obispo de Gravina Inquisidor Apostolico le había dicho le seguía los pasos, y en tribunal tenía causa pendiente; que aunque el año de 1682 el mismo Marqués de los Vélez recomendó a Su Majestad este sujeto con una relación del de Crespano fue fiandose este de papeles que le presentò el interesado; y finalmente que los virreyes no le han castigado por el indulto general, contentandose en no emplearle, ni ponerle en las nominas hasta en tiempo del Señor Marqués del Carpio que sin duda ignorava sus defectos. En esta variedad de noticias quiere su Majestad saber lo cierto, y me manda que reservadamente diga a Vuestra Excelencia informe por esta via de las más fundamentales que adquiriere, y llamando Vuestra Excelencia al Marqués de Crespano sepa Vuestra Excelencia del que papeles vió de este maestro para el informe que hizo de sus procedimientos al Señor marqués de los Vélez, y expecialmente de lo que obró en las revoluciones de ese Reyno, y que confiando y comunicando Vuestra Excelencia sobre todo con el Presidente del Sacro Consejo diga Vuestra Excelencia con todo secreto, y reserva lo que se le ofrece de las operaciones de Don Francesco por lo pasado, y de la forma en que se porta al presente y el verdadero concepto en que Vuestra Excelencia se alla, y hiciese (...) de la firmeza de su juicio con todo lo demás que Vuestra Excelencia (...) conduce á que Su Majestad esté enterado de todas las propiedades de este sujeto. Guarde Dios a Vuestra Excelencia felices años como desea. Madrid, 9 de junio 1689.

Feliz de Lancina y Ulloa a Francisco de Benavides (Copia): "Excelentísimo Señor. Mandame Vuestra Excelencia que para satisfacer aun orden de Su Majestad (que Dios guarde) diga que siento de la persona del Juez de Vicaria Don Francesco de Andrea y por lo que toca a la literatura, ninguno ha dificultado que sea de la mejor no solo de este Reyno pero de toda Italia. Esto sus emulos no se tienen a negarlo, pero para

degradar su gran talento, an procurado oponerle tadras (?), no ordinaria sino tales que aunque fuese el talento mayor aún, quedase de ellas superado. Desacreditan el juicio notandolo de ligero, y incostante por algunas licencias que ha permitido a su genio. Lo que en esto he observado en muchos años que a que le conozco es que a manifestado condición fuerte y libre que lo a tirado a poner en ejecución algunas resoluciones que abemos notado de estravagantes todos, pero no de calidad que perjdiquen a ninguno, tocasen en delito, o pasasen a ofender el honesto porque sus extravagancias no sé que avían ofendido con ninguno ni que aya cometido exceso porque se alle inquisido ni pecado que aia escandalizado antes con vivir celibe a vivido y vive bien honestamente todo lo que he excedido es efecto de una gran libertad de animo, como fue la resolución que tomó pocos años ha, de cuando estaba cargado de las maiores causas de estos Tribunales, sin embarazarle ni el interés de lo que le frutaban y podran frutar, ni el desconsuelo y respecto de sus clientes, se resolvió a dejar las todas, y irse a ver las ciudades de Italia bastantemente dichoso es el que de los defectos está sujeto a los menores, lo que en grandes ingenios aun es más de alabar, o másde dispensar o compadecer; pero aun este defecto después que ha entrado en la religión del Ministerio le a corregido de manera que es ejemplo y puede ser dechado de (...) de flema de aplicación de circunspección puntualidad y pureza. Dos otras obligaciones (...) se le agan terribles pero quantos más terribles menos creibles. La primera es de que se dude si creé y siente bien de nuestra feé catolica porque se suponga que la Inquisición lo tenga en nota. Lo que sabemos y vemos es que vive como vivimos todos los Catholicos, y que observa lo que observamos todos. Esta dicheria la apoyado la emulación a una Academia que se tuvo en casa del Marqués de Arenas donde intervino con otros el Juez Francesco de Andrea, allí entre otras se disputó la questión de Anima Mundi, y otras de las ventiladas de los Philósofos antiguos más para obstentación del ingenio, como se pude y debe creer, que porque se dudase de lo que a determinado nuestra (...) la Santa Iglesia acuerdome que entonces lo que no interveníamos los motivábamos a los academicos y les decíamos que se tubiesen fuertes que quanto antes andarían a la Inquisición a responder quid sentirent de fide Dio escandalo esta Academia se dispuso su dimisión y no se a hablado más; y esta sospecha hace solo (...) guerra a Francesco de Andrea, y no a tantos otros como intervinieron en aquella Academia. La segunda in humanis (?) estan bien la más honrada y es que en el tiempo de las revoluciones del 1648 hubiese sido capapopulo: esto no es verdad ni tiene fundamento. Yo bine a este Reyno el año de 1650 que aun duraba la inondación de la pasada tormenta, y para saber de quienes me debía guardar (...) hice muchas diligencias informandome y recojiendo libros estampados y manuscritos, y aunque en ellos noté muchos, y en aquellos tiempos no fueron buenos, de Francisco de Andrea no alle nada antes en Thomas de Santis que hizo la historia de aquellos accidentes que haze memoria de el y no le da esta tacha que si la tuviera no se la hubiera disimulado, como no la disimulo a otro personajes de

maior esfera, después porque sus emulos le achacaban de esto, hizo una respuesta que a todos los Ministros de su Majestad nos la dió, en que (...) no solamente aquella notta que en esto poco tenía que hacer; sino que dió a conocer quan bien y puntualmente abía servido a Su Majestad en aquellos tiempos y a mi me pareció que lo había probado y así nunca lo tube por sospechoso y lo he con gusto admitido y experado afectuoso y inclinado a los nuestros, que es quanto puedo representar a Vuestra Excelenciaencia cuia Persona guarde nuestro Dios los largos años que le suplico. Julio 7 de 1689 [omissis]. Don Felix de Lancinary Ulloa

Francisco de Benavides a Manuel Francisco de Lira: “Señor mio, por lo que su Majestad me manda en carta de Vuestra Señoria de 9 de junio acerca de lo que entiendo de las prendas, juicio y procedimientos del Don Francesco de Andrea, diré primeramente, que habiendo de proveer yo la primera Plaza de Vicaria en este Reyno, hize vanidad de darla a este sugeto, por el del primer credito de literatura y talento de toda Italia, y que tuvieron todos (...) que me quiso saber el admitirla, haviendo pasado a las del Consejo y Camara (...) sugetos de muy inferior credito a este. Después le propuse a su Majestad para Plaza del Consejo y llegando a essa corte la nomina, ohí el escandalo que había hecho la memoria de un hombre de tan graves tachas como las (...) tener este, y abiendo corrido de ignorar las (...) forme de algunos sugetos de mi satisfacción, que me aseguraron todos lo mismo que contienen los informes adjuntos del Presidente del Consejo y el Marqués de Crespano este funda con razones tan seguras la aprovación que hizo del sujeto en tiempo del Marqués de los Vélez que no deja que dudar de su lealtad, la misma assegura el Presidente, y diré individualmente la Academia de erudición que motivó se ablase de que era en este teniendolo por una cossa ridícula y dechasco (?) quedaban a los que asistían a la Academia (***) y añade el huicio y puntualidad que muestra en el exercicio de su Plaza de que yo soy también testigo de manera que a Francesco de Andrea le tengo yo por mucho más dichoso que si ubiera conseguido la Plaza en la gloria deberse a los Presidentes su Majestad aprovado con tan grandes encomios de un Virrey de Nápoles y los dos primeros y más acreditados Ministros del Reyno particularmente quando estan seguro que conseguirá el premio de mano de un Rey tan justo que se acuerda de un pobre hombre como este solo por favorecer la verdad (***) que quanto en la materia puedo decir a Vuestra Señoria a quien guarde Dios muchos años como deseo. Nápoles 8 de julio 1689 [omissis].

Marchese di Crespano a Manuel Francisco de Lira: “Excelentísimo Señor, haviendo satisfecho mi obediencia pocos días ha al precepto que se sirvió de darme Vuestra Excelenciaencia, a fín que le representase mi sentir acerca de la doctrina y prudencia del Don Francesco de Andrea abogado en estos Consejos y al Presidente Juez Civil de la Gran Corte, de la Vicaria; y sobre todo del concepto en que le tenía de fidalidad, y

amor en el servicio del Rey Nuestro Señor y de como se había portado en tiempo de las revoluciones populares de este Reyno el año de 1647 y el siguiente que se hallaba empleado en la Fiscalía de la Real Audiencia de Abruzzo Citra, con manejo de comisiones y negocios particulares represente a Vuestra Excelencia lo mismo que con consulta mia y de orden del Señor Marqués de los Vélez siendo Virrey de este Reyno, puse en su consideración; pero porque a lo referido me manda Vuestra Excelencia añadir el fin (...) en que apoie una relación que lo cava (?) a materia tan grave represento de nuevo a Vuestra Excelencia que no solo me movió por los papeles que se me presentaron los quales paran aun en mi poder sino en informes secretos, que procure adquirir de personas de esta ciudad y de muchas de Abruzzo o que habían estado allí en tiempo de las revoluciones y después, y el uno de ellos fue Don Cessar Piñatelo Duque de la Rocca, que había a su todo (?) siempre a Don Miguel Suthio, que se halló gobernando la referida Provincia de Abruzzo Citra en tiempo de las revoluciones, como lo continuó con actos peligrosos, hasta que se hubieron (...), el qual me dijo que siempre había tratado y confiado su thío del otro Don Francisco de Andrea, valiendose de el en las mismas materias de las revoluciones, y en otras criminales muy graves y civiles de grande interes de su Majestad y del patrimonio del arrendamiento de la sal, con cuyo dinero que le entregó el Don de Andrea se había mantenido el y la gente que le asistía, y que estaba en las Plazas que se conservaban por su Majestad todo lo qual el dicho Don Cesar Piñatelo, no solo me lo refirió a boca pero me lo dio por escrito a que presté entiero credito por la calidad del caballero y porque (...) comprobado el que se abía tenido del otro sugeto, pues sosegado los tumultos su Alteza el Señor Don (...) y el Señor Conde de Oñate le habían mantenido en el exercicio de la misma Fiscalía por otros seis meses hasta que fue a servirla el propietario a quien Su Majestad había hecho merced de ella [omissis] a 8 de julio 1689 [omissis]= el Marqués de Crespano.

7 novembre 1716 - Inventario della biblioteca di Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban (ADM-Se, leg. 19, doc. 14, ff. 131-153v)

Memoria de los libros que quedaron por fin y muerte del Excelentísimo Señor Conde de Santisteban que Dios haya

- Atlas en latín, en once thomos
- Idem quatro thomos de diferentes provincias, ciento y cinquenta
- Theatro de la Guerra contro el turco sin explicación, encuadernado en tafilette
- Paulo Iovio Vita e (...) Lustrum Virorum: Idem Historia sue temporis: Idem Commentaris de los obispos
- Palatij Monarchia Occidental veneziana, mill seiscientos y sesentaynueve
- Marthiologio Hispano, León, mil seiscientosyquinientasyuno
- Thomos de la Genealogía de la casa de su Excelenciaencia, encuadernados en pastas diez y seis, y los demás en pergamino a dos reales de (...) uno con otro
- Obras del Padre Eusebio Nierenberg, de papel imperial, Madrid, mil seiscientos y cinquenta y uno
- Flamiani estrada, de sello belgico estampado, primero y segundo thomo en latín, Roma, mill seiscientos y quarta
- Divi Hyeromini opera antiguos, Bassilea, mil quinientos cinquentaytres espurgados
- Epigrama de Marcial
- Definiciones de Alcantara
- Definiciones de Alcantara
- DefiniTiones de Calatrava
- Idem tres thomos duplicado antiguos
- Bulla de la orden de Alcantara
- Fundación y Constitucion de las Iglesias de Santiago del Castellar, a quatro reales cadauno
- Triumpho de la Iglesia, estampado Roma, milquinientosyochenta
- Lipsio Opera, Antuerpia, mill seiscienttos y treintaysiette
- Seneca Opera, Antuerpia, mill seiscientos y sesentaydos
- Cornelio Thacito opera, Antuerpia, mil seiscientos quarenta y ocho
- Iacome Bossio, Historia de Malta en italiano con algunas estampas, primero, segundo, y tercero thomo, Roma, mill seiscientos y veinteyuno
- Nicolas Cassino, La corte Sancta, en franzés, primero y segundo thomo, París, mil seiscientos y conquenttaytres

- Thessauro lingua latina y impresión antigua, en tres thomos
- Bibliothecha Hispana de Nicolas Antonio, primero y segundo thomo, Roma, mill seiscientos sesenta y dos
- La embajada de los (...) a la China, en francés, con algunas stamapas
- Cornelio Thacito de Alamos
- Annales de Flandes de Sueiro, Impresión de Flandes
- Pellicer Annales de España
- Annales de Jaén
- Principes de Asturias de Cantabria
- Chraumel Templum Salomonis con algunas estampas
- Viturvio, De Arquitectura, en italiano
- Fortificaciones de Antonio de Villa, en francés
- Dogen, Arquitectura militar, en francés
- Governador Cristiano de Marquez, Amberes
- Pompa funebre de Phelipe quarto en Nápoles
- Historia de Sicilia, en italiano
- Annales de Francia, en francés
- Carthusiano de Vitta Sanctorum, Venezia
- Vida de el Padre Rojas, de Arcos
- Vida de la Venerable María de San Joseph
- Vida de Dona Antonia (...)
- Vida de Thorivio Mogrovejo
- Dos thomos en uno de Vega sobre los Psalmos
- Los Psalmos de David escritos en (...) y luminados y enquadernado en tapa con cantoneras y manecillas de plata
- Padilla, Historia de España
- Rios, Hyerarchía Mariana, Antuerpia
- Causa sin causa de el Duque de Osuna
- Lacerda sobre Virgilio, León
- Todas las obras de Virgilio, en tres thomos
- Los Metamorphoseos de Ovidio en francés, en pasta
- Porta de Zeferis
- Viaje de la America, primero y segundo thomo en uno
- Dionisio de Antiquitatum, Rome
- Navarrete, Historia de la China
- Corte de la Contrattación de Indias
- Sanctos de Toledo
- Nova Historia de Toledo, la primera parte
- Bulla sobre el Subsidio

- Vida del Cardenal Moscosio
- Subsidio del año de ochenta tres
- Signodales de Toledo
- Primacía de Toledo
- SanPer Montesa Ilustrada
- El Tratado sobre Eusebio, el thomos segundo
- Lamentaciones de Viena, primero y segundo thomo
- Grandezas de Madrid, de Gill González
- Salcedo, Exhamen de la Verdad
- Ariosto Orlando Furioso estampado en italiano
- Torquato Thasso, la Hyerusalem conquistata
- Jiosepe con Girolamo criato, Milán
- Hyerusalem Liberata de lo Thasso napolitano
- Carrafa Opera Política, en italiano
- Chramuel Philipus Prudens, estampado
- Padre Vicente María, Sinodicon Sancti Beneventanensis Ecclesia
- ContinuaTio, a Baronio per Theodoris retratos Roma, mill seiscientosy ochentaytres
- Theathrum Vitæ humanæ Ludugni, mil seiscientos y sesenta y seis
- Divi Augustini Opera Parissis
- Tito Livio Opera Patabia millquinientos y quarenta
- Calepino Passeracio cum (...) Ludugni, mill seiscientos sessentaytres
- Alesandro Natal, Historia evangelica estampado, Anturpia, mill quinientosynoventayseis
- Aguirre, ColecTio Conciliorum Omnium Hispanæ, Roma, mill seiscientos y noventaytres
- Orbis maritim per Claudio Bartolomeo Divione, mill seiscientos quarentaytres, con algunos mapas
- Historia de los condes de Tolosa, en francés
- Historia de España en italiano, con mapas
- Maldonado Chronicas Universal de los tiempos, Madrid, mill seiscientos y veinteyquatro
- Chronica de el mundo, en italiano
- Nobiliario de Ocariz
- Historia de san Juan de la Peña, Zaragoza, mill seiscientosyveinte
- Anales de Aragón
- Idem de Argensola
- Historia de Segovia sin principio
- Historia Universal de todos los Concilios, en italiano

- Historia de las ordenes militares
- Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya
- Idem duplicado
- Aguirre, Philosophia Moral
- Idem Theología
- Fray Luis de Granada, Memorial y Doctrina Cristianæ
- Diario de el Duque de Osuna, virrey de Neapoles, en cinco thomos, en italiano, manuscrito
- Dos thomos manuscritos de diferentes curiosidad, en italiano
- Manuscrito del Gobierno militar
- Chronica del Rey Don Enrique el III, manuscripta
- Estas Res de las Casas de España, manuscripta
- Escudos de armas, manuscrito
- Indice de el Mundo Conocido por Don Sebastian Ucedo, manuscrito
- Manuscrito de lo subcedido en tres corsos, y franceses
- Origen de la Monarchia de Sicilia, manuscrito
- Manuscrito de Cartagena
- Relación manuscripta en Italiano de el embajador de Venecia
- Respuesta a la embajada de Venecia, manuscripta
- Volumen de diferentes leteri, a su Majestad
- Politica de Italia
- Pineda Commentario in Job, primero y segundo thomo
- Cortés, Constancia de la Fee
- Cornelio a Lapide, todas sus obras encuadernados en diez thomos
- Concordantias Bibliorum de Amarquilla
- Biblia Sachra antigua sin expurgar, París
- Les pintures sachres sobre la Biblia, en francés stampado
- Las obras poeticas de el Padre Lemoen (?) en francés
- Thomos de varios Grandes, encuadernado en badana con trece mapas
- Mercurio Geografico, encuadernado en pasta
- Idem duplicado el primero y segundo thomo en uno a trecientos reales cada luego
- Benetto Geographia prophana et divina, primero, segundo y tercero thomo
- Historia de los principes de Olanda con sus retratos, la explicación en latín
- Theatro Geographico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia con mapas iluminadas
- Diferentes estampas originales en trafilite
- Declaración de diferentes Plazas en traphilete todo de laminas
- Thomo de diferentes armas y mapas sueltos

- Thomo de diferentes dibujos y retratos en trafilette
- Thomo de las diez y siete provincias de Flandes en trafilette todo de mapas
- Diferentes estampas originales en trafilete
- Historia de la Guerra de Dacia por (...), estampado en trafilete
- Descripción de Roma, todo estampado en traphilete
- Otro libro de estampas dedicadas a Urbano VIII, en traphilete
- Otro de diferentes dibujos en trafilete
- Il Novo Theathro di Perspectiva de Roma, estampado en traphilette, ciento reales
- Otros dibujos y retratos del Nuevo y Viejo Testamento, en trafilette
- Guerras de Marco Aurelio, todo es estampado en traphilette
- Historia de el Infante Cardenal, estampado en traphilette
- Corrida de sortija, y de cavezas del Rey de (...), estampado
- Diferentes mapas de Flandes
- Diferentes estampas delegados a varias provincias
- Citafortezza porto principali de la Europa, estampado
- Palacios y Plazas de Roma, estampados
- Stemata Principum Christianorum, estampado
- Historia Divina y Profana, sin explicación, estampado
- Diferentes vistas de la ciudad de Mesina, estampado y luminado
- Historia de Luis el Grande, en frances estampado
- Arquitectura de Varrocio, estampado
- Diferentes mapas de Italia, encuadernado
- Diferentes Plazas de la Morea y Negroponte, estampado, en italiano
- Geographia de las principales Plazas del Reyno de Nápoles
- Las costas y puertos del mar en francés, primero y segundo thomo de (...)
- Emblemas de Solorzano
- Historia de Luis el Grande, en francés, con estampas
- Arquitectura de Rusquioni, en italian, en trafilete
- Tablas Chronologicas, manuscrito
- Moreni DicTionario Historici Profani et Divine, en francés
- Idem el supplemento Paris
- Boqleire Arquitectura curiosa, en latín, estampado
- Historia de los Emperadores Romanos hasta Leopoldo primero, en latín, Milán, mil seiscientos y setentaytres
- Funerales de Dona María Luisa de Borbón en Palermo
- Efigies de Pontifices y cardenales, Roma
- Angeli Causes Thesauro de Efigies Prophanas, en latín, estampado Roma
- Efigies de la Casa de Moncada

- Espejo de el mar con diferentes mapas, en italiano
 - Efigies romanorum Imperatorum, en badana
 - Funerales en Madrid de Dona Luisa de Borbón
 - Baudran Geographia Patavia
 - Chronología Universal, primero y segundo y tercero thomo, en italiano
 - Chronologia de Pontifices, Reyes y principes, en italiano
 - Cluveri Sicilia anttigua y moderna, enquadernado en verde
 - (...) Vida del Maestro Diego Laínez
 - Veneración de las Reliquias
 - Celo Catholico y español
 - Sanctos descripción de el Escorial
 - Sobre Casas Ideas expredicable
 - Fiestas de Sevilla a San Fernando
 - Vida de San Pedro Parchasio
 - Historia de Venetia, en italiano
 - Fiesta de Palermo a Santa Rosalia, en italiano
 - Parlamento General, en italiano
 - Sententia en favor de la Casa de Rocaberti
 - Historia de la Santissima Trinidad, con pastas
 - Historia de la Iglesia y del mundo por Don Gabriel Alvarez
 - Obras de Saavreda, los tres thomos en dos, en pastta, Flandes
 - Historia de Carlos V, Amberes, pasta
 - Annales de Aragón de Zurita, en pasta
 - ConstituTiones del Colegio de Corpus Christi
 - Rondineli, el Arquimedes
 - Musée Lapidaria
 - Obras de Mora, primero y segundo thomo
 - Alegación sobre la situación de Nápoles, en italiano
 - ConstituTiones de el Collegio de Corpus Christi
 - Orpheus Divini Oficij, en trafiletes
 - Obras de Palatos, falta el thomo tercero y sexto, Madrid
 - Estrada, Guerras de Flandes, primero y segundo thomo falta el tercero, de Amberes
 - Decada tercera de Alesandro Farnesio
 - Chronologia de los Reyes de Sicilia
 - Conquista de Cathaluña por el Marqués de Mortara, manuscripto
- Libros en 4º y 8º:
- Historia de Francia por Monsignor Varillas, en francés, enquadernación de pasta, París, cuarto

- Fleuri Historia-ecclesiastica, en francés, pasta, quarto
- Idem tres thomos, en octavo
- Cartas Alesandro causa regalia, pasta, quarto
- Capoa Vitta de Cantelmo, en italiano, en pasta, quarto
- Relaciones de Antonio Perez, en pasta, quarto
- Raguaglio, Historia del Contaggio di Napoli, en pasta, quarto
- Prade, Historia de Alemania en francés, en pasta, quarto
- Recopilación de los tratados de paz del Reyno de Francia con la Europa, en francés, pasta, quarto
- Diccionario histórico et Geografico, Carolo Estephano
- Entretenimentos sobre las vidas de los pintores antiguos y modernos, en francés, pasta, quarto
- Practica, Educación de Principe, en francés, pasta, quarto
- Vida de los pintores de Bolonia, en italiano, quarto
- Raguaglio sobre el Contagio de Nápoles, en italiano, quarto
- Portugal convencida
- Monumenta Romæ, estampado, quarto
- Retratos de los Reyes de España hasta Phelipe V, en taphilete
- Platina de vita Pontificum, quarto
- Reinado de (...) hedad, quarto
- Advertencias de la Historia, de Mariana, quarto
- Viaje de el Taverner a la Turquía con diferentes estampas, primero y segundo thomo, en italiano, quarto
- Historia de la Liga contra los turcos, quarto
- DescripTione del Reyno de Napoli, quarto
- Juan Baptista Ferrari de Floribus, Romæ, quarto
- Panciroli de Mirabilium, quarto
- Viage de el Infante Cardenal, quarto
- Defensa de la Bulla, quarto
- Arte de Raimundo Lulio, quarto
- Adriane Aretide, Astrología, quarto
- (...) Días Sagrados, quarto
- Simeni de Africano (...)
- Petroni Arbitrij, quarto
- El Principe Christiano, quarto
- Historia de los Hospitales de Ángel, quarto
- El Perfecto Visitador
- Vida de San Phelipe Neri, quarto
- Vida de San Damasso, quarto

- (...) Dicción Real, quarto
- Sermones panegíricos de Miguel Ángel, quarto
- Idem el Predicador Instruido, quarto
- Idem el Misionero Instruido, primero y segundo thomo, quarto
- Idem el Oiente desengañado, quarto
- Idem el Oiente convenido, quarto
- Idem el Oiente remediado, quarto
- Arte Real, de Ceballos, quarto
- Vida de San Pedro Armengol, quarto
- Vida de Sancta Rossa de Piru, quarto
- Empresas morales de Borja, quarto
- Aparatus latine sermones, quarto
- Vida de el Padre Diego de San Victore, quarto
- Memorial de la Compania de Jesús, en satisfacción del Padre Palafox, quarto
- Cathecismo con rosario, quarto
- El Templo de la Fama duplicados, quarto
- La cura y la enfermedad, quarto
- Fundaciones de la Cartuja, quarto
- Historia de Nuestra Señora de Atocha, quarto
- Abecedario de Osuna, quarto
- Vida de Fray Bernardo Cossion, quarto
- Obras de Falconi, quarto
- Octava panegírica a San Pedro Armengol, quarto
- Dios contemplado, quarto
- Vida de San Pio V, en italiano, quarto
- Ephemeride de Monte Bruno, quarto
- Vida de Monseñor Virgineo, en castellano
- Obras metricas de Don Francisco Manuel, en castellano
- Rimas de Lupercio, quarto
- Aula Sachra de los Principes de Flandes, quarto
- Ferreras, Chronología de España
- Insignia Ientilica de Chiflecio, quarto
- La Verdad Triumphante, quarto
- Tratados espirituales de Peusebio, quarto
- Diferencia de lo Temporal, quarto
- Cartas de Santa Theresa Nostra, quarto
- Idem Avisos, quarto
- El thomo segundo de la carta de Sancta Theresa, Flandes, quarto
- Discurso Philosophico a InnocenTio XI, manuscrito, en italiano, quarto

- El segundo thomo de el Incredulo sin excusa de Señeri, quarto
 - Quintus Sectani, quarto
 - Explicación sobre el Exodo, quarto
 - Epithome cosmographico de Corneli, italiano, quarto
 - Descripciones de los Reyes de Aragón, quarto
 - Mariana, De InstrucTione Regni, quarto
 - Partenope liberata, quarto
 - Política militar de Ávila, quarto
 - Galeano Apología, quarto
 - Panegiricos a (...)
 - Eratostenes, De Ambitus Terræ, quarto
 - El Arbitro, quarto
 - Lorea, Vida de la Madre Trinidad, quarto
 - Obras de Ciceron, en siete thomos en diezyséis
 - MeditaTiones sobre el Rosario, en latín, duplicado
 - Epistola del Obispo de Ávila a sus clerigos
 - Elegancia puerilis
 - MeditaTiones de san Agustín, Ambere
 - Exposición sobre el Miserere, en italiano
 - Discurso sobre Cornelio Thacito, en italiano
 - Cepeda, De fortificación en Brussel
 - Divi Hieronimi Vitas Patrum
 - Eroica ovidiana
 - Vida de sor Maria Crocifissa, en italiano
 - Cornelio Tacito, los cinco libros primero
 - Lucubraciones de Don Navarro
 - Traiano Bocalina, Avisos de el Parnaso, un thomo falta
 - Partenope liberata
 - Biblioteca Ecclesiastica en franzes
- Cajones: de a 8º encuadernados en pasta
- Treinta y uno thomos de la Sagrada Scriptura, en francés, que son como se siguen:
 - En Josué Iudices et Ruth, dos thomos; in duodecim prophetas (...); in Levitico, uno; en los (...), uno; en Geremia y (...), dos; en el Genesis, dos; en Issahias, dos; en Iob, dos; en Daniel, uno; en Ezequiél, uno; en Thobias, Judith y Esther, uno; en el Exhodo y Levitico, uno; en el Ecclesiaste, dos; en el Deutheronomo, uno; en el Paralypomenon, uno; in Proverbia, dos; In Cantica canticorum, uno; in Psalmos, uno; en los Reyes, dos. Los nombres y lectura de la sagrada scriptura, dos.

- Cartas de los missoneros de la China, en francés
- Diez thomos del año christiano, en francés y latín, sin nombre de autor, falta el thomo decimo, Bruselas
- Verdades de la Religión Christiana, en francés, Amsterdam millseiscientos y ochentaytres
- Memorial de Antonio Arnaud, en francés
- La (...) triumpante en Italiano
- Savi de Morale, francés
- MeditaTiones de San Anselmo, en latín, primero y segundo thomo
- Titulos e historia Sancte Crucis, dos thomos, en latín
- Historia de los cruzados, en francés
- Historia de San León Papa, en francés, primero y segundo thomo
- Historia de San Gregorio, en francés, primero y segundo thomo
- Historia del Calvinismo, en francés
- Historia de la Scisma del Occidente, en francés, primero y segundo thomo
- Historia del Luteranesimo, primero y segundo thomo
- Historia de el Arianismo, primero segundo y tercero thomo, en francés, duplicado el segundo
- Expocisión de las materias de la Iglesia, en francés
- Respuesta de los herejes a los Padres de la Compañía sobre la Philosophia, en francés
- Queja Catholica a InnocenTio XI, en francés
- Historia de los herejes, en francés
- Gregori Leti, Ceremonial historico y politico, en italian
- (...) Amoris divinis, et humani, estampado en latín
- Historia de Luis XII, en francés, falta el thomo segundo
- Reglamento, ordenanzas militares, en francés
- Tratado en la Authoridad de los Reyes, en francés
- Cargo de los Governadores de Plazas, en francés
- Instrucciones de la Guerra, en francés
- Medrano, el Ingeniero militar, en castellano primero y segundo thomo
- Idem el Practico Artillero, en castellano, Bruselas
- Monarchía Universal, en italiano, primero y segundo thomo
- Politica de Don Fernando el Catholico, en francés
- Historia de la perdida de la España, en italiano
- Embajada del Marqués de Labardino, en latín
- Nuevo Viaje de Italia, primero y segundo thomo, estampado en francés
- Descripción de Roma, en francés
- Justicia de la dignidad de el Imperio, en latín

- Relaciones de Roma, en italiano
- Flori, Costumbres Christianas en francés
- Discursos morales de las dominicas, el thomo segundo suelto, en francés
- Frecuencia de la comunión, el thomo segundo suelto
- Bibliotheca Universal en francés, el thomo segundo digo primero suelto
- Un thomo de aquarto, Quaresimas de el Padre Señeri, en Italiano
- Idem (...) de el Alma, en italiano = Idem Panegíricos
- Respuesta de la Oración contra Señeri, en italiano
- El Devoto de María, de Señeri, en castellano, Nápoles
- Iornales de los Doctos, en francés, estampado
- El Embajador Politico Christiano, en Italiano, en trafilete, en quarto
- Respuesta a Monsignor (...), en francés, quarto
- Luca de (...), Relación del mundo, en italiano, quarto
- Viaje a la India Oriental, en italiano, quarto
- Arquitectura de Viola, primero y segundo thomo en uno, italiano, quarto
- Memorias y relaciones de Bentivollo, en italiano, quarto
- Convivios provinciales de Benavente, en latín, quarto
- Thesauro politico de Phelipe honoris, en latín, quarto
- Historia de Guchardini, en italiano, quarto
- El Ombre Dios, de Carrafa, en italiano, quarto
- Chartas Deputación theologica, en latín, quarto
- Seneci el Incredulo sin excusa, en italiano, quarto
- Polidoro Virgilio, en italiano, quarto
- Balanza Historica y Politica, en italiano, quarto
- Cornelio Thacito, en francés, en trafilete, en octavo
- Practica de la Piedad, en francés, octavo
- Benavides LucubraTiones, en latín, octavo
- Tablas Asthrologicas, en castellano, octavo
- (...) estampado en latín, octavo
- Cornelio Tacito, en francés, primero y segundo thomo, octavo
- Estado del mundo, en italiano, quarto digo octavo
- (...) duplicados, en francés, octavo
- Letras de el Cardenal Bentivollo, en italiano, octavo
- Concordia de la Oración, en italiano, octavo
- El Atlas abreviado de (...) en castellano, en tafilette
- Reflexiones christianas del Padre (...), falta el thomo quarto
- Lettre provinciale de Montalto, en francés
- Methodo de la Historia, en francés, primero y segundo thomo
- Chronología de las historias, en francés, octavo

- Historia de la Gran Bretaña, en italiano, octavo
- Viaje de Sian, en italiano estampado, octavo
- Bazichelli, Viaje de la Europa, en italiano
- Idem de diferentes materias, en italiano, octavo
- Memoria historica de Dalmacia, en italiano
- Memorias de (...) en francés
- Historia del Gobierno de Venecia, thomo primero en francés
- Obras de Vremont, thomo primero en francés
- Historia de la Casa Real de los Medicis, en francés
- Historia de Vremont, thomo primero en francés
- Historia de Ungria en italiano, octavo
- Amonestaciones sobre la Ley Divina, en italiano
- Observaciones de (...), en francés
- Historia del divorcio de Enrique VIII, en francés
- Obra Espiritual de Borja, en italiano, octavo
- Obligaciones de el Principe (...), en francés, octavo
- Geometría Universal de Fontana, en francés
- Arte Poético, en francés
- Lógica de el arte de pensar, en francés
- Memoria de (...), en francés
- Seneca rerum romanorum
- Historia y Respuesta a los Oraculos en francés, octavo
- Razonamiento de (...) en italiano
- Testamento de Rechileu, primera parte, en francés
- Notas sobre el estado de las Provincias, en francés
- Pensamiento de Pasquál, en francés
- Negociación de la Paz de (...)
- Recopilación de cosas curiosas, en francés
- Obras de San Bernardo en latín, París, millseiscientos y sesentaysiete enquadernados en vittela, en quarto
- Vida de Santa Brigida, en italiano
- Descripción de el Universo Mundo con estampas, falta el thomo primero
- Padre Thirasio Gonzalez (...) ad Conventum (...) Coloniae, primero y segundo thomo en uno
- Idem Fundamentum Theología, Coloniae
- Idem Tractatus theologicos, Roma
- Vitali Felicon mathematico Roma, Satira en trafilete
- Trabajos de Marte y de la Guerra, en francés, estampado en quarto

- Compendio historico de el Conde Alphonso Losche, en italiano, estampado, thomo primero
- Foresti Mapamundi, el thomo tercero y quarto en italiano
- La Vida de los Sanctos de el año, en francés, en tres thomos, en pasta
- Vida de San Juan Chrisosthomo, la segunda parte en francés
- Morale de la Escripura, en francés
- Vida de los Sanctos Padres del desierto, en francés
- La Corte Sancta, en francés, el thomo segundo en quarto
- Elementos de Euclides
- Meditaciones de Andrade, en castellano, en pasta, Nápoles
- Chrester Instrucciones de la lengua griega
- Pasti Atariani (?)
- Brant, Titulos Iuristarum
- Arrian, primera y segunda parte
- Hortografía castellana
- Chronología de los Pontefices, en italiano
- Tratado de la naturaleza y de la gracia, en francés
- Historia de los conclaves hasta Clemente V, en francés
- El Pedagogo christiano, en francés
- Nouvelles de las Republicas, en francés
- Lettras memorables, en francés
- Ley sálica, en francés
- Verone Chronica, en italiano
- La espada del honor, en italiano
- Gramon, de Historia Galica
- Tratados de paz entre España y Olanda
- Galloando Videle (?)
- Vetabi raTionum temporum
- Itinerario de Italia, en italiano
- Historia del Imperio, en italiano
- Conferencias de (...)
- Baconis, Nobum Organum
- Idem De sapientia
- Suplemento a la historia de Venecia, en italiano
- Obras de Machiavelo, en latín
- (...) Artistica
- Andrade, Milicia spiritual
- Orígen del Calvinismo en Francia, en italiano
- Viaje de el Tavernier, tercera parte, en italiano

- Reportorio de el mundo
- Torrecilla, Regla de la tercera orden
- Apología contra Verganza
- Poema de la Cruz de Costantino
- Agudeza de (...)
- Quatro cuerpos del breviario Impresion de Amberes en quatro, bien trattados del ano de noventas y siete
- Idem quatro cuerpos bien trattados de impresion de León, del año de noventay ocho, en quarto
- Idem dos cuerpos bien tratados, Amberes, el año de ochenta y nueve, en quarto
- Un Quaderno de Toledo, Anturpia, mil seiscientos y diez y seis
- Martirologio romano, París, sanctos de Toledo
- Octava de los sanctos, en tafilete
- Theatro de Sicilia manuscripto con manecilla y cantonera dipinta
- Treintaycuatro allegaTiones y papeles varios, en reales cadauno en folio
- Settentayuno libros y quadernillos de diferentes materias (...)
- Treintayuno libros en octavo, varios portados quince reales

[*omissis*]

Dibujos originales de el Pintor Lucas Jordán sobre la historia de el Thasso, y otras thasados en mill reales de ocho, que hacen quince mill reales de vellon = Manuel de Pinto-Francisco Perez.

9 giugno 1697- Inventario dei quadri di Francisca de Aragón y Sandoval (AHPM, leg. 12.125, ff. 80-92r)

Inventario de los bienes hacienda efectos, que quedaron por fin y muerte de la Excelenciaentisima Señora Doña Francisca de Aragón Sandoval, Condesa que fue de Santisteban Marquesa de Las Navas; y mujer del Excelentisimo Señor Conde de Santisteban Marqués de Las Navas = Pedro Cubero

Pinturas:

- una pintura pequeña, retrato de un muchacho con vestido largo y birrete, en tabla, que tiene por señal en numero dos, de dos piés de alto y uno y medio de ancho
- un retrato de Lucas Jordán, pintando un geroglífico, y retratando a la Reyna con el numero tres, de tres piés y medio de alto y cuatro y medio de ancho
- una pintura que representa la Prudencia, de diferentes figuras, sentada sobre un zierbo, con el numero uatro, de quatro piés y medio en quadro
- otra pintura que representa la Justicia sobre un avestruz, con otras figuras del mismo tamaño, tiene el numero cinco
- otra que representa la Fortaleza sentada sobre un leon y adornada de figuras del mismo tamaño con el numero seis
- otra pintura que respresenta la Templanza, sobre un elefante y otras figuras y todas quatro Virtudes de la misma medida con el numero siete
- otra pintura de Jaél y Assara a lo piés clavandole la caveza contra el suelo con tres ángeles y una guirlanda de flores de tres cuartas y media de alto y tres de ancho con marco dorado y el numero ocho
- otra pintura de Rut con un manajo de espigas en la mano, y tres ángeles con una guirlanda de flores alrededor, de tres cuartas y media, en quadro con marco dorado
- otra de Abigail con tres ángeles, dos canastillos de frutas, con guirlanda de flores, de tres palmos y medio de alto y tres de ancho con marco dorado
- otra pintura de la madre de Moyses con el niño en un cestillo y sus ángelesy su guirlanda y del tamaño de la de arriba
- otra pintura de las (...) en un pays con sus figuras, que la una lleva una luminaria de tres palmos de alto y cuatro de ancho, con marco dorado
- otra de una figura que está dando una llave de oro a las ignocencia, y un mantillo a otra, de quatro palmos de alto y tres de ancho, con marco dorado

- otra de la Cayda de Luzbel y sus seguaces, de seis palmos de alto y cuatro de ancho con marco dorado
- otra de una Imagen de Nuestra Señora, en tabla pequeña con el niño en los brazos, de un palmo y tres cuartos y uno y medio de ancho, con marco negro y entallo de oro
- otra de diferentes soldados armados y uno vestido de blanco, sobre tabla, de dos palmos y medio de alto y uno y tres cuartos de ancho, con marco negro entallo de oro
- una pintura de un Calvario en tabla, con muchas figuras, de siete palmos de alto y cinco y medio de ancho, con marco negro y entallo de oro
- otra de Job, de ocho palmos y medio de alto y seis de ancho, con marco dorado y entallado
- otras dos pinturas de payses iguales, de tres palmos de alto y dos y medio de ancho cada una, con marco negro y entallado de oro, con figuras
- dos pinturas en dibujo claro y oscuro, la una la Degollación de San Pablo y la otra su desembarco en Malta, de dos palmos de alto y dos y medio de ancho, cada una con marcos negros y entallo de oro
- otras dos pinturas de milagros de San Benito, de dos y quarta y dos y quarta de ancho, marcos negros y entallos dorados
- quatro Perspectivas de miniatura con cristales delante y marcos negros, de un palmo de alto y uno y cuarto de ancho poco más o menos, que representan la vista de arena de Nápoles, Puente de Castelnovo, Forte de San Vicente, y el Castillo de Sant Ángel de Roma
- otra pintura del Nacimiento, de seis palmos de ancho y tres y medio de alto, con marco entallado y dorado.
- otra de un Ecceomo y dos Fariseos, de cinco palmos de alto y seis de ancho, con marco negro y dorado
- otra del Taso con Reinaldo y Armida, de siete palmos de alto y cinco de ancho, con marco negro, flores doradas a las esquinas
- otra pintura de Padre Eterno, algunos ángeles, de tres palmos y medio de alto y tres de ancho, con marco dorados negro
- otra de San Gregorio bautizando diferentes personas, de tres palmos de alto y dos y cuarto de ancho, con marco entallado y dorado
- otra del mismo santo celebrando, de tres palmos de alto, y dos y medio de ancho, con marco del mismo genero
- otras dos pinturas de milagros de San Benito, de tres palmos de alto y dos y cuarto de ancho, con marcos entallados y dorados

- otra de Judit con la cabeza de Olofernes, de tres palmos de alto y cuatro y medio de ancho, con marco entallado y dorado
- otra pintura de la Degollación de Olofernes, de tres palmos de alto y cuatro y medio de ancho, con marco de lo mismo
- otra de una batalla de las (...), de tres palmos de alto y cuatro y medio de ancho, con marco tallado y dorado
- otro Geroglífico de la Trinidad a Jacob de rodillas, de tres palmos de alto y dos y medio de ancho, con marco negro y dorado
- otra pintura de un retrato de Phelipe segundo en tabla, de dos palmos y cuarto de alto y uno y tres cuartos de ancho, con marco negro
- otra de Santa Agueda, de tres palmos de alto y dos y media de ancho, con marco entallado y dorado, con el mismo numero
- otra de nuestra Señora de la Concepción, de tres palmos de alto y dos y media de ancho, con marco negro y entallado y dorado
- otra de un conejo en tabla, de un palmo, en quadro con marco dorado
- otra de la Magdalena, de seis palmos y medio de alto, y cinco de ancho, con marco entallado y dorado
- otra de la Oración del Huerto, de siete palmos y medio de alto y seis de ancho, con marco entallado y dorado
- otra del Calvario con los dos ladrones, de diez palmos y medio de alto y cinco y medio de ancho, con marco dorado y entallado
- otra de la Degollación de los Inocentes, del mismo tamaño y marco
- otra Batalla de Centauros, del mismo tamaño y marco
- otra pintura de la Entrada de Nuestro Señor en Jerusalem, del mismo tamaño y marco
- otra de Perseo con la cabeza de Medusa, de diez palmos de alto y cinco y medio de ancho, maltratada, con marco del mismo genero
- otra de la Benedición de Jacob, de seis palmos y medio de alto y cinco de ancho con marco entallado y dorado
- otra pintura del Ángel custodio, de uno palmos de alto y quatro de ancho, con marco entallado y dorado
- otra de Nuestra Señora y San Joséph y el niño, en tabla, de dos palmos y medio de alto y uno y medio de ancho, con marco entallado y dorado
- otra del Nacimiento, de diez palmos y medio de alto y cinco y medio de ancho, con marco negro y dorado
- otra pintura de la Adoración de los Reyes, de la misma medida y ancho

- otra de una Venera de mano del Ticiano, de seis palmos de alto y cinco de ancho, con marco entallado y dorado
- otra pintura de Nacimiento, de seis palmos de alto y quatro y quarto de ancho, con marco tallado y dorado
- otra con Nuestro Señor y Pilatos lavandose las manos, de ocho palmos de alto y seis de ancho, con su marco, y está maltratada
- un retrato de una Señora de la Casa de Cardona, de un palmo de alto y uno y quarto de ancho, con su marco dorado
- otra de Nuestra Señora con el niño, y un libro en la otra mano, de dos palmos y medio de alto y tres quartos de ancho, con su marco
- otra pintura de Nuestro Señor santa del templo a los negociantes, de quatro palmos y medio de alto y tres y medio de ancho, con su marco
- otra de la istoria de Reinaldos en el Palacio encantado y Armida, de once palmos de alto y doce de ancho, con marco negro y el dicho numero, mano de Taso
- otra pintura de la misma istoria, Erminia que alla los pastores en el bosque, del mismo tamaño y marco
- otra del mismo tamaño y marco, con Armida en el carro tirando flechas a Reinaldo en la ultima batalla
- otras tres pinturas con los elementos, el Aire, la Tierra y el Agua, de seis palmos y medio de alto y cinco de ancho, con marcos dorados y negros
- otra Erminia con el niño, que se despierta del cavallo, de once palmos y medio de alto y siete y medio de ancho, con marco tallado y dorado, de mano del Taso
- otra pintura del Bautismo y muerte de Clorinda, de diez palmos de alto y seis de ancho, con marco tallado y dorado
- otra de la Aparición del Ángel a Gofredo, de once palmos y medio de alto y siete y medio de ancho, con marco negro y dorado, mano del Taso
- otra de Tancredo erido y su curación, de diez palmos de alto y seis de ancho, con marco del mismo genero
- otra pintura de la misma istoria y embarco de Erminia, de once palmos de alto y doce de ancho, con marco del mismo genero
- otra pintura de un Ángel que (...) un encanto contra (...), del mismo tamaño y marco
- otra pintura del bosque encantado de Arminda, de once palmos y medio de alto, y siete y medio de ancho, con marco del mismo genero

- otra de Olindo y Sifronia, sentenciados a fuego, de once palmos de alto, y doce de ancho, con el marco del mismo genero
- otra pintura del Ángel que repara con el escudo el golpe de (...) de diez palmos de alto y once de ancho, con el mismo marco
- un retrato de Lucas Jordán echo de su misma mano, de tres quartas de alto y otras tres de ancho, con marco tallado y dorado
- otra pintura de un retrato del Señor Conde de Santisteban, a cavallo con los tres Reynos que ha governado, de trece palmos de alto y diez de ancho, con su marco dorado, liso
- [omissis] Prosigue en la villa de Madrid a nueve días del mes de junio de mill seis y noventa y siete años [omissis]
- más, por inventario, un retrato del Señor Marqués de Solera Don Diego de Benavides a cavallo, de trece palmos de alto y diez de ancho, sin marco
- otra pintura de la Anunciación de Nuestra Señora, de siete palmos de alto y seis de ancho, con marco tallado y dorado
- otra de la Trinidad, de la Tierra y la representación que havía de padecer Cristo Nuestro Señor, de siete palmos de alto y seis de ancho, con marco tallado y dorado
- un retrato de la Reyna Doña Maria Luisa de Borbón, de quatro palmos de alto y tres de ancho, con marco dorado y negro
- un retrato en tabla de San Lazaro, de mano del Zingaro, de cinco palmos de alto y tres y medio de ancho, con su marco entallado y dorado
- otra pintura de la Asumpción de Nuestra Señora, fingida en tabla, de seis palmos y medio de alto y cinco de ancho, con marco negro y dorado
- otra de Nuestra Señora con el niño y sancta Catalina en su desposorio, sobre tabla, de cinco palmos de alto y tres y tres quartos de ancho, con su marco dorado y negro
- otra pintura de San Ignacio y San Francisco Javier haciendo oración al Santisimo, de cinco palmos de alto y seis de ancho, con marco entallado y negro
- otra del Descendimiento de la Cruz, de mano de Pauluche, de once palmos de alto y ocho y medio de ancho, con marco negro y dorado
- un retrato de medio cuerpo de Nuestro Señor, con marco dorado, de tres palmos y medio de alto y tres de ancho
- otro de la Reyna Nuestra Señora, del mismo tamaño y marco
- una pintura de la Adoración de los Reyes de seis palmos de alto y cuatro y medio de ancho, con marco dorado liso

- una pintura de la Asunción de Nuestra Señora, del mismo tamaño y marco
- otra del Nacimiento de Nuestra Señora, de la (...) medida y marco
- otra de la Visitación de Santa Isabel, del mismo tamaño y marco
- otra de (...), Maria y Joseph en la ida de Egipto, del mismo tamaño y marco
- otra del Transito de Nuestra Señora, de la misma medida y marco
- un retrato de la Señora marquesa de Aytona, de tres palmos y medio de alto, y tres de ancho, con su marco negro y dorado
- dos pinturas de dos Beatos de la Compañía de Jesús, de cinco palmos de alto y tres y medio de ancho, sin marco
- dos retratos del Rey y Reyna Nuestros, de tres palmos y medio de alto y dos y tres cuartos de ancho, con marcos negros y dorados
- otro retrato del Señor marqués de Aytona, de la misma medida con marco negro y dorado
- otro retrato de la Señora duquesa de Savoia madre, de tres palmos y medio de alto y dos y tres cuartos de ancho, con marco negro y dorado
- otro de una dama del Señor duque de Savoia, del mismo tamaño y marco
- doce dibujos sobre papel, con sus cristales delante y marco negro y dorado, casi iguales, echos de manos del arquitecto Phelipe Escor, y se componen de las representaciones y numeradas siguientes:
- un dibujo de la Fundación de Roma, con el numero ciento y treinta y ocho
- otro de la Ruyna de Troya
- otro del Sacrificio de Abran
- otro de la Fabrica del Templo de Salomon
- otro juegos olimpicos
- otro de Moyses en el Monte Gabor
- otro del Transito de Nuestra Señora
- otro geroglífico en que está retratado el Excelentissimo Señor conde de Santisteban
- otro el Diluvio Universal
- otro dibujo de la Creación del Mundo
- otro la Batalla de Cleopatra
- otro de Julio Roman
- una pintura de un Ecceomo en tabla, de dos palmos de alto y uno y medio de ancho, con marco entallado y dorado

- nueve retratos de los Emperadores reynantes sus dos hijos y cinco hijas, echuras redondas con marco entallados y dorados
- otro retrato de la misma echura y marco que los de arriba del hijo del Señor duque de Baviera
- otro del Señor Conde de Santisteban, de tres palmos y medio de alto y dos y tres cuartas de ancho con marco negro y dorado
- un quadro redondo con un niño Jesus durmiendo, pequeño
- dos payses iguales con figuritas, de ocho palmos y tres cuartas de alto y cuatros y tres cuartas de ancho, de mano de Lorenes, con marco dorados
- un retrato del Señor Conde de Santisteban, de tres palmos y medio de alto y tres de ancho, sin marco
- dos floreros en tabla, de tres palmos y medio de alto y dos y medio de ancho, con marcos
- una pintura de la Plaza del Mercado de Nápoles en prespectiva, de seis palmos y tres cuartas de alto y tres y media de ancho, con su marco
- una echura de Nuestra Señora, de piedra marmol, de un palmo y tres cuartas de alto y uno y miedo de ancho, con marco negro
- una pila de agua bendita, de la misma piedra, con marco negro
- una pintura de la Majestad, en lamina
- un retrato de la Señora Duquesa de Medinaceli, de tres palmos y medio de alto y tres cuartas de ancho, con marco negro y dorado
- quatro retratos de los virtuosos, Phelipe Escor, Alesandro Escarlata, Matheu y Petrucho, de cinco palmos de alto y tres y medio de ancho, con marco negros y dorados
- una perspectiva del Palacio Nuevo de Nápoles, de siete palmos de alto y tres y tres cuartas de ancho, con marcos dorados y negros
- una pintura que finge tabla, de cinco palmos de alto y tres y medio de ancho, con marco dorado y negro
- otra correspondiente y del mismo tamaño
- un retrato antiguo de mano de Olben, de media tenía de ancho y poco más de largo, con marco dorado
- una Nuestra Señora en tabla con el niño en los brazos y San Juan y un Ángel, con marco dorado de tres palmos de alto y dosmil de ancho
- un dibujo en papel de Constantino emperador, de vara de alto y dos palmos de ancho, con marco negro

- una Veronica de tafetan, con vidrio delante y marco de concha, de un palmo de alto y tres cuartas de ancho
- una pintura de San Bartolomé, de seis palmos de alto y tres de ancho, con marco dorado
- otra de (...) Maria y Joseph sobre cristal, de tres palmos y medio de alto y dos y medio de ancho, con marco negro
- otra de Nuestra Señora y el niño, sobre cristal, de dos palmos, en quadro con marco negro
- otra sobre tabla de un Convite, de tres palmos de alto y dos y medio de ancho, con marco negro
- una pintura de San Pedro de Alcantara confiando a Sancta Theresa, de diez palmos de alto y siete y medio de ancho, con marco negro y cantoneras doradas
- otra de San Genaro, del mismo tamaño y con marco negro y dorado
- otra de Santo Domingo de (...) mano, con marco negro y dorado
- un San Francisco de Paula, del mismo tamaño y con marco negro y dorado
- una Santa Rosolea, de seis palmos de alto y cinco de ancho, sin marco
- un retrato del Venerable Padre Bernardo, de quatro palmos de alto y seis de ancho, sin marco
- una pintura de Nuestra Señora en un barco, de quatro palmos de alto y tres de ancho, sin marco
- otra de San Nicolas de Bari, de quatro palmos de alto y dos y medio de ancho, sin marco
- un retrato de una dama, de tres palmos de alto y dos de ancho, sin marco
- una pintura de San Genaro, de tres palmos y medio de alto, y tres de ancho, con marco negro y cantoneras doradas
- otra de Sancta Genovefa, de seis palmos de alto y cinco de ancho, con su marco entallado y dorado
- otra de dos personajes sacandose uno a otro la muela, de tres palmos de alto y sin marco
- un retrato de un General con su ingeniero, sin bastidor, de nueve palmos y medio de alto y seis de ancho
- una pintura del Beato Inocencio, sin bastidor, de siete palmos de alto y seis de ancho
- otra del Descendimiento de la Cruz, de tres palmos y medio en quadro, sin bastidor

- otra de San Joseph sobre cristal, con marco negro, de tres palmos de alto y dos y medio de ancho
- otra de Nuestra Señora del mismo genero, tamaño y marco
- otra de San Juan de Dios en lienzo, de seis palmos de alto y cinco de ancho, con marco entallado y dorado
- otra de San Francisco de Borja, del mismo tamaño y marco
- otra de San Lazaro
- otra de Nuestra Señora del Arco, de dos palmos y medio de alto, y dos de ancho, sin marco
- otra de Nuestra Señora, San Joseph y el niño, con marco de concha, de un palmo de alto y tres cuartos de ancho
- otro de Sancto Domingo, de palmo y medio de alto y uno y un cuarto, con marco negro y dorado
- un retrato del Beato canonigo de Palermo, de tres palmos y medio de alto y tres de ancho, sin marco
- un retrato del Rey Nuestro Señor, y otro de la Reyna Doña Maria Luisa de Borbón, de diez palmos de ancho y siete y medio de ancho
- otro retrato de un hombre vestido de negro y una niña al lado, de nueve palmos de alto y cinco de ancho, sin bastidores
- otro retrato de la Señora condesa de Melgar, de tres palmos y medio de alto, y dos y medio de ancho, sin marco
- tres oratorios con Nuestra Señora del Milagro y sus puertecillas en que están otras pinturas y guarnición de concha
- dos quadritos, con reliquias de huesos de santos, y cristales delante, y tienen marcos negros y remates de plata
- un retrato de la Señora Marquesa de Lombay, de tres palmos y medio de alto, y tres de ancho, con marco negro y oro
- otro de la Señora marquesa de Santisteban, del mismo tamaño y marco
- otro de la Señora Condestablesa Colona
- otro del Señor Don Manuel de Benavides
- una Nuestra Señora, de una quarta de alto, con marquito de cristal
- una pintura de Santa Theresa sobre cristal
- un Descendimiento de la Cruz sobre cristal, con marco entallado y dorado, de dos tendas de alto
- una pintura de (...) Nazareno, de tres palmos de alto y dos y medio de ancho, con marco dorado y entallado

- otra de Sancta Catalina, de palmo y medio de alto, y uno de ancho, con marco dorado
- una Nuestra Señora con el niño, del mismo tamaño
- otra del Buen ayre, de media vara de alto, con marco dorado
- dos pinturas de San Donato obispo, de dos palmos y medio de alto y dos de ancho, con marcos negros y entalle sobre dorado
- una pintura de un Nacimiento sobre pedra, de dos palmos de alto y uno y cuarto de ancho, con su marco
- una pintura de Nuestra Señora con el Niño y Sancta Catalina, de tres palmos de alto y dos de ancho, con marco, cristales y sobre dorados
- otra pintura de Sancta Maria Magdalena y Ángeles con zerco de flores alrededor, de dos palmos de alto y uno y medio de ancho, con marco negro
- otra sobre cristal, de Sancta Catalina con zerco de flores, de dos palmos de alto y palmo y medio de ancho, con marco negro
- otra de miniatura con cristal, que se presenta un Nacimiento, de palmo y medio de alto y un cuarto de ancho, con marco
- otra de lo mismo que representa un Nacimiento con Ángeles y un letrero de Gloria in Excelencia Deo, del propio tamaño y con marco negro
- otra pintura de Nuestra Señora, el Niño, San Juan y San Joseph ,con miniatura y cristal, su marco negro y el friso de piedra
- otra con Nuestra Señora, el niño, San Juan y San Joseph, de miniatura, con cristal, de palmo y medio de alto y uno y cuarto con marco dorado y negro
- una estampa de la Magdalena, con cristal delante y su marco de concha y negro
- una pianta de Ateana, con su ciudadela, algo maltratada sin bastidor
- una pintura de Sancta Rosolea, en tabla con cristal, de palmo y medio de alto y uno y cuarto de ancho
- otra de San Ramon en piedra, con marco de concha, de un palmo y cuarto de alto, y otro de ancho
- una lamina de San Joseph y el Niño, con marco negro, de palmo y medio de alto
- otra pequeña del Descendimiento de la Cruz en tabla, con marco negro de dos palmos y uno y cuarto de ancho
- una lamina de la Magdalena con marco negro, guarnecida de plata, de un palmo y tres cuartos
- otra pequeña redonda de Nuestra Señora y el niño en los brazos, con marco negro guarnecido de bronces y chapas de plata, de medio palmo

- una lamina de San Antonio, con marco negro, guarnecido de bronce y chapas de piedra, de medio palmo

[omissis]

Prosigue en la villa de Madrid a diez días del mes de junio de mill y seis noventaysiete años

- una lamina de San Antonio, con marco negro de bronce y chapas de plata, de medio palmo
- otra lamina redonda del Nacimiento, con marco de concha y ebano, de un palmo en quadro
- otra de Nuestra Señora, el Niño y san Joseph en un barco, con marco negro, de dos palmos de alto y uno y medio de ancho
- un quadro en lamina de San Francisco, con marco negro y targetas doradas, de dos palmos y medio de alto y uno y medio de ancho
- dos relicarios, de un palmo y cuarto de alto y uno de ancho, con sus marcos
- otros dos más pequeños con marcos dorados y un palmo y cuarto
- dos Payses de una vara de largo, con marcos dorados
- una Nuestra Señora con el Niño y San Juan, sobre piedra, con marco ochavado y guarnecido de bronce, de un palmo en quadro
- un San Roque en lamina con marco de concha y remate de plata, de un palmo y uno y cuarto
- una Veronica con marco de ebano, de un palmo y medio
- una pintura del Rey Don Alonso en tabla, de dos palmos de alto y otros dos de ancho
- otra en lamina de Nuestra Señora, San Joseph y el Niño y San Juan, con marco negro de dos palmos y uno y medio
- un quadro pequeño de Nuestra Señora Santa del Milagro, con marco de plata
- una pintura del Descendimiento de la Cruz, pequeña, de un palmo con marco de ebano
- cinco lienzos de pinturas para un techo y el de en medio, con una figura grande de una ninfa y otros adornos
- una echura de un santo (...), de marfil con cruz de ebano y peana, que tiene dos figuras de marfil, la una de Nuestra Señora y la otra de San Juan
- (...) de un santo (...), de marfil con cruz de ebano y su peana, que tiene reliquias de santo

- otra echura de un santo (...), de marfil con cruz y peana de ebano, guarnecido de plata
- otra echura de un santo (...), de marfil con su cruz y peana de ebano

[*omissis*]

1 settembre 1692 - "Minutas de certificaciones" (AHN, Estado, Nápoles, leg. 2066, f. non num.)

Don Pedro de Zarate y Herrera certifico que su Majestad (Dios le guarde) en Decreto rubricado de su Real mano en 19 de agosto (...) pasado dirigido al Senor Marqués de Villafranca Governador de dicho Consejo se sirvió decir que habiendo venido a esta corte de su orden Don Lucas Jordán que servía a su Majestad en el arte de la pintura y hallandose con particular satisfación de su obrar y abilidad deseando reconozca la Real Grandeza para que lo continúe con maior aliento (...) hacer merced a Don Lorenzo Jordán su hijo de Plaça supernumeraria de Presidente de Camera de la Summaria de Nápoles para que la sirva desde luego, pero con calidad que basta entrar en la primera vacante y una de las del numero no haya agocar más (...) a los que oi tiene por Juez de Vicaria y solo de percibir entretanto los emolumentos que tocan los Presidentes de Camara, mandando su Majestad se tenga entendido en el Consejo y se le den para su cumplimiento los despachos necesarios; en conformidad se està executando el privilegio en toda forma para entregar al dicho Don Lucas Jordán a cuiá istancia doy la presente certificación y en virtud de acuerdo de oy firmada de mi mano y sellada con el sello secreto de Su Majestad. En Madrid a primero de septiembre de 1692.

1692-1694 - Libro di regali ordini di Sua Maestà (BNN, ms XI, A, 8 ff. 37v-39v; ff. 136v-137)

(ff. 37v-39v)

El secretario Don Juan de Angulo de orden de Su Majestad remite al Conde mi Señor el memorial que incluye del Presidente de la Camara Don Lorenzo Jordán , sobre que se le asista con los emolumentos y demás cosas que gozan los Presidentes de Camara; y me manda Su Excelencia la ponga en manos de Vuestra Señoría para que en la Camara se dé el mas puntual cumplimiento a lo que el Rey ordena a beneficio de este Ministro. Dios guarde a Vuestra Señoría. Palacio a 12 de agosto de 1693. Don Antonio de Retes=El Regente Lugarthenente=Die 12 augusti 1693. Domino Commissario.

Excelentísimo Señor= Don Lorenzo Jordán ha presentado el Memorial incluso con motivo de decir se le dejan de asistir con los emolumentos y demas cosas que gozan los Presidentes de la Regia Camara, (...) de dar cumplimiento a lo que està resuelto en esto, suplicando se declare tocarle todo aquello que pertenece a los Presidentes ordinarios, y se le concede la situación del sueldo de Juez de la Gran Corte de la Vicaria, en la parte que expresa con todas las demás circunstancias que contiene su instancia y habiendo Su Majestad venido en condescender a todo lo que se comprende en ella me manda se lo participe a Vuestra Excelencia para que en esta inteligencia se den las ordenes necesarias para su cumplimiento en el interim que se embia a Vuestra Excelencia la conveniente por el Consejo de Italia. Dios guarde a Vuestra Excelencia más años como desea. Madrid 16 de julio 1693=Don Juan de Angulo=Señor Conde de Santisteban.

Señor= Don Lorenzo Jordán Presidente de la Regia Camara, hijo de Don Lucas Jordán representa a Vuestra Majestad como hallandose exerciendo Plaza de Juez de la Gran Corte de la Vicaria en este Reyno fue servido Vuestra Real Majestad por su Real grandeza con su Real Despacho del mes de octubre del año pasado 1692 hazerle merced de Plaza supernumeraria de Presidente de la Regia Camara mandando que hasta a tanto, que entrasse en plaza ordinaria debiesse gozar el sueldo de Juez de Vicaria, y de todos los emolumentos y qualquiera otra cosa que gozan los Presidentes del numero ordinario. Y hallandose en esta pacífica possessión y de haver empezado ya a participar de (...) y otros emolumentos pertenecientes a dicha plaza: devriendose después hazer el repartimento de los otros emolumentos como son los cristales y derechos de declaratorias; el Tribunal de la Camara le puntò su rata, y después ha hecho decreto, o apuntamiento que no deba gozarlos con supuesto que estos pertenecen a los Presidentes del numero ordinario por aumento de sueldo, habiendo también reservado la provista respecto de las (...) y otros emolumentos; y porque este decreto o apuntamiento no podría hazerlo el Tribunal de la Camara juzgando en

causa propria porque vienen prohibido de las leyes y el sueldo que Vuestra Majestad tiene está establecido a los Presidentes de Camara importa tan solamente la suma de quinientos y noventa ducados por cada año, y los cristales, vitelas, derechos de la declaratoria, azucar, papel y otro no van a cargo de la Corte y los pagan los Arrendamientos y las partes y estos son los lucros (...), y emolumentos que Vuestra Majestad ha ordenado con su Real Privilegio que goze el (...), como los goza cada Presidente del numero ordinario a demás del sueldo de Juez de Vicaria y por lo consiguiente el decreto o apuntamiento de la Camara no subsiste, ni la Camara puede decir, que los referidos emolumentos, y en particular los cristales y derechos de Declaratorias se deban a los Presidentes por aumento de sueldo, hasta a la suma de mil ducados por cada año, porque esta declaración debiera haverla hecho Vuestra Majestad y quando fuese de la forma que dize haverlo declarado la Camara viniera a importar el sueldo y los dichos lucros, y emolumentos, la suma de mil y quinientos ducados y excederia la suma de los mil. Y si el Marqués Mirela, a quien Vuestra Majestad ha hecho merced de la Plaza supernumeraria de fiscal de (...) en el mismo Tribunal de la Camara sin sueldo, está gozando sin controversias o reparo todos los lucros, y emolumentos, y en particular los cristales y derechos de Declaratoria, no hay razon de que se hayan de denegar al (...); por todo lo qual con el rendimiento devido suplica Vuestra Majestad se digne de declarar y ordenar que entre los lucros, gafes y emolumentos pertenecientes al su (...) en vigor de su Real Privilegio, se entienda y vayan comprehendido los cristales, derechos de declaratorias, vitelas, azucar, papel y qualquier otra cosa que gozan los Presidentes ordinarios, y que estos se los paguen y restituyan los Presidentes mismos, que se los han incorporado, desde el día que tomó la possession de Plaza supernumeraria de Presidente y assí se le continue por lo (...), hasta a subentrar a Plaza ordinaria; mayormente que le (...) deve mantenerse con decoro en su Puesto sirviendose también Vuestra Majestad de mandar que el sueldo de Juez de la Gran Corte de la Vicaria se le situe y pague del dinero de la misma situación de la Provincia del Aquila, en donde tienen situados sus sueldos los Presidentes de Camara, y que se le pague a razon de cinquenta ducados cada mes, como Vuestra Majestad tiene ordenado se paguen a los Juezes de Vuestra, y que se le satisfaga a esta razón lo que queda por conseguir de lo atrasado, desde el tiempo que ha servido de Juez de Vicaria que en ello recibirá merced de la Real Grandeza de Vuestra Majestad. Madrid, 16 de julio 1693= Don Juan de Angulo

(ff. 136 v- 137)

Sirvese Su Majestad de prevernos al Conde mi Señor en Despacho de 17 del passado, cuy es la copia adjunta que oyendo en este Tribunal de la Camara le informe si tendrá inconveniente conceder a Matheo Pacheli oficial de Jordán la futura del Officio de

Portulano de Castelamar que ha pedido; y me manda su Excelencia se la remita a Vuestra Señoría para que la Camara haga el dicho informe. Dios conceda a Vuestra Señoría. Palacio a 29 de junio de 1694=Don Antonio de Retes Señor Regente Lugartenente=Die 30 junio 1694.

El Rey=Illustrissimo Conde de Santisteban Pariente Virrey Lugartenente y Cappellano General en mi Reyno de Nápoles=Matheo Pacheli pintor y oficial de Jordán me ha representado se halla con madre viuda y dos hermanos donzellas pobres dependiendo de el su susttiento; que habiendo faltado de orden mia para asistir a su Maestro el el Escorial (como lo haze) està imposibilitado de poder (...) a su familia que (...) mucha necesidad; (...) le haga merced de la futura del oficio de Portulano de Castelamar, que tiene de sueldo diez ducados al mes. Y en vista de esta Instancia, he resuelto encargos que oido el Tribunal de esta mi Regia Camara me informeis sobre esta istancia, lo que os se ofreciere con declaración de la calidad y valor del dicho Oficio, quien le sirve si al su (...) es a proposito y si tendrá inconveniente el darle la futura que pretende para que con mas conocimiento de termine lo que fuere mas de mi servicio. De Madrid a 17 de mayo de 1694. Yo el Rey=Zarate Secretario con las señales del Consejo.

s.d. - Appunti manoscritti di Bernardo de Iriarte e Céan Bermudez (AASF, leg. 4, 88-1, f. 2; ff. 10-12r)

(f. 2)

Segun mis noticias adquiridas por medio de un dependiente de la Casa del Duque de Santisteban, fue el virrey de Nápoles, entonces Conde de Santisteban, Don Francisco de Benavides, quien (...) ha conduxo a España a Lucas Jordán (***). Quando el Duque de Medinaceli se casò con la heredera del último Duque de Santisteban hizo trasladar a su casa propia contigua a los Capuchinos al Prado, varios quadros de los que habían estado siempre colocados en determinados pasajes según las dimensiones y entre ellos algunos alusivos al Poema del Taso descabalando (?) así la serie de estos. Hablé y persuadí el Medinaceli a que los hiciese colocar de nuevo donde habían estado, y así se verificó, habiendosele además sugerido la idea que se abriese al publico la Casa de Santisteban (donde sólo vivran criados) dos veces la semana, según avisó en el Diario, lo qual empezó a verificarse. Existe allí el retrato del mismo Jordán de su propio pincel, y el del Conde de Santisteban, Don Francisco de Benavides. Había además una repetición de este mismo; y habiendosele destinado a la Duquesa viuda, me le regaló a mí y le conservo. Tuve el primer borrón, el qual se vendió contra mi voluntad quando mi lanzamiento. Poseo igualmente un borrón muy abreviado en que se advierte de cuerpo entero, del tamaño del natural, sentado en una silla, la persona del mismo Conde, una hija suya con la aya, un secretario escribiendo y además el retrato del mismo Jordán. Bernardo Iriarte

(ff. 10-11r)

Según las noticias que tiene Iriarte, el virrey de Nápoles, Conde de Santisteban, Don Francisco de Benavides fue quien de orden de Carlos II (...) o conduxo el mismo a España de su regreso da aquel virreinato a Lucas Jordán. Este pintó para el Conde todos los quadros que en gran número y acomodados a los espacios y tirantes a las paredes de la Casa de los Duques de Santisteban, sita enfrente de la Parroquia de San Pedro. Cuando falleció el último Duque de Santisteban, cuio nieto es el actual Duque de Cogolludo, quedando por heredera la hija Raquél, muger (ya ha fallecido) del Duque de Medinaceli actual, hizo este llevar a su propia casa varios de aquellos quadros, sacandolos de sus determinados lugares, y entre (***) ellos algunos de los que colocados en la Casa de Santisteban en debido orden, representaban los pasages de Poema del Taso, cuya serie quedó así interrumpida y descabalada. Dispersos estos quadros en pasages oscuros de la Casa de Medinaceli, y sacados de sus respectivos puestos para (...) nadie los veia y aciendo en completo abandono. Manifestò Iriarte al Duque de Medinaceli quan conveniente sería se restituiesen a sus debidos lugares, y que un par

de días a la semana se abriese al público la Casa de Santisteban desocupada, a fin a que los aficionados y curiosos nacionales extranjeros concurriesen a ver aquella colección de pinturas que allí existía no solo de Jordán sino también de otros pintores. Admitió el Duque la proposición, devolviendo los cuadros a sus lugares, y destinando según también le sugirió Iriarte, criados de satisfacción de aquellos que sin servir percibían su ración y habitaban en aquella casa en quantos excusados (?), para que cuidasen a la conservación y aseo de las pinturas y asistiesen en los días señalados y (...) en el Diario de Madrid para la admisión de los concurrentes. Existe allí el retrato del mismo Jordán pintado por sí propio, y además el del virrey Conde de Santisteban. De este último posee Iriarte una repetición original ejecutada con sumo (...) y conclusión y de lo más de Lucas Jordán. Se adjudicó a Señora viuda del último Duque de Santisteban quando el fallecimiento de este, de su mando, y la propia Señora se le cedió a Iriarte = Una copia abreviada, también original de Jordán, dejó Iriarte a su (...) Madre, la qual se malvendería como obras (...) = Duda si existe entre los (...) un borrón de figuras al natural en que está representado el Virrey Conde de Santisteban que envió a España Jordán con una hija del Conde y varias personas y abajo de medio cuerpo el retrato del propio Jordán. Encargó Iriarte no se enajenase.

11 novembre 1697- Donazioni al Convento della Virgen del Milagro (ADM-To, leg. 11, doc. 17, ff. 1-6r)

Donación de mucha prendas y halajas echa por el nuestro Senor Conde de Cocentaina al Convento de Nuestra Senora del Milagro

(ff. 1v-4v)

Primeramente dos urnas de chrystal con diferentes labores y adornos y los cuerpos que se conservan en ellas de nuestro san Eugenio y san (...) martires.

Una cruz de cristal labrada y con sus encages y guarnición de oro para el Lignum Crucis, tiene supre a forme de candelero para ponerse en el altar y el Santo Cristo es de oro, estando guarnecido con cubres y esmeraldas

- más un humilladero de hebano y un enpastes de pedras agata y otras y con diferentes adornos.
- más una urna embutida de coral con targetas de lo mismo y en ellas la representación de los Misterios de la Passión y Ángeles con insignias de ella, todo de coral que sirve para poner el Santissimo Sacramento el día del Jueves Santo
- más un veril con custodia de bronces sobre dorado, todo guarnecido de coral, con diferentes figuras de ángelitos de lo mismo que adornan sobre y los rayos tesidos de serafines de platta y (...) para la esposición del Santissimo Sacramento de la Eucharistia
- más un caliz con su copa y patena de plata sobre dorada y el pie y copa, todo guarnecido de coral
- más una cruz con pié de candelero para sobre el altar con la figura de Christo crucificado, decorado y toda guarnecida de lo mismo
- más seis candeleros de altar grandes, guarnecidos y adornados de coral con tarjetas de lo mismo en los angulos de los piés (...) de plata
- más un platillo de vinagreras todo guarnecido de coral y una caja de bronce dorado guarnecido en la misma forma que lo antecedente, de coral que sirve para conservar las hostias
- más las tres tabillas de Sacro Evangelio de san Juan y un lavabo con guarniciones de embustido y adorno de coral
- más una echura que representa un Nacimiento guarnecido de coral y las figuras de Jesús María y Joséph y ángelitos y echura de (...) de lo mismo y la ruta de edificios de la ciudad de belén y portal de plata
- más otra maquina que también representa Nacimiento con echuritas y adornos de cera muy curiosas

- más una cruz de madera sobredorada y con una echura de un santo Cristo que sirve dentro del Monasterio para las procesiones
- más unas andas de madera entalladas, todas sobre doradas, echas para sacar a nuestra Señora del Milagro en las procesiones, se componen de una echura de almuada adornada por asiento y a lo lados las dos echuras de ángeles grandes que tienen la imagen y encima una echura de corona (...) y muchos labores y adornos de entalla
- más tres sillas grandes de madera para servir en el presente nuestro con sus asientos y respaldes ornados de seda y guarnecidos con sus flucos de lo mismo
- más dos lienzos de pinturas que representan la Historia del Milagro de Nuestra Señora cuando lloró, con sus marcos negros y rosos sobredorados que llenan los dos lienzos de pared del presbiterio de aquella iglesia
- más otro otros dos lienzos de pintura con sus marcos negros y rosos dorados que representan, el uno cuando recibió el hábito Santa Clara y el otro saliendo con el sacramento en la custodia contra los sarracenos, que tenían tomada una parte de las paredes del cuerpo de la iglesia de su convento.
- más otro lienzo de pintura con su marco negro y rosos dorados como los antecedentes, representa cuando San Francisco se desnuda para entrar en la religión, que ocupa este lienzo una pared del cuerpo de la iglesia.
- más otro lienzo de pintura con el mismo marco y guarnición que se representa la Impresión de las llagas de San Francisco.
- más otros quatro lienzos de pinturas con sus marcos y guarniciones como los de arriba, echos para los lienzos de las cuatro paredes de las dos capillas que representan la Oración del Huerto, Coronación de Espinas, a Santa Clara quando vendió la mesa del Sumo Pontífice quedando la cruz estampada en el pan, y de la misma santa moribonda
- más otras dos lienzos de santas de medio cuerpo de devoción y con sus marcos como las antecedentes con otras pinturas y muchas ropas de telas y seda para ornamentos, vestuarios necesarios en la iglesia y sacristia de dicho convento

[omissis]

3 settembre 1688 - Lettera del viceré Francisco de Benavides a Carlo II, sulla richiesta di aprire il baluardo di Alcalà (AGS, Estado, Nápoles, leg. 3319, f. 112)

“Por los caballeros, y damas de esta ciudad se me a hecho instancia, para que mandase abrir el baluarte de Alcalá en el sitio que llaman de Santa Lucia, para que pudiesen entrar los coches, y gozar esta nobleza del fresco, y recreo de aquel pasaje en el verano como lo hacían antes que le hiciesse cerrar mi antecesor el marqués del Carpio, y habiendo sabido tenían por algun genero de desconfianza suya esta fortificación, me a parecido ver si se les podía complazer sin inconveniente en lo que desseaban, y passe a ordenar al Maestre de Campo General que con los ingenieros lo reconociese, y echa esta diligencia remití su informe a la Junta de Guerra, y todos an sido de dictamen que no solamente no puede perjudicar la fortificación el quitar la pared que cierra el baluarte, sino que quedara mejor, y mas desembarazada su plaza de armas como mandara Vuestra Majestad reconocer por los tres papeles adjuntos de la Junta de Guerra, Maestre de Campo General y ingenieros, y aunque la Junta propone que se demoliese también la casa que esta en el baluarte me a parecido que no se derribe más que lo que es necesario, para que quede libre la entrada del baluarte para las carrozas, y siempre que fuere menester volerlo a hazer se efectuará con solo el gasto de 80 ducados, y aunque es cosa de tampoco consederación, no e querido dejar de dar cuenta de ello a Vuestra Majestad, tratandose de fortificación; guarde Dios la Chatolica Real Persona de Vuestra Majestad, como la christiandad ha menester. Nápoles, 3 de septiembre 1688”

29 gennaio – 11 marzo 1692. Lettere tra Francisco de Benavides, Lorenzo de la Cerda y Aragón, IX duca di Medinaceli e l'ingegnere Giulio Cerruti (FBM, B 81-B-02/05, v. IV, ff. 96-97 (edite in Muñon González, 2009, p. 476, nota 27); B 81-B-02/05 v. III: ff. 236 v-237 r; 263r-265v; 281v-283 r)

Medinaceli a Benavides: "Tío, amigo y Señor mio. He hecho con el Ingeniero Ceruti la diligencia que te avise havia pensado, y la he governado en tan buena forma, que aunque todavía no puedo asegurartelo, espero haya de lograrse el que vaia a esa ciudad, y aun con la circunstancia de que sea con gusto de Su Santidad y si lo consigo procurarse que parta con la mayor brevedad a esa vuelta, deseando dejarte servido en esto como lo procuraré en todo lo demás que me mandaré. Dios te guarde. Roma, 29 de enero"

Medinaceli a Benavides: "Tío, amigo y Señor mio. Aunque ayer te avisé con el Alcanze tenía esperanza de que se consiguiese el que pasase a esa ciudad el Ingeniero de Su Santidad puedo decirte ahora que habiendosele hablado al Papa esta mañana , ha puesto summas dificultades en permitirselo, y no determinandose el por si a ejecutarlo sin beneplacito, pasaré a hazer luego a Su Santidad la instancia declarada, para que se le conceda, procurando venzerle a ello, y te participaré lo que resultará de esta diligencia. Dios te guarde. Roma, 29 de enero de 1692"

Benavides a Medinaceli: "Sobrino, amigo y Señor mio. Me refieres en tu carta de 29 del corriente en orden a conseguirse se venga aquí el Ingeniero de Civitavieja, y debo en primer lugar darte muy reconocidas gracias por las veras con que tu fineza solicita el mejor logro de la materia, y en segundo decirte que lo que ha discurrido para que tengamos a este hombre, es el medio mejor y más proporcionado al intento, no dudando que mediante el se ha de conseguir el que venga a esta ciudad, y que todo lo sé de deber (...) a tus prudentes oficios y (...) diligencias. Dios te guarde. Nápoles, 29 de enero de 1692"

Medinaceli a Benavides: "Tío, amigo y Señor mio. He recibido tu carta de 29 del pasado, tocante al Ingeniero de Su Santidad y lo que puedo añadir ahora a lo que ultimamente te tengo avisado sobre la materia, es que ha vuelto a hazer otra diligencia, por si se consigue en que no descuido deseando se logre, para acreditar la seguridad con que puedes estar siempre de mi rendida obediencia a tus ordenes quedando en cuidado de participarte la resulta. Dios te guarde. Roma, 2 de febrero de 1692"

Medinaceli a Benavides: "Tío amigo y Señor mio. Avisote el recibo de tres quatro cartas de 26 del corrente que acaban de venir ahora, por cuia razón y la de haber muy pocas horas que llegó el correo de España, te aseguro que no hay tiempo para dilatar la pluma, ni tampoco aunque quisiera hay material que lo pida presentemente pues aquí no se ofrece novedad. Mañana voy a la Audiencia de Su Santidad y le hablaré sobre lo del Ingeniero y commercio de ese Reyno, y te avisaré de lo que me respondiere, y de lo demás que ocurriere alegrandome ahora infinito de que goze de la perfecta salud que te deseo, en cuia felicidad me holgaré permanezcas largos años, y que exercites la (...) que se va adelantando en buena disposición con las ordenes de tu agrado y servitud (?) que anhela muy frequentes mi obligación y afecto. Dios te guarde (...) Roma. 29 de febrero 1692"

Medinaceli a Benavides: "Tío, amigo y Señor mio, así por mi indisposición y mejor resguardo de mi convalescencia, como por estar esperando la respuesta de España sobre un negocio pendiente no he ido todavia a los piés de Su Santidad. No obstante, espero poder ejecutarlo quanto antes, y en la primera Audiencia le hablaré con todo esfuerzo sobre el permiso para que vaya allí (?) el Ingeniero Cheruti, cuia solicitud tiene muy presente mi obligación y deseo de servirte. El estubo con migo el miercoles, y me trajo, para que te la embiase, esa planta, y discurso que ha formado, como lo hago, y juntamente esa carta, en que te pide algunas noticias para poder discurrir con mayor fundamento, por si no se lograrse su pasaje allí, y la paso también a tus manos inconveniente el que la sepa quedandose aquí, puedas disponer se le subministre. Nuestro Dios te guarde. Rome. 2 de febrero 1692"

Giulio Cerruti a Benavides: "Illustrissimo et Eccellentissimo Signor e Padron mio colendissimo. Ho sentito con mio grandissimo dispiacere et attribuito a mia somma disgratia il non aver potuto ottenere licenza dalla Santità di Nostra Santità di potermi trasferire in Napoli ad obedire i benignissimi comandi di Vostra Eccellenza accennatemi dall'Eccellenza del Signor Duca Medinaceli Ambasciatore della Santità Cattolica. Per non mancare però di dare i contrasegni che posso di una infinita obbligazione che sempre professo all'Eccellenza Vostra ho voluto dire qualche cosa all'oscuro, benché in generale per non restare ozioso servitore di Vostra Eccellenza né sapendo di che la somma bontà di Vostra Eccellenza, voglia esser servita della mia debolezza, mi valerò del sussurro volgare che corre. Pare che si dubiti di questo Armando di Tolone che possa portare sospetto di Bombe alle città marittime, per devastarle, o vero ponerle tutte sotto contribuzione per non esser devastate; a questo dirò come mi son protestato qualche cosa in generale, e nulla in particolare, per non esser in me memoria alcuna delle parti di quella città essendo 33 anni che venni in Italia la prima volta dal servizio della Maestà dell'Imperatore al servizio di Santa Chiesa, è

l'anno susseguente 1660. Fui richiesto da signori veneziani, per le fortificazioni del loro dominio, e passai per Napoli con le galere pontificie, ma fu sì breve la dimora che in mia mente non è restato che un semplice e confuso embrione della veduta della città per la parte di mare, senza ricordo alcuno delle parti particolari di essa, e però non potendo essere sopra il fatto che sarebbe il meglio, voglio almeno servire Vostra Eccellenza come posso, se non posso farlo di persona, in questo secondo modo ancora buono, se Vostra Eccellenza mi favorirà di trasmettermi un disegno di giusta misura di tutte le parti generali e particolari della città, con una misura dell'altezza de fondi della spiaggia convicina alla città sino a due miglia distante da essa, con una distinta relazione di tutte le parti fatta da ufficiali pratici di difesa et offesa di Piazze, che con questo si potrà parlare con più fondamento delle parti generali e particolari per la difesa della città, più di quello ho detto nel disegno fatto che per dar principio alla mia devota servitù con Vostra Eccellenza per servizio della Santità Cattolica. Frattanto starò ozioso attendendo i benignissimi comandi di Vostra Eccellenza per esser pronto ad obbedirli con tutto il spirito, è tutto pieno di riverenza resto facendo a Vostra Eccellenza summo e profondissimo inchino. Roma li 27 febraro 1692. Di Vostra Eccellenza devotissimo e obligatissimo servitore Giulio Cerruti".

Benavides a Medinaceli: "Sobrino amigo y señor mio. Con las cartas de España, recibo gustoso la tuya de 29 del pasado en que me participas haber puesto en practica con el Ingeniero Cheruti la diligencia que me avisaste haber pensado y el buen efecto que estaba produciendo (por la destreza con que tu manos (...) la ha governado) pues esperar se haia (?) de lograr el que venga a esta ciudad porque mi estimación, y reconocimiento te dan las gracias que más corresponden a este favor no dudando que en conocimiento de lo mucho que importa tener aquí a ese hombre, has de continuar tus officios hasta que se logre el intento con la brevedad que pide la urgencia, como me lo prometo de tu fineza, quedando yo a tu disposición y servicio nuevamente obligado y reconocido. Dios te guarde. Nápoles 1 de febrero de 1692"

Benavides a Medinaceli: "Sobrino, amico y Señor mio. Por lo que eres servido decirme en carta de 30 de enero veo como haviendosele hablado al Papa sobre el permiso de que su Ingeniero pase a esta ciudad havia puesto sumas dificultades, a cuias causas estaba (...) tu en hazer a Su Santidad la instancia declarada para que le conceda su beneplacito, porque mi reconocimiento a este favor te repite las gracias, no dudando que mediante esta ultima (...) se ha de lograr el intento. Acaban de llegar las cartas del Percacho a mis manos la tuya de 2 del corriente tocante a esta misma materia del Ingeniero, y por su contenido. Reconozco que tu fineza no admite ninguna diligencia de quanta puedan conducir al intento de tener aquí a ese hombre, siendo cierto que mi

firme amistad y cariñoso afecto te merecen todo lo que en orden a esto me favoreces. Dios te guarde. Nápoles 5 de febrero de 1692”

Medinaceli a Benavides: “Tío, amico y Señor mio. A la proporción de lo que he procurado servirte en la solicitud del embio del Ingeniero de Su Santidad, siento el que las diligencias que hasta ahora he aplicado para conseguirlo, se haian frustrado por los reparos que Su Beatitud ha puesto, como te lo he avisado en la primera Audiencia que tenga le hablaré sobre la materia, procurando con el mayor esfuerzo vencerle a que le deje ir a esa ciudad y deseare que con esta diligencia que resta de executar se logre el dejarte obedecido, no teniendo en el interin otra cosa que decirte, cerca de este particular en respuesta de tus cartas de q y 5 del corrente. Nuestro Señor te guarde. Roma, 8 de febrero de 1692”

(f. 96)

Benavides a Medinaceli: “Sobrino amigo y señor mio; acuso el recibo de tu carta del 29 del pasado para manifestarte me deja con la mayor estimación y reconocimiento del cuidado y favor que te debo lo que te tengo suplicado azerca de el pasaje del ingeniero Cheruti a esta ciudad porque te doi infinitas gracias siendo muy proprio de tu zelo lo presente que tenías esta materia para solicitarla con el mayor esfuerzo en la primera Audiencia por lo mucho que en su mayor logro se interesa el servicio de su majestad y yo espero que Su Señoria ha de conceder el permiso de que ese sujeto venga a esta ciudad mediante tus oficios, pero por si acaso tubieres para ella alguna dificultad debo prevenirte estoy aguardando un ingeniero que me embia el conde Carafa quien me asegura ser hombre de avilidad en esta profesion y te aseguro que aquí se atiende con todo el calor posible a adelantar las prevenciones para el resguardo de esta ciudad. Tambien he recibido la planta y carta de Cheruti y en vista de uno y otro se queda formando relacion con las noticias que pide para embiarselas y hasta que este concluida suspendo el responderle”

(f. 97)

Santisteban: “Sobrino Amigo y Senor mio; mi estimación y reconocimiento pasan a darte las devidas gracias por la ultima diligencia y eficaz oficio que me refieres en carta del 7 del corriente haber executado en la ultima Audiencia que tuviste de su Santidad sobre el permiso para poder passar a esta ciudad el ingeniero Cheruti, y haviendotelo negado absolutamente su beatitud se queda por mi parte procurando suplir la falta de ese hombre por otra parte, no dudando de tu fina amistad y de la merced que me haces abras sentido no haber logrado su pasaje lo que me dexa en mayor reconocimiento y con nueva obligación”

21 maggio 1690 - Relazione sui festeggiamenti a Napoli per il matrimonio di Carlo II con Marianna di Neoburgo (BNN, ms XI B 9, pp. 252r-255v)

Copia de carta que escribe un amigo a otro, contando las fiestas que se celebraron en la ciudad de Nápoles, por el feliz casamiento del rey Nuestro Señor Carlo Segundo que Dios guarde, por orden del Excelencia. Señor Conde de Santisteban virrey y Capitan General de dicho Reino, el día 21 de mayo de 1690

Amigo. Encargasteme te avisase las fiestas que stavan prevenidas de orden de su Excelencia el Señor Conde de Santisteban, para celebrar el casamiento de su Majestad, y obedeciendote con la puntualidad, que cabe en lo posible (siendo dificil explicar en la cortedad de este papel lo grandioso de ellas) sabras se executaron en la forma siguiente. Primeramente domingo veintiuno del corriente, a las quatro de la tarde, fue gran numero de la Nobleza a casa del principe de Angli, Conde de Capache, Sindico nombrado por la ciudad, para esta Real funcion, a quien acompañaron al Tribunal de San Lorenzo, lugar destinado para los ajuntamientos, donde le estava esperando el Cuerpo de la Ciudad, y de allí se encaminaron a cavallo a Palazzo, donde desmontando, sobieron con el, hasta la Antecamera, que llaman de los Titulos, y avisado su Excelencia de que estavan allí, los recibió en la pieza mas adentro debajo de Dosel, y hecha la funcion por el mas antiguo de los Electos de declarar, que el Principe era la persona nombrada por la ciudad para ir asistiendo a Su Excelencia. lo executaron todos bajando a ponerle a cavallo en el paTio, de adonde salieron en esta forma.

Dieron principio a la marcha tres Batallones de la Cavalleria que estava formada en la Plaza, mandandolos Don Sigismundo Roho Theniente General de ella, asistido de sus ayudantes, y después de esta Cavalleria seguian las trombetas de la ciudad, luego los Capitanes de Iusticia, después el magestuoso coche de Su Excelencia. Tirado de seis hermosisimas ieguas de Dinamarca ricamente aderecadas, seguia el del Sindico muy rico, tirado de quatro cavallos, después la silla de manos de Su Excelencia., y la del Sindico, seis trompetas de Su Excelencia. Con libreas de terciopelo azul, cubiertas de franjas color de oro, seguian otros seis cavallos de respeto de su Excelencia. Admirabilmente compuestos deprimorosos iaezes, riquisimas sillas, y costosisimas cubiertas, con las armas de Su Excelencia y otros adornos de gustosisimos bordados de plata, y oro, con diferentes colores de campos; después de esto seguian todos los titulos y barones del Reyno de dos endos, con bizarros cavallos, y lucidas livreas, haciendo noble ostentacion en sus personas de las mejores galas, y mas ricas joyas que es imaginable; seguian los dos Tenientes de Maestre de Campo General Don Antonio de Maldia, y Don Thomas Cavanillas, y después veintiquatro porteros de la ciudad con quatro oficiales de ella con garnachas de brocado pajizo, y oro, gorras, y gualdrapas de

lo mismo; seguian quatro Porteros de Camara de Su Excelencia. Con ropones de tela de plata pasada con fondo carmesi, gorras de terciopelo negro, y en medio de ellos el Rey de Armas con su traje, y insignias acostumbradas, después el Principe de Avelino, Grande Canciller del Reyno, con manto real de escarlata, a forrado en armiños con gorra, y zapatos de terciopelo carmesi, y gualdrapa de lo mismo, con galones de oro, forma en que deben asistir en semejantes funciones los siete oficios mayores del Reyno; seguian por mano derecha quarenta lacaios de Su Excelencia. Con la misma livrea de los trompetas, por mano izquierda diez y seis del Sindico con livreas de terciopelo verde labrado; después iba Don Antonio de Mata Theniente de la guarda alemana, exerciendo de Capitan de ella, la qual repartida en dos alas cubriendo los costados acompañava la marcha, apartando el concurso numeroso del Pueblo, a mano izquierda del Teniente iba el Maestro de Ceremonias de Su Excelencia. que seguia en un cavallo morillo de movimiento, con jaez de puntas blancas, plumas de color de fuego, y perfiles de oro, la silla, y demás guarniciones de terciopelo carmesi, con realzes primorosos de plata y oro, llevandose la atención de todo el pueblo, que con repetidas muestras de regocijo decian en alta voz: viva el Rey, y viva nuestro Virrey, llevaba a su mano derecha a Don Andrés de la Rimpe su cavallerizo, a pié, y así mismo diez y ocho pajes muy lucidos, y con cabos muy ricos, a mano izquierda de Su Excelencia. con el suyo, Después seguian los Tribunales, en primer lugar en Consejo Colateral militar y togado, en segundo el Sacro Consejo, tercero la Camara, quarto la Vicaria; todos con sus gualdrapas, y iaezes modestos, y aseados; seguia el Auditor General de la gente de guerra del Reyno, luego la Compañia de Lanzas guiada por Don Baltasar Benito del Valle Alferez de ella, y después otro coche de respecto de la persona, con otros quatro de la familia contiro a seis muy lucidos, y para cerrar la cavalcata iban de retaguardia otros dos Batallones de Cavalleria; Encaminaronse en la forma referida, por las calles principales a la Iglesia mayor, donde estava esperando Su Eminencia el Cardinal Arcobispo para asistir a la funcion del Te Deum, que se celebrò con gran solemnidad, luego que llegó su Excelencia. haciendo al mismo tiempo salva Real todos los castillos, galeras, y de máa embarcaciones que se hallavan en el puerto, como también la Infanteria que a este efecto estava esquadronada en el llano de Castelnovo; acabada esta función, mudando cavallos, todos se volvieron con la orden referida, aunque por diferentes calles, y pasando por la de la Vicaria ofreció a Su Excelencia. las llaves de aquellas carzeles, el Alcaide, y en contemplación de solemnidad tan soberana, mandó su Excelencia. poner en libertad todos los presos capaces de gracia: desde aquí pasando por la plaza del Mercado, y el llano de Castelnovo por la frente del esquadron, (respecto de aver anochecido si así, se puede decir quando con mayor claridad, parece comenzava el día, tal fue el numeroso acompañamiento de Achas, el infinito numero de luminarias, y artificios de fuego) entraron en Palacio, donde estava prevenido un Sarao, en que cocurrieron todas las demostraciones de mayor grandeza, estaban en su asiento

debajo de Dosel a la mano izquierda el Señor Virrey, a la derecha el Cardenal de Judice, y mi Señora la Virreyna en medio, y ocupada la sala con infinito numero de damas, y caballeros, causavan admiración, quedando el blanco preciso para el baile, a que dio principio el Sindico por ser estilo, y en el curso de el sacaron muchas damas a su Excelenciaencia, que deponiendo lo serio del empleo por lo grande del asunto, contribuió gustoso al deseo de todos; sirvieronse abundantisimos, y regalados refrescos, incesantemente desde que comenzó, hasta que acabó, que fue a las quatro de la mañana. Lunes, destinado para la fiesta de toros vinieron a las dos de la tarde 12 carros adornados curiosamente de ramos, y flores para regar la plaza, que estava dispuesta en la forma siguiente. Era un quadrado perfecto, a que se dio la capacidad proporcionada a quanto se havia de executar en el: levantavase de tierra a una alteza competente, para que los toros no pudiesen barbearla (?), y pudiese servir de recobro a los toreadores, igualmente por las quatro ceras de la plaza, un pedamento fingido primorosamente con la pintura de marmol, sobre el qual se alzava un corredor de balaustres, que servía de paramento para la gente, que estava dentro de los balquetes o aposentos que lo formaban, y dividian, arcos finjidos de lapislazari, siendo cada arco un aposento con sus columnas de la misma piedra finida, adornando cada concavo de los arcos un primoroso lazo de flores pintadas, y entalladas en la misma madera, encima de los quales en la fachada de cada aposento, havia una trajeta, y en todas el adorno de diversos gerolificos pertenecientes a las armas de Su Majestad, y Provincias del Reyno; en la superficie superior de estos arcos sobre sus cornisones, y los de las columnas que hazian una labor, se levantava otro corredor de balaustres que circundava toda la plaza, y sobre este orden por las dos principales seras; en la opuesta a Palacio estava en el medio el sitial de Sus Excelenciaencias, levantado sobre tres tarimas con su estrado, y dosel, por una y otra parte de el seguian dos espacios muy dilatados, que ocupavan las damas más principales del Reyno, al extremo de mano derecha, en la misma igualdad estavan las dos secretarias de Guerra y Iusticia, y a la izquierda la familia de Su Excelenciaencia: en la de Palacio asistian los Tribunales, y Titulos por su orden, en las otras dos seras estavan hechas las gradas para la gente, y algunos repartimientos para el Mestro de Campo General, con los Cabos militares, y para otros oficios a quienes pertenecia con tal orden dispuesto, que el remate, que coronava la plaza, situaba igualmente, el hermoso numero de la gente entresi, y los balaustres del segundo corredor; componiase este extremo superior estendido por todas quatro seras de conchas pintadas, tan naturales que lo parecian, y sobre algunas columnas finjidas que las dividian, se levantavan hermosos ramilleteros de flores, Corona digna de semejante pensil; erijante sobre las dos puertas principales, que eran dos sunptuosos arcos, las Armas Reales de su Majestad en grande, sostenidas de dos aladas Famas; además de lo referido se formò para maior adorno de la sera donde asistieron sus Excelenciaencias al angulo de la mano derecha, una grande, y bien

imitada estatua del Rio Sebeto, acompañada de la Sirena Partenope, tan perfectamente trabajada, que no necesitava de la voz para suspender la admiración, brotava de la estatua del Rio un raudal no menos bello, que caudaloso, dilatando su corriente hasta el extremo opuesto de la sera, en 20 palmos de latitud, y ocho de profundidad, aumentando su corriente el tributo que cada aposento le pagaba con dos cristalina fuentes, que artificiosamente vertian, en correspondencia de otras tantas que de la otra margen corrian enriqueciendo los cristales del Sebeto, que servian de espejos a la maior, y más unida hermosura de las Damas; salió por la parte de la estatua una concha admirablemente formada sobre dos barcas, imitando la concha al natural un escollo maritimo, hermozeado de brancas de coral, y tempestado de perlas y nacar; venía en la cumbre la deidad de Himeneo coronado de laureles, y en las inferiores quiebras de la boca muchos músicos, adornados con no menor propiedad que riqueza, que tocando famosamente, y cantando algunas letras tan adecuadas al asunto, como breves, al compas de los instrumentos con lento movimiento, conducida de dos delfines, y cortejada de una tropa de nereidas y drias; hizo mansión al igualar al dosel donde estaban sus Excelenciaencias, y tributando el debido obsequio de una bien cantada letra, prosiguió su curso, y armonia todo lo restante del Rio, arrastrando la admiración de ojos, y oídos; parose dada la vuelta en el angulo, haciendo frente, y perspectiva con las estatuas de la sirena, y Sebeto, con tanta perfección, que se dudaba siera propiedades de lo referido, por una de las puertas de la plaza entrò el Theniente de la guardia alemana bizarramente vestida con la livrea nueva que se hizo, para celebrar esta feliz unión, como es costumbre, a despejar la plaza, que se executó promptamente, quedando debajo del sitio de su Excelenciaencia formada como debe hazerse en Fiestas Reales; salieron los toros, y divierton la tarde, tanto la ajilidad, y destreza de los toreadores, como la ferocidad de los brutos, que parecian criados en las riveras de Jarama, el numero fue en que cupo en quanto duró el día, no permitiendo la noche que se alargase la fiesta, ambiciosa de luzir sus demostraciones; retiraronse sus Excelenciaencias al Palacio, y diose principio a la luminación de la plaza, que perficionada y acompañada de la ciudad y castillos, desmentían las sombras. Martes siguiente por la importunidad de las lluvias no se podieron proseguir las fiestas, permitiendo más apacible la noche siguiesen las luminarias. Miercoles 24 puestos sus Excelencias a las cuatro de la tarde en su sito, y todos los demás en la forma referida, después de executado el despejo, como el día antecedente, entró en la plaza el Maestre de Campo della Principe de Chiusano, con un lucido acompañamento de lacaios, pajes de manga, ayudantes y trompetas, traía un famoso carro adornado de trofeos de guerra, todo dorado, y con un penacho de plumas, que saliendo de una selada (...) servía de remate, y formaba un medio sielo a la testera del carro; venía el principe en un famoso cavallo, y de respeto traía otros dos, todos con costosos, y ricos adresos (?), dio vuelta a la plaza, pidió licencia a su Excelenciaencia para empezar la fiesta, y

conseguida, envió a avisar con un ayudante a los cuadrilleros para que entrasen, ejecutaronlo así, siendo primero en la plaza la cuadrilla de su Excelenciaencia, de quien eran padrinos el duque de Matalón y el de Laurenzano; era cabo de la cuadrilla el marqués de Aytona, y se componía de los siguientes: Don Francesco Caracciolo, el Principe de SantaAgata, Don Carlos de Aquino, duca di Yelsi (?) y principe de Luperano, su color verde y oro, sus padrinos Don Tomas Caracciolo y Don Francisco Spinelli; la tercera traía Don Domingo Saluzo en nombre de su padre duque di Corigliano son los siguientes, fray Tomas Caracciolo, Don Genaro Carmignano, Don Domingo Caracciolo, Don Fabrizio Rufo, y Don Oroncio Pineli, padrinos, principe de la Pietra, y el duque de Limatoli, color blanco y oro; la cuarta la facó (?) en nombre del marques de Corleto Riario, el marques de Chensano, con los siguientes: principe de Ottaiano, Don Julio Carlos Doria, Don Vicente Caracholo, Don Luis Gaetano de Aragón, y el principe de Chelamar, padrinos el duque de Bruzano, y el principe de Angli, color amaranto, y plata; la quinta Don Orazio Carrafa, en nombre del duque de Martina con los siguientes, el duque de la Regina, principe de San Martino, marqués de Casalnovi. Don Domingo Carrafa, el duque de Sorito, padrinos el marqués de Caprilla, y el duque de la Miranda, color anteadado y plata; la sexta sacó el duque de Vietri, en nombre del duque Don Francisco Tomaciolo, Don FrabriTio Garrafa, el duque de Casa Calenda, con los siguientes Don Carlos Caracholo, Don Francisco Tomaciolo, Don FabriTio Garrafa, el duque de Cappaloni, duque de Salsa, padrino el duque de Valcastro, y fray Cesar Garrafa, color amarillo y plata; la settima la sacó el duque de Airola en lugar del Principe de Marsiconuevo, y los siguientes, Don Juan Baptista Caracholo, el duque de San Iuan, duque de Laconia Piccolomini, Don Placido Dentiche, Don Nicolas Gaetano, padrinos el marqués Serra, y marqués de Santo Marco, color encarnado, y plata; la octava la sacó Don Domingo Revertera en lugar del duque de la Salandra su padre con los siguientes D. Ioan Moles, Don Ioseph Caracholo, Don Francisco Pignatelli, Don carlo Rufo, el conde de Chelano, padrinos el principe de Galatro y duque de Castiolo, su color amusco y plata; todas estas cuadrillas salieron vestidas de ricos brocados, y con grandes penachos, así para la entrada, como para los galopes; entraron dando un paseo alrededor de la Plaza, donde fue de admirar el buen adorno que con la variedad de los colores (formando una ordenada confusión) causaba maravillosos efectos a la vista. Salieron de la plaza, y mudando cavallos, para la escaramuza, le dieron principio con mucha gallardia, entrando quatro cuadrillas por una puerta; y quatro por otra, guiando las quatro a las el marqués de Aytona, Don Marino Carrafa, Don Orazio Carrafa, y el duque de la Regina, que con gran aplauso del innumerable concurso, formaron muchos diversos lazos en que mostraron singular destreza. Acabada la escaramuza, cerraron con el santiago, y haziendo la cortesía a sus Excelenciaencias, tomaron sus puestos la cuadrillas, y dieron principio a las cargas de las Alcanzias, en que acabaron de mostrar su abilidad. Fenecidas estas, entraron en la

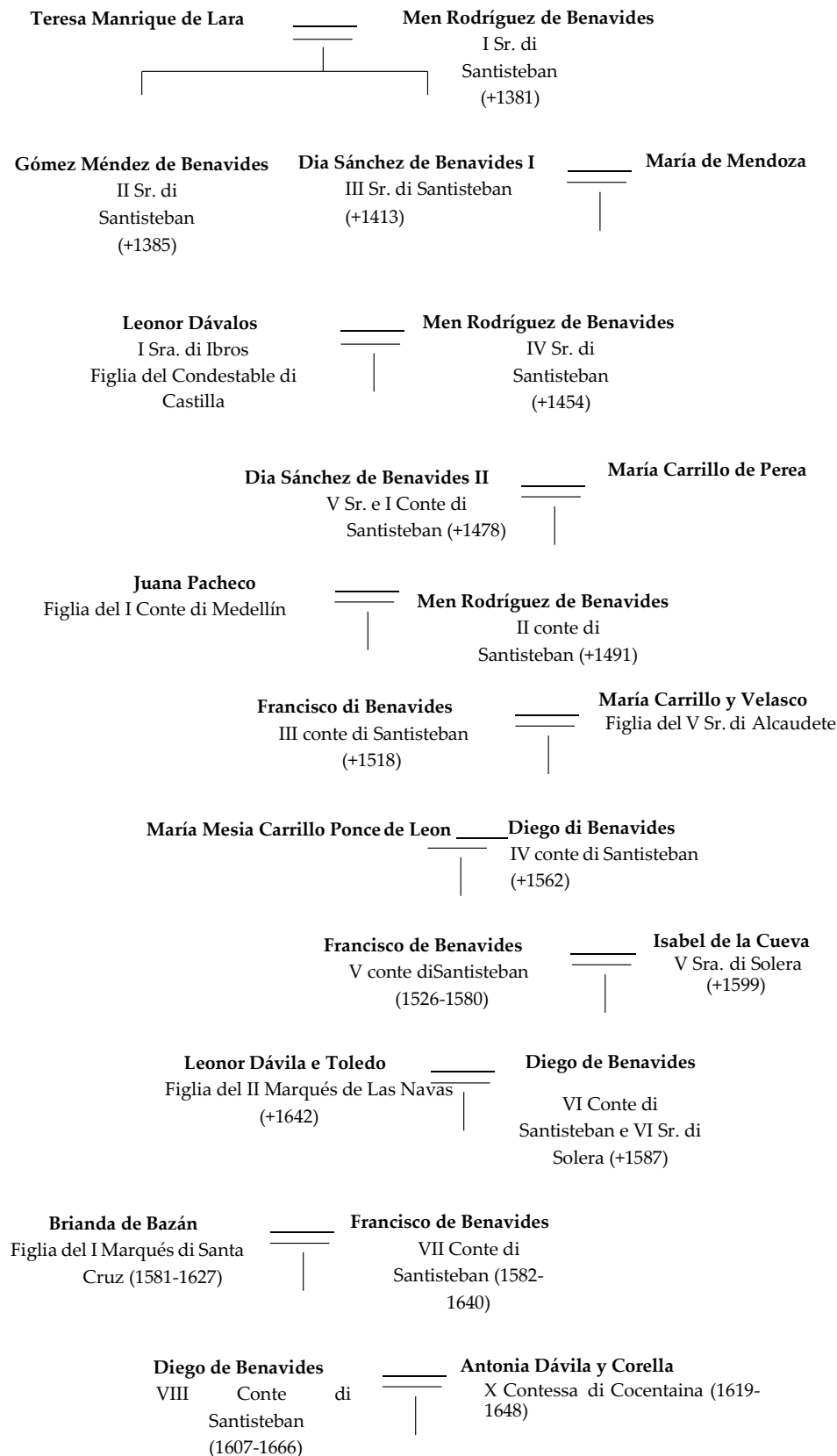
valla prevenida para la fortija, y corriendo muchos de los caballeros diestramente, se llevaron los premios los más beturosos, siendo los iveres (?), el Maestre de Campo General Don Fernando Valdés, el principe de la Vale, Don Cipion Filomarino, y don Orazio Garrafa; dividió tan nobles competencias la noche, y retirandose al palacio, se coronaron las fiestas con un sarao tan numeroso de concurso, con tanto luzimiento, y regalos, que pudieron disputar grandezas al primero; no te pido perdón, come se acostumbra, de haber sido largo, pues la magnificiencia del assunto no ha permitido ceñirme aunque quisiera a maior brevedad, guardele Dios muchos años como deseo. Nápoles 26 de mayo de 1690

23 febbraio 1690 - Lettera di Luca Antonio Natale al viceré Francisco de Benavides (ADM-To, leg. 80- ramo 2, s.n.)

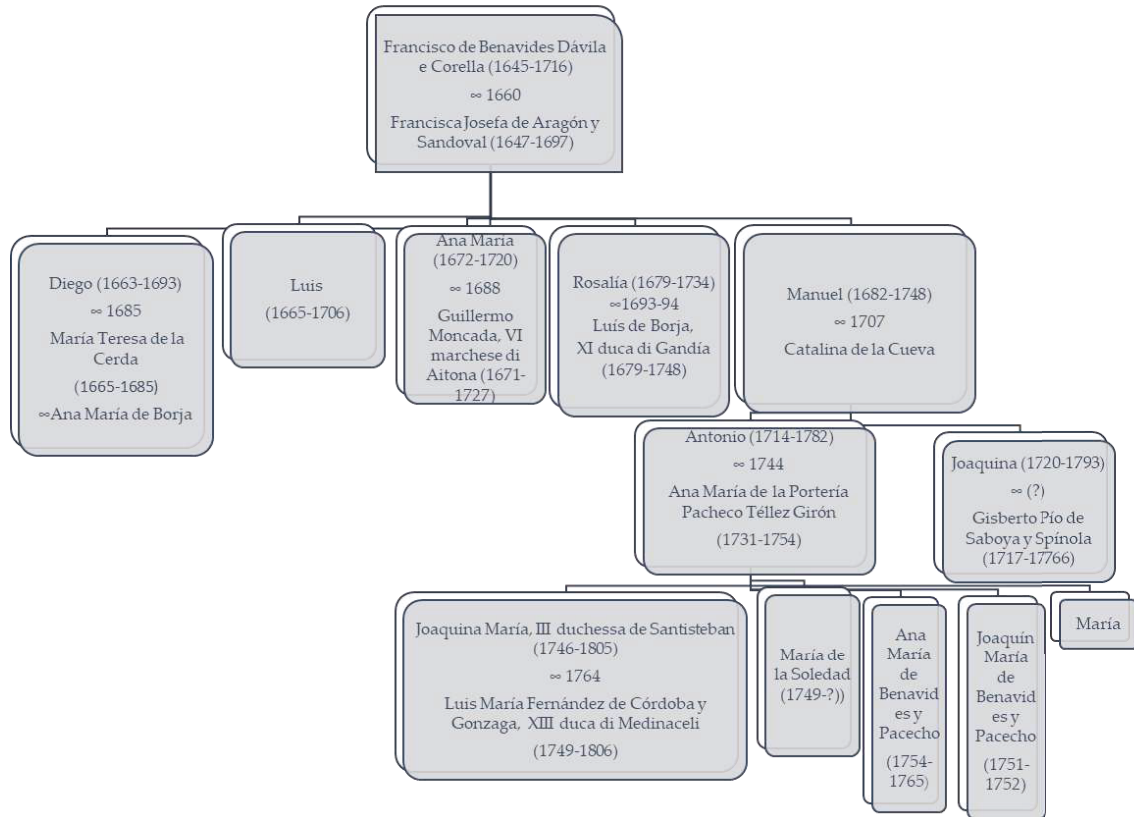
“Eccellentissimo Signore. Essendo Vostra Eccellenza remasto servito ordinarmi che se fusse fatto il steccato del catafalco in forma di teatro attorno la piazza de questo Real Palazzo per poterne fare le feste et altri giochi di cavalieri, tanto in correre de Anello torneo carosielli il sta fermo seu facchino quanto de la caccia de tori. Per il che si è fatto l’affitto del terreno alli sotti Mastri con obbligo de ponere ogni cosa a loro spese per la costruzione della machina pretende quello che va acconto della Regia Corte per la desposiTione delli luochi de Vostra Eccellenza, dame, ministri e altri in conformità del solito, che per il pagamento del suolo per ogni palmo in fronte se fusse osservato il solito pagato in altre feste consimili reali con la mira anco de considerare che se ne poteva cavare per l’affitto de palchetti et perché nella predetta festa fatta alli 5 del corrente il sito di detto steccato è stato più profittevole in una parte che nell’altra. Per tanto fatto le riflessioni alle cose sudette et considerato il tutto referisco a Vostra Eccellenza che li sotti Maestri affittatori devono pagare le seguenti quantità nonostante la relatiOne fatta de ordine de Vostra Eccellenza dall’Ingegnero Francesco Antonio Picchiatti sotto li 12 del corrente de quello che s’è stilato pagarsi in altre feste consimili atteso che secondo quello referisce il detto Ingegnere venerabile assai meno de quello che da me viene valutato e sono [omissis] li bacio li piedi. Napoli de 23 de febbraio 1690. Luca Antonio Natale.

[omissis]

Albero genealogico della famiglia Benavides XIV-XVII sec.



Albero genealogico della famiglia Benavides XVII-XVIII sec.



Bibliografía e sitografía

1622

Fernando MONFORTE Y HERRERA, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y Francisco Xavier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622

1634

Giulio Cesare CAPACCIO, *Il forastiero*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634

1639

Baltasar PORREÑO, *Dichos y Hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo, el Prudente, Potentissimo, y glorioso Monarca de las Españas, y de las Indias*, Sevilla, Por Pedro Gomez de Pastrana, 1639

1660

José PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, *Memorial de Don Diego de Benavides y de la Cueva, en que representa al rey Nuestro Señor la antigüedad, calidad y servicios de sus Casas y juntamente las de su hijo Don Francisco Dávila y Corella*, [s.l.], [s.e.], 1660

Diego DE BENAVIDES, *Memorial de Don Diego de Benavides y de la Cueva, en que representa al rey Nuestro Señor la antigüedad, calidad y servicios de sus Casas y juntamente las de su hijo Don Francisco Dávila y Corella*, [s.l.], [s.e.], 1660 (ed. facsimile consultata, La Coruña, Órbigo, 2013)

1667

Leonardo DEL CASTILLO, *Viage del Rey Phelipe IV a la frontera de Francia, Desposorio de la Serenissima Infanta de España y solemne juramento de la Paz*, [s.l.], [s.e.], 1667

1682

Agostino MARTINELLI, *Continuatione dello stato del Ponte Felice già descritto dal cavaliere D.Agostino Martinelli ferrarese. All'Eminentissimi e reverendissimi Signori Cardinali della Sacra Congregatione delle Acque*, Roma, Per Nicolò Angelo Tinassi, 1682

1685

Giuseppe Maria POLIZZI, *L'argonave riposta in cielo solenni esequie celebrate all'eccellentissima signora marchesa di Solera Donna Teresa de la Cerda, e Aragona, nella Cappella Reale di S. Pietro di Palermo a 4 di Maggio 1685*, Palermo, Tomaso Rummolo, 1685

1686

Carlo Maria CARAFA BRANCIFORTE, *Ordini, pandette e costituzioni d'osservarsi negli stati di Butera, Mazarino, Niscemi, Barrafranca, Occhiolà, Militello, &c. Per la retta amministrazione della Giustizia*, Palermo, Tomaso Rummolo, 1686

Michele DEL GIUDICE, *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI, rinnovando le feste dell'inventionione della Gloriosa sua Cittadina S. Rosalia osservato e descritto dal P. D. Michele Del Giudice Casinense*, Palermo, per Tomaso Rummolo, 1686

1688

Pietro LESENA, *Dell'antico ginnasio napoletano*, Napoli, A spese di Carlo Porpora, 1688

Vincenzo MAGNATI, *Notizie storiche de' terremoti succeduti ne' secoli trascorsi, e nel presente*, Napoli, Appresso Antonio Bulifon, 1688

Pompeo SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto. Ritrovata colla lettura de' buoni Scrittori, e colla propria diligenza dall'Abate Pompeo Sarnelli*, Napoli, Presso Giuseppe Roselli, 1688 (edizione digitale consultata <http://www.memofonte.it/ricerche/napoli/#sarnelli>) [ultimo accesso 7/07/2020]

1689

Gabriele FASANO, *Lo Tasso napoletano: zoé la Gierusalemme libberata de lo sio Torquato Tasso votato a llengua nosta da Gabriele Fasano de sta cetate, e dda lo stisso appresentata a la llostrissema nobeltà napoletana*, Napoli, A la Stamperia de Iacovo Raillardo, 1689

1690

Lucas Antonio DE BEDMAR, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg*, Madrid, Imprenta del Reino, 1690

Domenico Antonio PARRINO, *L'Ossequio tributario della fedelissima città di Napoli, per le dimostrate giulive nei regii sponsali del Cattolico ed Invittissimo Monarca Carlo II colla serenissima Principessa Marianna di Neoburgo*, Napoli, Nella nuova Stampa di Dom. Ant. Parrino e di Michele Luigi Mutii, 1690

Juan DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas, Doña María Luisa de Orleáns, Borbón Stuart y Austria, nuestra señora, digníssima consorte del Rey nuestro señor Don Carlos Segundo de Austria [...]*, Madrid, Francisco Sanz, 1690

1692

Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692, Vienna, Gio. Van Ghelen, 20 marzo 1692, n. 23.

Carlo CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano, divise in dodici giornate*, 9 voll., Napoli, Nella Stamp. Di Giacomo Raillard, 1692 (edizione digitale consultata http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1_CELANO_GIORNATA_I.pdf) [ultimo accesso 3/07/2020]

1692-1694

Domenico Antonio PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Nella nuova Stampa Del Parrino, e del Mutii, 1692-1694

1694

Filippo DE ARRIETA, *Raguaglio storico del contagio occorso nella Provincia di Bari negli anni 1690, 1691, e 1692*, Napoli, Nella nuova stampa delli Socii Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1694

1695

Francisco GARCÍA, *Epitome de la vida de San Francisco de Borja quarto duca di Gandía, tercero general de la compañía de Jesus, y patron de Nápoles*, Alcalà-Napoli, Dom. Ant. Parrino, y Miguel Luis Mutii, 1695

Andrea PERRUCCI, *Idee delle Muse, poesie del dottor Andrea Perrucci. Consecrate all'altezza serenissima di Carlo Ferdinando Gonzaga*, Napoli, per li socii Parrino, e Mutii, 1695

Relatione dell'importantissimo acquisto della città e castello di Namur, giunta qui per espresso inviato da S.A.E. di Baviera a quest'Ecc. Sig. Conte di Santo Stefano Viceré e Capitan Generale in questo Regno, nella notte de' 18 dello stesso, con tutti gli articoli, e Capitulationi, Napoli, Per Dom. Ant. Parrino, e Camillo Cavallo, 1695

1696

Nicola CARAVITA, *Varj componimenti in lode dell'eccellent. signor D. Fr. Benavides viceré nel regno di Napoli raccolti da D. Nicolò Caravita*, Napoli, Presso Giuseppe Roselli, 1696

Diego Vicente VIDANIA, *Al rey Nuestro Señor, Don Francisco de Benavides [...] representa los servicios heredados y propios y los de su Hijos y la antigüedad y calidad de su Casa*, Napoli, Por Dominico Antonio Parrino, y Miguel Luis Mucio, 1696

1697

Pompeo SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura de'buoni scrittori e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli, hoggi vescovo di Biseglia*, Napoli, Presso Giuseppe Roselli, 1697 (edizione digitale consultata https://www.memofonte.it/files/2019/08/Sarnelli_1697_edizione_Altruda.pdf) [ultimo accesso 12/05/2020]

Vincenzo AURIA, *Historia cronologica delli signori viceré di Sicilia*, Palermo, per Pietro Coppola, 1697

Anastasio Marcelino UBERTE BALAGUER, *Los estragos del temblor y subterranea conspiración*, Nápoles, Impresa por Felice Mosca y Herederos de Layn, 1697

1700

Domenico Antonio PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi* [...], 2 voll., Napoli, nella nuova stampa del Parrino a strada Toledo all'insegna del Salvatore, 1700, (edizione digitale consultata http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_parrino_1.pdf) [ultimo accesso 3/07/2020]

1715-1724

Antonio PALOMINO, *El Museo pictórico y escala óptica*, 3 voll., Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724

1723

Pietro GIANNONE, *Dell'Istoria civile del Regno di Napoli libri XL*, 4 voll., Napoli, Per lo Stampatore Niccolò Naso, 1723

1724

Francesco SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), edizione critica a cura di Valentino Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960

1725

Domenico Antonio PARRINO, *Nuova guida de' forestieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della real fedelissima gran Napoli. Accresciuta con nuove e moderne notizie da Niccolò suo figlio*, Napoli, Presso il Parrino, 1725

1728

Giambattista VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, in Angelo Calogerà, *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728, vol. I, pp. 125-215

1729

Bernardo DE DOMINICI, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, Napoli, Per Francesco Ricciardo, 1729

1732

Philip SKIPPON, *An account of a Journey Made Thro'Part of the Low Countries, Germany, Italy, and France*, in Awnsham Churchill, *A collection of voyages and*

travels, some now first printed from original manuscripts, Londra, Awnsham & John Churchill, 1732, vol. 6, pp. 373-749

1742-1745

Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742-1745), edizione a cura di Francesca Sricchia Santoro e Andrea Zezza, 3 voll., Napoli, Paparo editore, 2017

1748

Giuseppe MAURI, *Per lo Marchese D.G. Mascambruno col Ser. Elettor Palatino del Reno*, Napoli, [s.e.], 1748

1771-1773

Onofrio GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani* (1771-1773), edizione critica a cura di Ottavio Morisani, Napoli, R. Deputazione di Storia Patria, 1941

1772-1794

Antonio PONZ, *Viaje en España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 voll., Madrid, Joaquin de Ibarra Impresor de Camara de S.M., 1772-1794

1789-1791

José Antonio ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, 4 voll., Madrid, Benito Cano, 1789-1791

1792

Giuseppe Maria GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, Presso li Soci del Gabinetto Letterario, 1792

1800

Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 voll., Madrid, Real Academia de S. Fernando, 1800

1805

Augustín DE ARQUES Y JOVER, *Breve historia de Nuestra Señora del Milagro de Cocentayna*, Madrid, Cano, 1805.

1840

Filippo DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1840

1845

Don Joaquin RODRIGUEZ, *Los misterios de los Jesuitas*, 4 voll., Madrid, Sociedad Tipografica de Don Benito Hortelano y Compañía, 1845

1847

Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, 1847

1861

Ramón DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid: paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, F. de P. Mellado, 1861 (ed. facsimile consultata Madrid, Trigo ediciones, 2010)

1870

Manuel Ramon ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, in Marqués de Miraflores, D. Miguel Salva (a cura di), *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1870, vol. 55, pp. 201-640

1894

Cipriano MUÑOZ Y MANZANO CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 voll., Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1894

1898

Aureliano DE BERUETE, *Velázquez*, Paris, Renouard, 1898

1899

Giuseppe CECI, "Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681", *Napoli Nobilissima*, VIII (1899), pp. 166-167

1902

DON FERRANTE [Giuseppe Ceci], "Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nei secoli XVII e XVIII dal *Cronicamerone* del Bulifon", *Napoli Nobilissima*, XI (1902), pp. 78-80, 141-142

1916

Benedetto CROCE, *I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916

1929

Giuseppe FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona, Casa editrice Apollo, 1929

1930

Domenico CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di Nicola Nicolini, 2 voll., Napoli, Luigi Lubrano, 1930

1932

Antonio BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di Nino Cortese, 2 voll., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1932

1938

Sergio ORTOLANI, "La pittura napoletana dal Sei all'Ottocento", *Emporium*, LXXXVII (1938), n. 520, pp. 173-192.

PRÍNCIPE ADALBERTO DE BAVIERA, *Mariana de Neoburgo, Reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938

1953

Ulisse PROTA GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1953

1954-1955

Salvatore ARES ESPADA, *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1954-1955

1958

Carl JUSTI, *Velázquez e il suo tempo*, Firenze, Sansoni, 1958

1961

Nolfo DI CARPEGNA, "I Recco. Note e contributi", *Bollettino d'Arte*, XLVI (1961), n. 1-2, pp. 123-132

1962

Ulisse PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600: la commedia e le maschere*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1962

1965

Salvo MASTELLONE, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Firenze, D'Anna, 1965

Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965

1966

Oreste FERRARI, "Una vita inedita di Luca Giordano", *Napoli Nobilissima*, V (1966), pp. 89-96, 129-138

1967

Giuseppe CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1967

Elena SANTIAGO PAEZ, "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", *Archivo Español de Arte*, XL (1967), n. 158, pp. 115-132

1968

Franco MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli, ESI, 1968

1969

Salvo MASTELLONE, *Francesco d'Andrea politico e giurista (1648-1698). L'ascesa del ceto civile*, Firenze, Olschki, 1969

1970

Vittor Ivo COMPARATO, *Giuseppe Valletta: un intellettuale napoletano alla fine del Seicento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1970

Salvo MASTELLONE, *Francesco d'Andrea politico e giurista (1648-1698). L'ascesa del ceto civile*, Firenze, Olschki, 1970

1971

Salvatore BERTELLI, *Illuministi italiani. Opere di Pietro Giannone*, Milano, Ricciardi, 1971

1972

Raffaello CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco. La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, vol. II, pp. 1029-1055

Giuseppe GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, Sansoni, 1972 (nuova edizione consultata Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005)

José Juliá GÓMEZ, "El Convento de San Francisco de Santisteban del Puerto", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 70-71 (1972), pp. 37-64

Silvia MELONI TRKULJA, "Luca Giordano a Firenze", *Paragone*, 23 (1972), n. 267, pp. 25-74

1973

Joaquín MERCADO EGEA, *La Muy Ilustre villa de Santisteban del Puerto*, Madrid, Editorial Gala, 1973

1974

Luciano OSBAT, *L'Inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti (1688-1697)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974

1975

Luis Vicente DÍAZ MARTÍN, *Los oficiales de Pedro I de Castilla*, Valladolid, Estudios de Historia Medieval, 1975

Fullana MIRA, *Historia de la villa y condado de Cocentaina*, Valencia, Cosmos, 1975

Elena POVOLEDO, "Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali", *Rivista italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp. 499-518.

1976

Josefina MATEU IRBAS, *Los Virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, 2 voll., Padova, Cedam, 1976

Francisco PORTELA SANDOVAL, "Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII (1976), pp. 365-375

María Concepción QUINTANILLA RASO, "La Casa señorial de Benavides en Andalucía", *Historia, Instituciones y Documentos*, 3 (1976), pp. 217-219

1978

Mercedes AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978

1980

Joaquín MERCADO EGEA, *Felipe IV en las Andalucías*, Jaén, publicado dall'Autore, 1980

1980-1981

Zibaldone baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Bernardo De Dominici, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, nota critica e indici a cura di Bruno Santi, 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1980-1981

1981

Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ, *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Siviglia, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1981

Eduardo NAPPI, *Il terremoto in Campania attraverso i secoli. Breve cronaca e notizie d'archivio sui terremoti a Napoli ed in Campania dall'età romana ai giorni nostri*, Napoli, Editrice "La Letteraria", 1981

Maurizio TORRINI, "L'Accademia degli Investiganti. 1663-1670", *Quaderni storici*, 48 (1981), pp. 845-883

1982

Painting in Naples 1606-1705: from Caravaggio to Giordano, a cura di Clovis Whitfield e Jane Martineau (catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre – 13 dicembre 1982), London, Weidenfeld and Nicolson, 1982

Ilario PRINCIPE (a cura di), *Il progetto del disegno. Città e territori italiani nell'Archivo General di Simancas*, Reggio Calabria, Casa del Libro editrice, 1982

1983

Angela MADRUGA REAL, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios salmantinos, 1983

Eduardo NAPPI, "I viceré e l'arte a Napoli", *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), pp. 41-57

1984

Civiltà del Seicento a Napoli (catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), Napoli, Electa Napoli 1984, pp. 317-318, scheda 5.10

F. REVILLA, "La magnificación simbólica del monarca en el cenotafio barcelonés de Carlos II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII (1984), pp. 5-13

1985

Nicoletta MAIOLI URBINI, "La cinta fortificata di Orbetello e lo Stato dei Presidi: vicende costruttive e notizie storiche", *Bollettino d'arte*, LXX (1985), n 31/32, Serie VI (1985), pp. 125-156

Pavel STEPÁNEK, "Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo, en el Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 6, 16 (1985), pp. 33-35

Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano, a cura di Alfonso Pérez Sánchez (catalogo della mostra, Madrid, Palacio de Villahermosa, ottobre - dicembre 1985), Madrid, Museo del Prado, 1985

1986

Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), a cura di Alfonso E. Pérez Sánchez (catalogo della mostra, Madrid, Palacio de Villahermosa, gennaio-marzo 1986), Madrid, Ministerio de Cultura / Museo del Prado - Banco Herrero, 1986

Gloria Marisol CEREZO SAN GIL, "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 26 (1986), pp. 73-88

María de los Ángeles Blanca PIQUERO LÓPEZ, "Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63 (1986), pp. 359-375

1987

Gaetana INTORCIA, *Prosopografia delle magistrature napoletane*, Napoli, Jovene, 1987

José SIMÓN DÍAZ, "Fiesta y Literatura en el Colegio Imperial de Madrid", *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 525-537

1988

Inmaculada VIDAL BERNABÉ, *Patronato de los Condes de Cocentaina en el Convento de la Virgen del Milagro*, in *Patronos promotores, mecenas y clientes* (acti del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, Universidad de Murcia, 1988), Murcia, CEHA, 1992, pp. 403-412

1989

Monteserrat MOLI FRIGOLA, "Fiesta publica e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia", *Norba Arte*, IX (1989), pp. 111-132

1990

Cesare DE SETA, Vincenzo CONSOLO, *Sicilia. Teatro del mondo*. Roma, Nuova Eri, 1990

Angela CATELLO, *Teresa del Po*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, vol. 30, *ad vocem*

Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII*, 3 voll., Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert - Diputación de Alicante, 1990

Joaquín MERCADO EGEA, *Don Diego de Benavides y de la Cueva, XVIII virrey del Perú*, Jaén, Gráficas Catena, 1990

Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, "Algunas obras inéditas de la colección pictórica del Palacio de Las Dueñas de Sevilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56 (1990), pp. 569-579.

1991

Bruno CONTARDI, "Notizie degli architetti attivi a Roma tra il 1680 e il 1750", in *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992), a cura di Bruno Contardi e Giovanna Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 315-459

Giuseppe DE VITO, *Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicati a Luca Giordano*, Napoli, Electa Napoli, 1991, pp. 33-50

Eduardo NAPPI, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicati a Luca Giordano*, Napoli, Electa Napoli, 1991, pp. 157-182

1992

Benedetto CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, Milano, Adelphi, 1992 (1ª edizione Bari, Laterza, 1916)

Juan HIGUERAS MALDONADO, *Epigramas latinos del humanista giennense Diego de Benavides y de la Cueva (1607-66)*, Jaén, Universidad de Jaén, Facultad de Humanidades, 1992

Gerard LABROT, *Collection of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich, Saur, 1992

José SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992

1994

Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, "El verdadero asunto del 'Homenaje a Velázquez' de Giordano", *Archivo Español de Arte*, 268 (1994), pp. 396-399

1995

Bernabé BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, "Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), n. 1, pp. 109-155

Alessandra BONAZZI, *Il Mercurio geografico: il gioco e la differenza*, in Alessandra Bonazzi, Debora Dameri, Franco Farinelli [et al.] (a cura di), *Giacomo Cantelli Geografo del Serenissimo*, Bologna, Grafis, 1995, pp. 37-44

Antonio BORRELLI, *D'Andrea Atomista. L' "Apologia" e altri inediti nella polemica filosofica nella Napoli di fine Seicento*, Napoli, Liguori, 1995

Maria Giuseppina MAROTTA, *Gabriele Fasano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, vol. 45, *ad vocem*

1997

Marcus BURKE, Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, 2 voll., Los Angeles-Torino, The provenance index of the Getty Information Institute - Fondazione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1997

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759) (catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998), Napoli, Electa Napoli, 1997

Stefano CAPONE, "Francesco D'Andrea e il rinnovamento culturale del Seicento a Napoli (in occasione del rinvenimento di un manoscritto sconosciuto degli *Avvertimenti ai nipoti*)", *La Capitanata. Rassegna di vita e di studi della Provincia di Foggia*, 34 (1997), pp. 51-79

Valter PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia, 1685-1700*, Napoli, Paparo edizioni, 1997

Harold Samuel STONE, *Vico's cultural history. The production and transmission of ideas in Naples, 1685-1750*, Leiden, Brill, 1997

1997-1998

Fernando MARÍAS, "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Napoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 177-196

1998

Giovanni LOMBARDI, *L'attività carto-libraria a Napoli tra fine '600 e primo '700*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di Anna Maria Rao (atti del convegno, Napoli, Istituto Universitario Orientale - Società Italiana di Studi sul secolo XVIII - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 5-7 dicembre 1996), Napoli, Liguori editore, 1998, pp. 75-96.

Achille MAURO, *Le fortificazioni nel regno di Napoli*, Napoli, Giannini, 1998

1999

José Luis ARRANZ OTERO, Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), pp. 211-249

Pietro FANCIULLI, *Storia documentaria dei Reali Presidios di Toscana*, 3 voll., Pitigliano, Laurum, 1999

Giuseppe SCAVIZZI, "New drawings by Luca Giordano", *The Master Drawings Association*, 37 (1999), n. 2, pp. 103-137

2000

Pierluigi Leone DE CASTRIS, *Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, Napoli, Electa Napoli, 2000

Oreste FERRARI, Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli, Electa Napoli, 2000

Vicente LLEÓ CAÑAL, *The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban*, in *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, a cura di Elizabeth Cropper (atti del colloquio, Firenze, Villa Spelman, 1998), Milano, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 121-150

Carmela LOMBARDI, *Danza e buone maniere nella società di antico regime. Trattati e altri testi italiani tra il 1580 e il 1780*, Arezzo, Mediateca del Barocco, 2000

Mercedes SIMAL LÓPEZ, "La llegada de Mariana de Neoburgo a España. Fiestas para una reina", *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 101-124

2001

Andrew HOPKINS, *Giuseppe Viola Zanini: cartografo, pittore e architetto*, in Idem (a cura di), *Della architettura di Gioseffe Viola Zanini*, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2001, pp. 15-31

Luca Giordano 1634-1705 (catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo - 3 giugno 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno - 7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001 - 20 gennaio 2002), Napoli, Electa Napoli 2001

Giovanni MUTO, "Gestione politica e controllo sociale nella Napoli spagnola", in Monika Bosse, André Stoll (a cura di), *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Napoli, Vivarium, 2001, vol. I, pp. 65-100

Vincenzo RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001

Maurizio TORRINI, "Descartes e il cartesianesimo nelle corrispondenze italiane al tempo della rivoluzione scientifica", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 93 (2001), n. 4, pp. 550-570

Antonio URQUÍZAR HERRERA, "El coleccionismo de los condes de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVI, a través de sus inventarios de bienes", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 179 (2001), pp. 29-56

2002

Elvira GONZÁLEZ ASENJO, *Los envíos de pinturas de Giordano a España en 1688*, in *Luca Giordano y España* (catalogo della mostra, Madrid, Palazzo Reale, 7 marzo - 2 giugno 2002), Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 73-90

Miguel HERMOSO CUESTA, "En torno a las series profanas de Lucas Jordán en España", *Goya*, 287 (2002), pp. 97-107

Riccardo LATTUADA, *La ricostruzione a Napoli dopo il terremoto del 1688: architetti, committenti e cultura del ripristino*, in Aldo Marturano (a cura di), *Contributi per la storia dei terremoti nel bacino del Mediterraneo (secc. V-XVIII)*, Salerno, Pietro Laveglia, 2002, pp. 205-231

Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica*, in Miguel Zugaza (a cura di), *Historias inmortales*, Barcelona-Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 195-209

Micco Spadaro. *Napoli ai tempi di Masaniello*, a cura di Brigitte Daprà (catalogo della mostra, Napoli, Certosa di San Martino, 20 aprile - 30 giugno 2002), Napoli, Electa Napoli, 2002

Aurora RABANAL YUS, "El concepto de ciudad en los tratados de arquitectura militar y fortificación del siglo XVIII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 81 (2002), pp. 33-52

Luis RIBOT, *La Monarquía de España y la guerra de Mesina (1674-1678)*, Madrid, Actas, 2002

Antonio URQUÍZAR HERRERA, "El coleccionismo de los condes de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVI, a través de sus inventarios de bienes", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 179 (2001), pp. 29-56

2003

Adolfo AMER FLORES, *El secretario del Despacho Universal Don Antonio de Ubilla y Medina. Su vida y obra (1643-1726)*, tesi di dottorato, Universidad de Córdoba, 2003

José Luis COLOMER, *Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la Isla de los Faisanes*, in *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, a cura di José Luis Colomer (atti del colloquio di studi, Madrid, Casa de Velázquez, 2001), Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 61-88

Jaime CONTRERAS, *Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2003

Oreste FERRARI, Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli, Electa Napoli, 2003

Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Il disegno italiano nelle collezioni spagnole*, in Anna Forlani Tempesti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Disegno e disegni. Per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 3-12

Maurizio TORRINI, *Scienza e filosofia nell'Italia del Seicento*, in Mario Tedeschi (a cura di), *Il Mezzogiorno a Napoli nel Seicento italiano*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2003, pp. 91-102

2004

María Adelaida ALLO MANERO, Juan Francisco Esteban LORENTE, "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 40-94

Giulia CANTABENE, *Il terremoto del 1688 a Napoli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 55-59

Luigi HYERACE, *Veduta di Messina durante la rivolta del 1674-1678*, in *Dal Golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, a cura di Gioacchino Barbera e Nicola Spinosa (catalogo della mostra, Messina, Museo Regionale, 27 novembre 2004 - 6 febbraio 2005), Napoli, Electa Napoli, 2004

Pablo GONZÁLEZ TORNEL, "Antonio Aliprandi, un estucador lombardo en la Valencia de 1700", *Espacio, Tiempo y Forma - Serie VII, Historia del Arte*, 15 (2002), págs. 127-145

Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo De Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI (2004), pp. 91-112

Maria Jesus MUÑOZ GONZÁLEZ, *Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 158-163

Sebastiano ROBERTO, *Gian Lorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma, Gangemi editore, 2004

María Margherita SEGARRA LAGUNES, *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*, Roma, Gangemi editore, 2004

2005

Salvatore BOTTARI, *Post Res Perditas. Messina 1678-1713*, Messina, Edas, 2005

Alicia CÁMARA MUÑOZ (a cura di), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CEEH, 2005

Maria Sofia DI FEDE, "La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni", *Espacio, Tiempo y Forma*, VII (2005), n. 18-19 pp. 49-75

Enrico GIANNONE, *Plaza Mayor in Castelnuovo ovvero i giochi dei tuori nella Napoli del Seicento*, Napoli, Paparo, 2005

Miguel HERMOSO CUESTA, *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, tesi di dottorato, 2 voll., Universidad de Saragoza, 2005

Fernando QUILES, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Siviglia, Arte Hispalense, 2005

Anna Maria RAO, "Fra amministrazione e politica. Gli ambienti intellettuali napoletani", in Jean Boutier, Brigitte Marine, Antonella Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 35-88

2006

Licia CARUBELLI, "Presenze intelvesi nella vita artistica cremasca: fonti e documenti", *Arte Lombarda*, 146/148 (2006), pp. 247-258

Gloria Marisol CEREZO SAN GIL, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006

Valter PINTO, *Un virtuoso falsario: il giovane Luca Giordano*, in Francesco Abbate (a cura di), *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Napoli, Paparo edizioni, 2006, vol. II, pp. 491-499

2007

Grazia CARBONELLI, "Matteo Sassano, il rosignolo di Napoli", *"La Capitanata"*, 21 (2007), pp. 235-260

Javier Jordán DE URRIÉS Y DE LA COLINA, "El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte", *Goya*, 319/320 (2007), pp. 259-280

María DEL CARMEN REQUENA PARRILLA, *Los señores y el señorío de Santisteban del Puerto (Jaén) en los siglos XIV-XVII*, in Francisco Andújar Catillo, Julián Pablo Díaz López (a cura di), *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El marquesado de los Vélez*, Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2007, pp. 705-718

Daniela FRIGO, "Ambasciatori, ambasciate e immunità diplomatiche nella letteratura politica italiana (secc. XVI-XVIII)", *Mefrim*, 119 (2007), n. 1, pp. 31-50

Robert L. KENDRICK, *Conflitti, riti e funerali nella Milano di Cossoni*, in Carlo Donato Cossoni *nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi (atti del convegno internazionale di studi, Como, Conservatorio "Giuseppe Verdi", 11-13 giugno 2004), Lucca, LIM, 2007, pp. 16-34

L'oeil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo, a cura di Véronique Damian (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Canesso, 26 settembre - 27 ottobre 2007), Parigi, Galerie Canesso, 2007

Ida MAURO, "Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)", *Locus Amoenus*, 9 (2007), pp. 155-169

Marco MEOLA, *Gaspar van Wittel e la rappresentazione degli spazi urbani nel XVII secolo*, tesi di dottorato, Università "Federico II" di Napoli, 2007

2008

Diana CARRIÓ INVERNIZZI, *El poder de las imagenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Editorial-Vervuert Verlag, 2008

Elio CATELLO, *Nota sull'attività extrapittorica di Giacomo del Po*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, Electa Napoli, 2008, pp. 41-44

Maria Sofia DI FEDE, "Carlos Castilla e il 'Teatro Geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia' (1686)", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 7 (2008), pp. 61-65

Sara FUENTES LÁZARO, "Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 178 (2008), pp. 4-25

Miguel HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Saragoza, Caja Inmaculada, 2008

Valentina LOTORO, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma, Aracne, 2008

María MUÑOZ GONZÁLEZ, *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, 2008

Valerio PETRARCA, *Genesis di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttita, 2008

Emilia RECIO MARTÍNEZ, *Francisca Josefa de Aragón y Sandoval, IX condesa de Santisteban*, Jaén, Asociación para el Desarrollo Rural de La Comarca del Condado, 2008

Maria Dolores RINCÓN GONZÁLEZ, *Horae succisivae (1664) del humanista Diego de Benavides y de la Cueva (1607-1666), Virrey del Perú*, in Jesús María Nieto Ibáñez,

Raúl Manchón Gómez (a cura di), *El Humanismo entre el Nuevo y el Viejo Mundo*, León-Jaén, Universidad de León-Universidad de Jaén, 2008, pp. 445-453

Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008

2009

Leticia DE FRUTOS, *El templo de la fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009

Leticia DE FRUTOS, "Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor", *Early Music*, XXXVII (2009), n. 2, pp. 187-200

Leticia DE FRUTOS SASTRE, *Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio*, in José Luis Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2009, pp. 364-377

Leticia DE FRUTOS SASTRE, *Una serie de pinturas de la colección Santisteban y un boceto de Luca Giordano en España*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 19-26

Vittoria FIORELLI, *I sentieri dell'inquisitore. Sant'Uffizio, periferie ecclesiastiche e disciplinamento devozionale (1615-1678)*, Napoli, Guida, 2009

David GARCÍA CUETO, *Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII*, in José Luis Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2009, pp. 293-321.

La gloria del barroco (catalogo della mostra, Valencia, Catedral, 15 dicembre 2009 - 27 settembre 2010), Valencia, Generalitat Valenciana-La Llum de les Imatges, 2009

Vicente LLEO CAÑAL, *El virrey IX conde de Santisteban (1688-1696)*, in José Luis Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2009, pp. 445-460.

María Jesus MUÑOZ GONZÁLEZ, *El Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)*, in José Luis Colomer (a cura di), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2009, pp. 461-480

Carmen SANZ AYÁN, *La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II*, in Luis Ribot (a cura di), *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 241-268

Piero VENTURA, "La capitale e le élites urbane nel regno di Napoli tra XVI e XVIII secolo", in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 121 (2009), n. 1, pp. 261-296, <http://mefrim.revues.org/1207> [ultimo accesso 18/04/2020]

2010

Mario BEVILACQUA, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, in Idem (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 11-39

Giovanni CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010

Giampiero DI MARCO, "Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo", *La Bibliofilia*, 112 (2010), (parte I) n. 1, p. 21-61; (parte II) n. 2, pp. 142-183

Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, *El nobilissimo teatro de Napoli: el virrey conde de Santisteban y la revalorización del patrimonio arquitectónico napolitano tras el terremoto de 1688*, in *Restaurar la memoria. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible* (atti del VI Congreso Internacional, Valladolid, Feria de la Restauración del Arte y del Patrimonio, 31 ottobre - 2 novembre 2008), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, vol. II, pp. 75-84

Vittoria FIORELLI, *Ateisti*, in Adriano Prosperi, Jole Tedeschi (a cura di), *Dizionario storico dell'Inquisizione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. I, *ad vocem*

Giulia FUSCONI, *Il "buen gusto romano" dei viceré. La ricezione dell'effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)*, in *Le dessin napolitain (actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 marzo 2008)*, Roma, De Luca, 2010, pp. 209-220

Francesco MANCONI, *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*, Nuoro, Il Maestrale, 2010

José MARTÍNEZ MILLAN, Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (a cura di), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV- XVIII)*, 3 voll., Madrid, Ediciones Polifemo, 2010

Juan Lluís PALOS PEÑARROYA, *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010

José Juan PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés y las artes*, tesi di dottorato, Universidad Complutense di Madrid, 2010

Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, edición actualizada por Benito Navarrete Prieto, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010 (I ed. 1992)

Filippo RACCO, *Una codificazione feudale del Seicento calabrese. Gli ordini, pandette e costituzioni del principe Carlo Maria Carafa e il buongoverno dello Stato della Rocella*, Gioiosa Jonica, Corab, 2010

2011

Giovanni BONELLO, "An unknown portrait of Frà Carlos Grunenbergh by Mattia Preti", *Treasures of Malta*, 51 (2011), n. 17, pp. 31-39

Francesca D'AVINO, *La confisca dei beni agli eretici nella Napoli in età moderna*, tesi di dottorato, Università "Federico II" di Napoli, 2011

Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, "Il bel lido Luminoso": *The Planning of Strada Medinaceli in Naples (1697)*", in Julia Burbulla, Ana-Stanca Tarabasi-Hoffmann (a cura di), *Gartenkunst und Wissenschaft. Diskurs, Repräsentation, Transformation seit dem Beginn der Frühmoderne*, Bern, Lang, 2011, pp. 49-88.

Sara FUENTES LÁZARO, "Un Dios en tramoya. Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2011, pp. 167-182

Concepción LOPEZOSA APARICIO, "Solemne despedida. Brillante memoria. Las exequias de María Luisa de Orléans en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo", *Pecia Complutense*, VIII (2011), n. 14, pp. 39-53

Ida MAURO, Valeria MANFRÉ, *Rievocazione dell'immaginario asburgico: la serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, Arte'm, 2011, pp. 107-135

Ana MINGUITO PALOMARES, *Nápoles y el virrey conde de Oñate. La estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)*, Madrid, Sílex ediciones, 2011

Manuel RIVERO RODRÍGUEZ, *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 2011

Roma. Naturaleza e Ideal: paisajes 1600–1650, (catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 5 luglio - 25 settembre 2011), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011

2011-2012

Luciano CINELLI, *L'ascesa del ceto civile a Napoli tra la seconda metà del secolo XVII e la fine del secolo XVIII*, tesi di laurea, Pontificia Università Gregoriana, 2011/2012

Milena VICECONTE, *Il duca di Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Universitat de Barcelona, 2011-2012

2012

Attilio ANTONELLI (a cura di), *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012

Diana CARRIÓ INVERNIZZI, "Le vicereame di Napoli nel secolo XVII", in Mirella Mafri (a cura di), *Donne e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco (1442-1734)*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012, pp. 59-80.

Gabriella MANSI, "Il regno festeggiante. Antiposte e frontespizi allegorici nella Napoli del Vicereame fra novità e proposte", *Paratesto. Rivista internazionale*, 9 (2012), pp. 87-116

Ida MAURO, "La diffusione del culto di san Francesco Borgia a Napoli tra feste pubbliche e orgoglio nobile", *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 4 (2012), pp. 549-560

Xavier SALOMON (a cura di), *Van Dyck in Sicily. Painting and the Plague, 1624-25*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012

Jannie WULLMS, *Propuesta de una edición crítica de José de Butrón y Mújica. Relación panegírica de la jornada de los señores, señor don Luis Méndez de Haro y señor cardenal Julio de Mazarino, a la conferencia de los Tratados de la Paz entre el Católico Felipe Cuarto el Grande de España, y el Cristianísimo Luis Catorce de Francia*, tesi di master, Madrid, Universidad Complutense, 2012

2013

José Maria DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli 1687-1710*, Kassell, Reichenberger, 2013

Ida MAURO, "«Pompe che sgombrarono gli orrori della passata peste et diedero lustro al presente secolo»: le cerimonie per la nascita di Filippo Prospero e il rinnovo della tradizione equestre napoletana", in Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante Rives, José Luis Colomer (a cura di), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2013, pp. 355-384.

Livio PESTILLI, *Paolo de Matteis. Neapolitan painting and cultural history in Baroque Europe*, Farnham, Ashgate, 2013

Francesca RUSPIO, "Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca", *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 125 (2013), n. 1, <http://mefrim.revues.org/1207> [ultimo accesso 29/04/2020]

Katrin ZIMMERMANN, "Al fin resolve e trata de i bacanali far quel Ré contento...". *The Viceroy Monterrey, the Ludovisi and the Princedom of Piombino*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, a cura di Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda (atti della giornata internazionale di studi, Roma, Biblioteca Hertziana, 14-15 gennaio 2008), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 239-251

2014

Antonio BERNAT VISTARINI, John CULL, "Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleans. Los emblemas de las *Noticias historiales* (1690) de Juan de Vera Tassis", *e-Spania*, 17 (2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23103> [ultimo accesso 29/04/2020]

Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*, Madrid, CEEH, 2014

Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, *Da Roma a Madrid, passando per Napoli: aggiunte su Philipp Schor, architetto e scenografo al servizio della monarchia spagnola*, in Alessandra Anselmi (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 656-679

Ignacio José GARCÍA ZAPATA, Laura ILLESCAS DÍAZ, "Las cuatro partes del mundo conocidas: Europa, América, África y Asia, de la Sacristía de la Catedral Primada de Toledo. Obra del platero Lorenzo Vaccaro", *Toletana*, 30 (2014), pp. 375-400

Valeria MANFRÈ, *Imágenes urbanas y coleccionismo geográfico en la Sicilia de la Edad Moderna*, 2 voll., tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Madrid, 2014

Vicent PELLICER I ROCHER, *Museo de las Clarisas, Museo de les Clarisses. Un legado artístico de Los Borja/Borgia Duques de Gandia*, Gandia, edito a cura dell'autore, 2014

Benito RODRÍGUEZ ARBETETA, "Datos sobre la reutilización de piezas en los lutos reales del barroco: identificación de tres elementos constructivos", *Tiempos modernos. Revista electrónica de historia moderna*, VIII (2014), n. 29, <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/issue/view/37> [ultimo accesso 20/06/2018]

2015

Luigi ABETTI, "Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il fortino di Castel dell'Ovo", *Napoli Nobilissima*, LXXII (2015), pp. 59-69

Antonio BONIFACIO, *La Real Cittadella di Messina. Approccio architettonico alle preesistenze e restauro*, in Pablo Rodríguez Navarro (a cura di), *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, vol. II, Valencia, Editorial Universitat Politecnica de Valencia, 2015, pp. 41-48

Luigi COIRO, "Ancora sulla 'solenissima festa celebrata in Napoli' per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)", *Napoli Nobilissima*, LXXII (2015), pp. 70-79

Adolfo DE MINGO LORENTE, "Otro centenario de artista en 2014: obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)", *Archivo Secreto*, 6 (2015), pp. 230-249

Loris DE NARDI, *La costruzione del consenso come strategia politica e strumento di governo. Francisco de Benavides de la Cueva, conte di Santo Stefano, viceré di Sicilia (1679-1687)*, in Giuseppe Ambrosino, Loris de Nardi (a cura di), *Matrix. Proposte per un approccio interdisciplinare allo studio delle istituzioni*, Verona, QuiEdit, 2015, pp. 77-97

Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015

Ismael JIMÉNEZ, "Un virreinato 'sin virrey': el Perú y sus poderes político-económicos en tiempos del conde de Santisteban (1661-1666), *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, 20 (2015), pp. 70-94

Riccardo LATTUADA, Luca Giordano. *Una povera vergognosa con una bambina che lo accompagna. Un mendicante con un bambino che lo accompagna*, Parigi, Galerie Canesso, 2015

Lanfranco LONGOBARDI, *Castel dell'Ovo durante il vicereame spagnolo*, in Luigi Maglio (a cura di), *Castel dell'Ovo. Dalle origini al secolo XX - Quaderno I*, Napoli, Istituto Italiano dei castelli, 2015, pp. 39-44.

Loredana LORIZZO, "La collezione dell'avvocato Giuseppe Valletta (1636-1714) tra le carte Orsini", *Bollettino d'Arte*, C (2015), n. 28, pp. 87-96

Old Master & British Paintings Day Sale, London, Christie's, 10 luglio 2015, <https://www.christies.com/lotfinder/lot/neapolitan-school-17th-century-portrait-of-a-5916349-details.aspx> [ultimo accesso 15/06/2020]

Piero Giulio RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino e gli Oziosi*, Bologna, I Libri di Emil, 2015

2016

Oronzo BRUNETTI, *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni nel vicereame di Pedro de Toledo*, in Encarnación Sánchez García (a cura di), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2016, pp. 733-770

Patricia CABAÑERO SÁNCHEZ, *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con Maria Luisa de Orléans, 1679*, Tesi dottorato, Universidad Complutense de Madrid, Facoltà di Filologia, 2016

Sara CAREDDA, *El patronazgo español en la Cerdeña barroca: arte, poder y devoción*, tesi di dottorato, Universitat de Barcelona, 2016

Charles Beddington Ltd ©, TEFAF, Maastricht, 2016, <http://www.alaintruong.com/archives/2016/03/15/33518780.html> [ultimo accesso 15/06/2020]

Sabina DE CAVI, "Paperwork and Paper Nature in Baroque Palermo: material History and Production of the 'Festino' of St. Rosalia (1686-1714), *Storia dell'arte*, 143-145 (2016), pp. 171-184

Andrea DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016

David GARCÍA CUETO, *Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento*, in Grêgoire Exterman, Ariane Varela Braga (a cura di), *Splendor Marmoris. I colori del marmo tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, Roma, De Luca Editori D'arte, 2016, pp. 197-218

Valeria MANFRÈ, *El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y el diseño del territorio: arquitecturas defensivas e ingenieros en Messina*, in Stefano Piazza (a cura di), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 227-246

Gloria MARTÍNEZ LEIVA, "De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo", *Estudios de Platería: San Eloys*, 16 (2016), pp. 361-374

Dolores ROMERO MUÑOZ, *Los viajes de los ingenieros Carlos y Fernando de Grunenbergh de Westfalia a Malta*, in Alicia Cámara Muñoz, Bernardo Revuelta (a cura di), *Libros, caminos y días: el viaje del ingeniero*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, pp. 59-76

Antonio SANCHÉZ GONZÁLEZ, *Papeles de ida y vuelta del virrey del Perú Diego de Benavides*, in *Archivo General de Indias. El valor del documento y la escritura en el gobierno de América*, a cura di García Reyes Roias (atti delle Giornate Internazionali, Madrid, Archivo General de Indias, 15-16 ottobre 2015), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/archivo-general-de-indias-el-valor->

[del-documento-y-la-escritura-en-el-gobierno-de-america/archivos/20839C](#)

[ultimo accesso 29/04/2020]

Felipe VIDALES DEL CASTILLO, *El VII marqués del Carpio y las letras*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2016

2017

Gioacchino BARBERA, *Giacomo Serpotta per Messina: vicende del perduto monumento equestre di Carlo II*, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di Vincenzo Abbate (catalogo della mostra, Palermo, Oratorio dei Bianchi, 23 giugno – 1 ottobre 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 108-116

Domenico CECERE, *Informare e stupire. Racconti di calamità nella Napoli del XVII secolo*, in *L'Europa moderna e l'antico Vesuvio. Sull'identità scientifica italica tra i secoli XVII e XVIII*, a cura di Alfonso Tortora, Domenico Cassano, Sean Cocco (atti del Seminario internazionale di Studi, Fisciano, 15 settembre 2015), Battipaglia, Laveglia Carlone, 2017, pp. 63-77

Ettore Michele D'ALESSANDRO DI PESCOLANCIANO, *Una dimora gentilizia napoletana nel quartiere S.Ferdinando. Palazzo d'Alessandro Pescolanciano*, Pescolanciano, Centro Studi d'Alessandro, 2017

Pina DE ANGELIS, "La Maddalena penitente: un ritrovato dipinto di Paolo de Matteis", *Tecla. Temi di critica e Letteratura artistica*, 15-16 (2017), http://www1.unipa.it/tecla/rivista/15-16_rivista_deangelis.php [ultimo accesso 29/04/2020]

Adele FIADINO, *Città e fortificazioni del medio e basso adriatico: fonti documentarie e prospettive di ricerca*, in *Architettura fortificata. Rilievo e restauro*, a cura di Valentina Castagnolo, Rossella de Cadilhac, Paolo Perfido [et al.] (atti delle Giornate di studio, Bari, Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria civile e dell'Architettura del Politecnico di Bari, 7-9 aprile 2016), Martina Franca, Aesei editore, 2017, pp. 185-192

Ida MAURO, Milena VICECONTE, Juan Lluís PALOS PEÑARROYA, *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Barcellona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017

Roberto QUIRÓS ROSADO, *Diplomacia, procesos fiscales y usurpación de regalías a través de las legaciones napolitanas de la Casa de Neoburgo, 1679-1715*, in Francisco

Gil Martinez, Amorina Villareal Brasca (a cura di), *Estudios sobre la corrupción en España y América (siglos XVI-XVIII)*, El Ejido, Edual, 2017, pp. 108-114

Giulio SODANO, *Una contessa palatina a Parma. Dorotea Sofia e l'irruzione delle Neuburg nella politica europea*, in Elena Riva (a cura di), *La politica charmante. Società di corte e figure femminili nelle età di transizione*, numero monografico di *Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico*, 1 (2017), pp. 128-156

Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Catálogo de la colección, 2017

Natale VESCIO, "Politica e istituzioni negli *Affetti di un disperato* di Giambattista Vico", *Itinerari di Ricerca Storica*, XXXI (2017), n. 2, pp. 113-134

2018

Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangiolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano (catalogo della mostra, Conversano, Castello e chiesa di San Giuseppe, 14 aprile-30 settembre 2018), Cava de' Tirreni, Areablu, 2018

Domenico CECERE, Chiara DE CAPRIO, Lorenza GIANFRANCESCO [ET AL.] (a cura di), *Disaster Narratives in Early Modern Naples. Politics, Communication and Culture*, Roma, Viella, 2018

Ettore Michele D'ALESSANDRO "D'Alessandro di Pescolanciano. Memorie genealogiche sul Casato napoletano e notizie sul castello e feudi molisani", in *Quaderni Pescolancianesi*, Pescolanciano, Centro Studi d'Alessandro, 2018, pp. non. num

Valeria DI FRATTA, "Nuove notizie per la vita di Giuseppe Recco e di altri esponenti della sua famiglia", *Napoli Nobilissima*, LXXV (2018), pp. 17-34

José María DOMÍNGUEZ, *Scarlatti Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana-Treccani, 2018, vol. 91, pp. 337-345

Javier GARCÍA MOGOLLÓN, "San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesus. Arte e iconografía", *Caurensia*, XIII (2018), pp. 395-428

Pedro José MARTÍNEZ PLAZA, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-Confluencias, 2018

Tomaso MONTANARI, *Velázquez e il ritratto barocco*, Torino, Einaudi, 2018

Valter PINTO, "Le molte 'mani' di Luca Giordano: a proposito di una rotella del Museo di Dresda", *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, pp. 141-151.

Luis RIBOT, "El IX Conde de Santisteban (1645-1716). Poder y ascenso de una casa noble a través del servicio a la Corona", *Espacio, Tiempo y Forma - Serie IV. Historia moderna*, 31 (2018), pp. 23-42

Rubens Van Dyck Ribera. La collezione di un principe, a cura di Antonio Ernesto Denunzio (catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Zevallos, 6 dicembre 2018 - 7 aprile 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018

Raffaele RUGGIERO, *Città d'Europa e cultura urbanistica nel Mezzogiorno borbonico. Il patrimonio iconografico della raccolta palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Federico II University Press, 2018

Paola SETARO, "'Una ordenada confusión'. Le cerimonie festive a Napoli per il matrimonio di Carlo II e Marianna di Neoburgo", *Zeusi. Linguaggi contemporanei di sempre*, IV (2018), n. 7, pp. 30-37

Paola Carla VERDE, *Domenico Fontana a Napoli 1592-1607*, Napoli, Arte'm, 2018

2019

Adam BIONDI, "Il generale Marino Carafa Vicario generale dei Presidi di Toscana", *L'Argentariana*, III (2019), n. 10, pp. 20-24

Pina DE ANGELIS, "La decoración pictórica de Paolo de Matteis por la iglesia del Monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina", *Mare de Déu*, 63 (2019), pp. 108-118

Juan Lluís GONZÁLEZ GARCÍA, *Técnicas jesuíticas de predicación misional, del Viejo al Nuevo Mundo (c. 1550-1650)*, in Fernando Quiles, María del Pilar López (a cura

di), *Barroco vivo, Barroco continuo. Otras miradas sobre la creación ibero-americana*, Bogotá-Siviglia, Enredars, 2019, pp. 368-385

Dolores ROMERO MUÑOZ, *Los ingenieros Grunenbergh y su influencia técnica en la corte de la monarquía de España (1656-1696)*, in Alicia Cámara Muñoz, Margarita Ana Vázquez Manassero (a cura di), *Ser hechura de: Ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2019, pp. 181-194

Alberto LABELLARTE, *Atomismo e corpuscolarismo nella Napoli di fine Seicento*, Roma, Armando editore, 2019

La Natura Svelata. Armonia e Conflitti nei paesaggi dell'Arte, a cura di Gianni Citro (catalogo della mostra, Santa Maria di Castellabate, Villa Matarazzo, 5 luglio - 5 settembre 2019), Sarno, Edizioni dell'Ippogrifo, 2019

Paola SETARO, "Sulla fortuna e 'sfortuna' critica di Luca Giordano nel *Viaje de España* di Antonio Ponz", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25 (2019), <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/5070> [ultimo accesso 20/06/2020]

2020

Ida MAURO, *Spazio urbano e rappresentazione del potere: le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, Federico II University Press, 2020

Antonio SÁNCHEZ-GONZÁLEZ, "Planimetría Monumental de los Caudillos del Reino de Jaén en Santisteban del Puerto", *Revista de Estudios Andaluces*, n. 40, julio (2020), pp. 29-42

s.d.

Arturo LLIN CHÁFER, *Miguel Ángel Pascual Ruiz*, <http://dbe.rah.es/biografias/62314/miguel-angel-pascual-ruiz> [ultimo accesso 30/06/2020]

Juan LARIOS DE LA ROSA, Juan ALBENDEA SOLÍS, <http://dbe.rah.es/biografias/62322/antonio-de-benavides-y-de-la-cueva-arias-de-saavedra> [ultimo accesso 15/07/2020]

María Concepción QUINTANILLA RASO, *Juan Alfonso de Benavides*,
<http://dbe.rah.es/biografias/61040/juan-alfonso-de-benavides> [ultimo acceso
10/05/2020]